

В. П. Москвин

РУССКАЯ МЕТАФОРА

**Очерк
семиотической
теории**

Москвин Василий Павлович

Русская метафора: Очерк семиотической теории. Изд. 2-е, перераб. и доп.
М.: ЛЕНАНД, 2006. — 184 с.

ISBN 5-9710-0037-3

В монографии представлена комплексная характеристика метафоры как сложнейшего явления лексической семантики. Разработаны общая и ряд частных классификаций, решен ряд спорных вопросов, связанных с теорией метафоры, критически проанализированы основные концепции, объясняющие данный феномен.

Книга адресуется широкому кругу филологов — преподавателям, аспирантам, студентам, а также всем, кто интересуется проблемами стилистики, литературоведения и риторики.

Текст опубликован в авторской редакции.

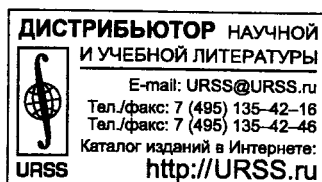
Отпечатано в типографии ООО «ЛЕНАНД».

117312, г. Москва, пр-т 60-летия Октября, д. 11А, стр. 11.

Подписано к печати 14.01.2006 г. Формат 60×90/16. Тираж 400 экз. Печ. л. 11,5. Зак. № 421.

ISBN 5-9710-0037-3

© В. П. Москвин, 1997, 2006



Оглавление

Вводные замечания	5
-------------------------	---

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

Сфера парадигматических связей метафоры	7
1. К соотношению понятий «троп» и «фигура»	7
2. Категориальные связи метафоры как разновидности переноса	12
2.1. Метафора и метонимия. Вопрос о синекдохе	14
2.2. Вопрос о внутриклассовых переносах	20
2.3. Вопрос об ассоциативной основе переносов	23
3. Категориальные связи метафоры как номинативной единицы	24
3.1. Метафора и эпитет	24
3.2. Метафора и перифраза	33

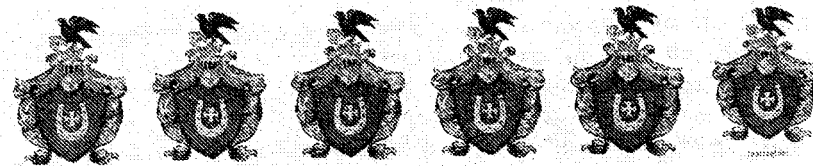
ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Сфера эпидигматики: метафора как производный знак	40
1. Вопрос о внутренней форме. Типология производных единиц	40
2. Знаковая структура метафоры как производной номинативной единицы. Два семиотических типа метафоры	46
3. Метафора, сравнение и уподобление	51
4. Метафора и образность. Типология образных единиц	60
4.1. Образ, понятие и представление	61
4.2. Образность и эмоциональность	65
4.3. Образ художественный, литературный и речевой	67
4.4. Дескриптивная лексика как основа речевой образности	68
4.5. Вопрос о словесной образности	70
4.6. Метафора в системе средств графической образности	75
4.7. Вопрос о стилизации	78
5. Вопрос о номинативной основе метафоры	79

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Сфера синтагматики: метафора и контекст	87
1. Метафора и нарочитое неправдоподобие	87
1.1. Гипербола и литота	89
1.2. Реализация метафоры	91
1.3. Гротеск	99

1.4. Неправдоподобие и абсурд	100
1.5. Роль неправдоподобия и абсурда в интерпретации речи	103
2. Сфера действия метафоризации в синтагматическом измерении	106
2.1. Метафора и олицетворение	107
2.2. Метафора и опредмечивание	109
ЧАСТЬ ЧЕТВЁРТАЯ	
Классификация метафор	112
1. Семантическая классификация метафор	112
1.1. Классификация метафор по вспомогательному субъекту	112
1.2. Классификация метафор по основному субъекту. Метафора как источник синонимии	115
1.3. Классификация метафор по степени смысловой удалённости основного и вспомогательного субъектов	120
1.4. Классификация метафор по вспомогательному и основному субъектам	126
1.5. Классификация метафор по степени целостности внутренней формы	131
2. Формальная классификация метафор	135
2.1. Простая и развёрнутая метафора	136
2.2. Контекстуальная классификация метафор. Вопрос о незамкнутой метафоре	138
2.3. Вопрос о символе и символизации	145
2.4. Вопрос о звукосимволизме и синестезии	153
3. Функциональная классификация метафор	157
3.1. Сферы функционирования метафоры	163
4. Вопрос об аллегории	166
4.1. Аллегория и ирония	172
4.2. Аллегория и символ	173
4.3. Аллегория и хрия	175
4.4. Аллегория и моралите	177
Заключение	179



Вводные замечания

На протяжении многих веков метафора была и остается одним из наиболее традиционных объектов исследовательского внимания филологов. Предметом изучения здесь становились объём и содержание данного понятия, характер ассоциативных блоков, лежащих в основе метафоры и в известной мере определяющих её природу; её стилистические возможности, семантика и функции, закономерности процесса метафоризации, устройство метафорического знака, особенности использования метафор в конкретном идиостиле. По каждому из указанных направлений в изучении метафоры к настоящему времени накопилась обширная, практически необозримая литература, истоки которой представлены трудами таких мыслителей древности, как Аристотель, Квинтилиан, Анандавархана и др.

Вместе с тем, если говорить о теории метафоры и, соответственно, о непроторечивой классификации, охватывающей все конкретные разновидности метафор, то, отмечая наличие определённых наработок в этой сфере, нельзя не признать актуальной следующую мысль В. В. Виноградова: «Вопрос о метафоре как принципе семантического преобразования чрезвычайно сложен и труден. И прежде всего он нуждается в расчленении: классификация типов метафор, объяснение их отличий с психологической и лингвистической точек зрения — неотложные задачи семантики»¹. Специалисты справедливо сетуют на то, что до сих пор «ни одна теория метафорического значения не в состоянии объяснить, как функционирует метафора»², что «ни одна из современных лингвистических теорий не может объяснить феномен метафоры», что «метафора продолжает оставаться нерешённой проблемой семантики»³. Таким образом, ни общей теории, объясняющей феномен метафоры, ни общей классификации метафор у нас нет. Наша задача — создать такую теорию и разработать такую классификацию.

Выдающийся русский учёный Н. В. Крушевский (1851–1887) высказал следующую основополагающую для исследования любых языковых явлений идею: «Каждое слово связано двоякого рода узами: бесчисленными связями сходства со своими родичами по звукам, структуре или значению и столь же бесчисленными

¹ Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 427.

² Davidson D. What metaphors mean // Pragmatics. Oxford Univ. Press, 1991. P. 495.

³ Kittay E. F. Metaphor: Its Cognitive Force and Linguistic Structure. Oxford, 1989. P. 9.

связями смежности с разными своими спутниками во всевозможных фактах»¹. Предварительным условием систематизации видов метафор является определение места метафоры в системе контактирующих с ней понятий. Поскольку метафорическое наименование представляет собой не просто производный знак, но знак семантически двуплановый, а следовательно, контекстуально зависимый, то категориальные сближения здесь возникают во всех трёх измерениях языковой системы: в синтагматическом, эпидигматическом (деривационном) и парадигматическом. В ходе рассмотрения сближений, возникающих в рамках этой трёхмерной аналитической модели, нами будет определено место основных концепций и теорий (замещения, сравнения, напряжения, конфликта, взаимодействия, девиации, когнитивной, коннотативной, иконической, орнаментальной и др.), объясняющих феномен метафоры².

Часть первая

Сфера парадигматических связей метафоры

Под метафорой принято понимать и тип переноса (в частности, фигуру), и двустороннюю производную единицу (знак, в частности, троп), образуемую посредством такого переноса. Это обстоятельство диктует необходимость рассмотрения: 1) соотношения понятий «троп» и «фигура»; 2) места метафоры среди других типов переноса; 3) соотношения метафорического знака с теми выразительными средствами, которые также могут иметь метафорическую основу.

1. К соотношению понятий «троп» и «фигура»¹

Определим **фигуру** как акт использования (напр., инверсия, повтор) или образования (напр., переосмысление) номинативной единицы в целях усиления выразительности речи. Фигура как речевое действие противопоставит тропам как номинативным единицам. Вопрос о соотношении понятий «троп» и «фигура» представляется дискуссионным. Необходимость «гораздо более внимательно отнестись к теории тропов, не доверять некоторым традиционным взглядам на сущность тропа»² специалистами была осознана давно. Рассмотрим возможные подходы к истолкованию этого понятия. В узком понимании термина **тропы** представляют собой семантически двуплановые наименования, используемые в качестве декоративных средств художественной речи; таким образом, речь троическую следует понимать как «речь украшенную, переносную»³, а тропы — как «слововыражение, от естественного и главного знаменования перенесённое, для красоты речи»⁴. Из предложенной дефиниции следует, что принадлежность к ряду тропов должна определяться **по трём критериям**: 1) знаковость (троп — это номинативная единица); 2) двуплановость (семантический критерий); 3) деко-

¹ Крушевский Н. Очерк науки о языке. Казань, 1883. С. 65–66.

² См., напр., обзоры: Stambovsky Ph. The Depictive Image: Metaphor and Literary Experience. Univ. of Massachusetts Press, 1988 (Vol. 1: «Metaphor Prominent Views and Critical Assessments». P. 10–44); Soskice J. M. Metaphor and Religious Language. Oxford, 1987 (Гл. «Теории метафоры». P. 24–53); Keehley J. T. Metaphor theories and theoretical Metaphor // Philosophical and Phenomenological Research. 1979. Vol. 39. № 4. P. 523–588.

¹ Более детальное рассмотрение этого сложного и дискуссионного вопроса представлено в нашей кн.: Москвин В. П. Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры: Общая и частные классификации. Терминологический словарь. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 2006 (см. вводную статью); в кратком изложении: Москвин В. П. Тропы и фигуры: параметры общей и частных классификаций // Филол. науки. 2002. № 4.

² Ахманова О. С., Натан Л. Н., Полторацкий А. Н., Фатющенко В. И. О принципах и методах лингвостилистического исследования. М.: Изд-во МГУ, 1966. С. 148.

³ Потебня А. А. Теор. поэтика. М., 1990. С. 158–159; Wilpert G. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1989. S. 973.

⁴ Квинтилиан М. Ф. Двенадцать книг риторич. наставлений: В 2-х ч. Ч. 1. СПб., 1834. С. 10.

ративность (функциональный критерий, предполагающий ограничение сферы использования тропов художественным стилем; отсюда — выражения типа «художественные тропы», «поэтические тропы», а также определение тропа «как слова-образа под конститутивным руководством внутренней художественной, поэтической формы»¹). Анализ специальной литературы подводит к заключению о том, что в науке бытует три варианта широкого понимания тропов; это обусловлено следующими тремя причинами.

1. При недооценке того обстоятельства, что троп представляет собой номинативную единицу (т. е. знак), а приём — процессу (акт, действие), к числу тропов относят такие фигуры речи, как антифразис, мейозис, гипербола, литота и др. В соответствии с известной античной традицией тропы рассматривают как разновидность фигур; в этой концептуальной парадигме их именуют «фигурами переосмысления»². Думается, что тропы точнее было бы считать результатом переосмысления, т. е. использования метафорического и метонимического переносов, которые как раз и являются «фигурами переосмысления». Точности ради отметим, что вполне возможно говорить, с одной стороны, к примеру, о метафорическом и метонимическом перифразировании, сравнении, метонимическом и метафорическом переносах как фигурах речи, с другой — о перифразе, сравнительном обороте, метонимических и метафорических наименованиях как выразительных средствах; именно здесь, в случаях, когда «результатом приёма является троп»³, может иметь место «условность, нечёткость границ между собственно тропами» и «стилистическими приёмами»⁴. Автор старинного трактата тонко подметил: «Наша речь состоит не только из слов, но даже и из своего рода дел (deeds), когда мы выражаем смысл посредством метафоры»⁵. Необходимо различать случаи, когда метафора (метонимия etc.) является делом, и случаи, когда метафора (метонимия etc.) является словом (результатом «дела», т. е. результатом использования фигуры переосмысления). Трактовать тропы как «фигуры переосмысления», а также как «стилистические приёмы»⁶, «словесные фигуры» либо как разновидность «риторических приёмов»⁷ не представляется целесообразным ещё и потому, что в этом случае выражение «тропы и фигуры» становится алогичным как объединяющее видовое и родовое наименования в пределах одного сочинительного ряда.

Заметим, что в лингвистике традиционно не различаются, с одной стороны, лексико-фразеологические и другие выразительные средства (в частности, тропы), с другой — приёмы создания таких средств. Это «ведёт к разнобою в терминологии: экспрессивные единицы именуются „словами“, „единицами“, „сред-

¹ Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова. М.: УРСС, 2003. С. 147.

² См., напр.: Григорьев В. П. Тропы // Большая советская энциклопедия. 3-е изд. Т. 26. С. 248.

³ Тошовец Б. Структура глагольной метафоры // *Stylistika*. Вып. VII. Ополе, 1998. С. 223.

⁴ Чернец Л. В. К теории поэтич. тропов // Вестник Моск. ун-та. Серия IX. Филология. 2001. № 2. С. 8.

⁵ Carlew R. A. The Excellency of the English Tongue. London, 1614. P. 11.

⁶ Стилистич. энциклопедич. словарь рус. языка. М., 2003. С. 559.

⁷ Квятковский А. Поэтич. словарь. М., 1966. С. 321.

ствами“, „приёмами“, „фигурами“»¹, фигуры же определяются как «обороты речи, возникающие в воодушевлённом сознании»²; как «синтагмы, наделённые устойчивым стилистическим значением»³; нередко говорят о том, что «кидиомы и фигуры речи представляют собой словосочетания, смысл которых не определяется значениями слов, их составляющих»⁴, что «художественное произведение представляет систему приёмов, то есть слов и словесных конструкций [курсив наш. — В. М.] как чистых, самодовлеющих средств словесного выражения»⁵ и т. д. Неразличение средств и приёмов имеет давнюю традицию.

Разновидностью фигур считаются так называемые схемы. Схема [греч. *schema* 'форма', перен. 'фигура'], в одном из возможных толкований этого термина, может быть определена как фигура, «варьирующая порядок и звучание слов»⁶. К числу схем относят четыре категории фигур: 1) «фигуры баланса»: параллелизм, антитезу, климакс; 2) приёмы «изменения порядка слов»: различные инверсии и «вставки», в частности парантезу (хотя «вставки» с «порядком слов» никак не связаны); 3) «пропуски»: эллипсис, асиндетон и полисиндетон (хотя эта фигура никак не связана с «пропусками»); 4) повторы⁷. Данная классификация существует в многочисленных разновидностях. Так, один исследователь гипербатон, парантезу, апострофу, асиндетон и полисиндетон⁸ (хотя последние четыре приёма к порядку слов отношения не имеют); другой выделяет фигуры климакса и антиклимакса в отдельную, пятую категорию⁹; третий, полагая, что схемы «относятся скорее к порядку слов, синтаксису, буквам и звукам, чем к значениям слов»¹⁰, причисляет к ним и метаплазмы. Как видим, термин схема ясного толкования не получил, а потому нередко используется просто как синоним термина фигура¹¹. Словесные фигуры, подразделяемые на тропы и схемы, противопоставляют фигурам мысли. Данную классификацию, восходящую к Квинтилиану, нельзя признать логически безупречной, поскольку тропы представляют собой номинативные единицы, а потому никак не могут являться фигурами (приёмами).

2. При недооценке функционального критерия к числу тропов относят любые семантически двуплановые средства языка (напр., метафорические и ме-

¹ Лукьянова Н. А. Экспрессивная лексика разг. употребления: Проблемы семантики. Новосибирск, 1986. С. 26.

² Лами Б. Риторика, или Искусство речи // Пастернак Е. Л. «Риторика» Лами в истории французской филологии. М., 2002. С. 136.

³ Эко У. Отсутствующая структура: Введение в семиологию. СПб., 2004. С. 131.

⁴ Figures of Speech // <http://www.robibrad.demon.co.uk/idioms.htm>.

⁵ Энгельгардт Б. Формальный метод в истории литературы. Л., 1927. С. 79.

⁶ Lancashire J. Glossary of Poetic Terms // http://eir.library.utoronto.ca/rpo/display_rpo/poetterm.cfm.

⁷ Burton G. O. Silva rhetoricae // <http://humanities.byu.edu/rhetoric/silva.htm>.

⁸ Crowley Sh. Ancient Rhetorics for Contemporary Students. New York, 1994. P. 200–201.

⁹ Jeske J. Schemes // <http://www.guilford.edu/services/index.cfm?ID=700003740>.

¹⁰ Wheeler L. K. Literary Terms and Definitions // http://web.cn.edu/kwheeler/resource_rhet.html.

¹¹ Напр.: Mosellanus P. De schematibus et tropis tabulae. Nuremberg, 1540; Sherry R. A Treatise of Schemes and Tropes. Gainesville, 1961 (1-е изд. появилось в Англии в 1550 г.); Susenbrotus J. Epitome troporum ac schematum et Grammaticorum & Rhetorume arte rhetorica libri tres. Zurich, 1540; Corbett E. P. & Connors R. J. Classical Rhetoric for the Modern Student. Oxf. Univ. Press, 1999. P. 461.

тонимические наименования, в частности, образные перифразы), а также все фигуры двуплановой и образной речи (антифразис, прономинацию, олицетворение, металепис, синекдоху) — вне зависимости от того, выполняют они в данном тексте декоративно-эстетическую функцию или нет. При определении тропов как «слов, употребленных в переносном значении»¹, в их число придётся включить переносные наименования совершенно несовместимых в функциональном отношении типов: 1) *алмазные фонтаны* (эстетическая функция); 2) *Вероника — лиса* (оценочная функция); 3) *читать Пушкина* (установка на компрессию²); 4) *ножка стола* (номинативная функция³) и т. д. В этом случае становится невозможно провести чёткую границу между речью тропеической (образно-декоративной) и металоогической (последняя основана на переносном использовании слов и выражений, в отличие от речи автологической, использующей только средства прямой номинации).

Функциональный критерий даёт возможность противопоставить тропы и средства словесной образности — семантически двуплановые выражения, которые употребляются в экспрессивных целях и производятся с помощью метафор: *лиса, змея, гадюка, медведь* (о людях) и метонимии: *взяться за оружие, ходить в шелках*. Использование таких средств лежит в основе металоогической функции. В функциональном отношении средства словесной образности — понятие более широкое, чем тропы, которые могут быть определены как средства словесной образности, используемые в эстетической функции. Определение же тропов как «выражений и высказываний в переносном значении»⁴, «фигурально употреблённых выражений»⁵, «употребления слова в переносном, инсказательном значении»⁶, «образного использования слов»⁷, экспрессивно-образных средств, двуплановых экспрессивных средств⁸ и проч. приводит к отождествлению тропов со средствами словесной образности.

Неясности в определении тропов отчасти связаны с неясностью в понимании эстетической (поэтической, декоративной, орнаментальной) функции языка, трактуемой, вслед за Р. О. Якобсоном, как «направленность на сообщение как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого»⁹. В данном определении отсутствуют конкретизаторы, поэтому оно не представляется полным. Приведём ещё одно определение этого же автора: «Поэтическая функция проецирует принцип

¹ Введение в литературоведение. М., 2004. С. 403.

² Б. В. Томашевский относит это метонимическое выражение к числу тропов, то есть к сфере «поэтической семантики» (Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 64).

³ В. С. Дуров видит в этой мёртвой номинативной метафоре троп, приводя далее слова Цицерона о том, что «нет тропа более блистательного», чем метафора (Дуров В. С. Основы стилистики латинского языка. М.; СПб., 2004. С. 10).

⁴ Sierotowski S. Słownik terminów literackich. Wrocław, 1982. S. 289.

⁵ Corbett E. Classical rhetoric for the modern student. New York, 1971. P. 461.

⁶ Петровский М. Троп // Литературная энциклопедия: В 2-х т. Т. 2. М.; Л., 1925. С. 984.

⁷ Scott A. F. Current Literary Terms. A Concise Dictionary of their Origin and Use. London, 1980. P. 297.

⁸ Желтухина М. Р. Тропы и их функции // Рус. словесность. 2004. № 1. С. 31.

⁹ Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 202.

эквивалентности с оси селекции на ось комбинации»¹, на чём основаны «разного рода повторы, параллелизмы, соответствия, симметрические образования»². Это определение применимо только к повторам. Думается, что **по формальному критерию эстетическую функцию определить невозможно**. Как известно, «существует информация смысловая и информация эстетическая. Последняя непосредственно связана с чувственным восприятием [от греч. *aisthetikos* — 'то, что воспринимается органами чувств и противопоставлено логическому восприятию'] и аксиологическими факторами»³. Будем считать, что эстетическая функция языка связана с выражением «эмоции восторга и любования», со способностью речи «привлекать нас своею красотой»⁴; что «существенное свойство эстетической функции — это наслаждение, которое она вызывает»⁵. Здесь следует развести: 1) «любование» словом как номинативной единицей языка; 2) «любование» содержанием текста как произведения словесного искусства. Во втором случае категория эстетического, удаляясь от языковой номинации и, соответственно, от лингвистики, становится принадлежностью философии и литературоведения и, наполняясь более широким смыслом, включает в себя такие «модальности эстетического сознания», как трагическое, героическое и комическое начала⁶.

3. При недооценке семантического критерия определения тропов (смысловая двуплановость) к последним причисляются все эпитеты и перифразы (эти средства не всегда бывают семантически двуплановыми), а также сравнения (сравнительные обороты не принадлежат к числу семантически двуплановых средств). В этом случае тропами считаются все средства языка, которые либо выполняют эстетическую функцию (эпитет), либо могут такую функцию выполнять (метафора, метонимия, перифраза, сравнение). В последнем случае налицо также недооценка функционального критерия определения тропов, поскольку эстетическая — лишь одна из функций, выполняемых метафорой, метонимией, перифразой и сравнительным оборотом. Обычны случаи, когда при составлении списка тропов оказываются нарушенными все три указанных нами критерия; в качестве примера приведём (без комментариев) перечень, принадлежащий автору старинного трактата о тропах: метафора, катахреза, металепис, метонимия, антономасия, эпитет, синекдох, ономапоэя, перифраза, гипербатон, гистерология, анастрофа, парантеза, тмезис, синхизис, гипербол, аллегория, ирония, антифразис, сарказм, астеизм, гомеозис *et cetera*⁷. Отметим только, что размещение родового и видового наименований в пределах одного списка (напр., «метафора и аллегория») алогично, что приведение гиперболы предполагает упоминание её противоположности — литоты и проч. Эту же картину наблюдаем в списках тропов, со-

¹ Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика. С. 204.

² Ужаревич И. Проблема поэтической функции // Р. Якобсон: Тексты, документы, исследования. М., 1999. С. 614.

³ Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: УРСС, 2005. С. 31.

⁴ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 64 и 100.

⁵ Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 56.

⁶ Жинкин Н. И. Проблема эстетических форм // Художественная форма. М., 1927. С. 37.

⁷ Donatus. De tropis // <http://ccat.sas.upenn.edu/jod/texts/donatus.3.html>.

ставленных современными учёными: 1) антитеза, эвфемизм, гипербола, ирония, литота, мейозис, метафора, метонимия, ономатопея, оксюморон, парадокс, каламбур, сравнение¹; 2) ономатопея, антономасия, метонимия, перифраза, гипербатон, гипербола, синекдоха, катахреза, метафора, аллегория². Это наводит на мысль о том, что **за две с лишним тысячи лет теоретическое осмысление данного феномена не претерпело никаких изменений**.

Итак, существует четыре понимания термина *троп*: узкое и три варианта широкого, так что «применение этого термина у разных авторов отличается чрезвычайным разнообразием и иногда противоречиво»³. При узком понимании к тропам можно отнести только метафорические и метонимические наименования, используемые в эстетической функции. Понятие «выразительное средство» будем считать родовым по отношению к понятию «троп».

2. Категориальные связи метафоры как разновидности переноса

Объём и содержание понятия «метафорический перенос» нестабильны, исследователями вкладываются в него различные смыслы. Термин *метафора* относят и к плану содержания, и к плану выражения знака.

1. При применении данного термина к плану выражения слова под метафорой понимают **перенос по звуковому сходству имён**: *Чудь начудила, да Меря намерила Гатей, дорог да столбов верстовых* (А. Блок). Такой перенос именуют **звуковой метафорой**⁴.

2. При применении данного термина к содержательной стороне слов возникает два понимания метафоры: широкое и узкое.

А. В узком понимании метафора представляет собой **перенос по смысловому сходству имён**, т. е. «перенос названия одного представления в другую сферу — на другое представление, подобное какой-либо чертой первому или предполагающее какие-либо косвенные с ним аналогии»⁵. Метафора в узком смысле основана на сравнении понятий, представлений, ощущений и других концептов смысловой сферы. Так, эмоции мы можем сравнить с различными вкусовыми ощущениями, и тогда говорим: *сладкие грёзы, горькая истина, кислое*

¹ Corbett E. Classical Rhetoric for the Modern Student. New York, 1971. P. 461.

² Crowley Sh. Ancient Rhetorics for Contemporary Students. New York, 1994. P. 213–218.

³ Губер А. А. Тропы // Большая советская энциклопедия. Т. 55. М., 1947. С. 35.

⁴ См.: Любимова Н. А., Пинежанинова Н. П., Сомова Е. Г. Звуковая метафора в поэтич. тексте. СПб., 1996. Синонимы: **поэтическая этимология** [греч. *etimon* 'истинное значение слова'], **художественная этимология**. Р. О. Якобсон считал эту фигуру «параллелью народной этимологии» (Якобсон Р. Новейшая рус. поэзия. Прага, 1921. С. 45).

⁵ Кассирер Э. Сила метафоры // Теория метафоры. М., 1990. С. 35. Здесь необходимо подчеркнуть, что в этом случае имеет место именно «перенос названия (а не значения) с одного предмета на другой» [Черкасова Е. Т. Опыт лингвистической интерпретации тропов (Метафора) // Вопр. языкознания. 1968. № 2. С. 30].

настроение. О блестящих жёлтых волосах скажем: **золотые волосы**, сравнивая цвет и блеск волос с цветом и блеском золота. Как тип переноса метафора в узком понимании соотносится: а) с **метонимией**, в частности, **синекдой**; б) с переносами внутри родовидовой иерархии (назовём такие переносы **внутриклассовыми**). Идея внутриклассовых переносов естественно предполагает идею переносов межкулассовых и мысль о возможности противопоставления первых вторым по смысловой дистанции. Межкулассовый характер имеют метонимические переносы; вопрос о характере метафоры дискуссионен в этом плане.

Б. Наряду с метафорой в узком понимании традиционно выделяется **метафора** в широком смысле, включающая метонимию, синекдоху, а также все типы внутриклассовых переносов и отвечающая этимологическому значению термина [греч. *metaphora* 'перенос', *metapherein* 'переносить']. В этом случае метафора определяется как **любой перенос слов с одного объекта на другой** на основе их сходства, смежности и проч. Такое понимание было характерно для античной филологии¹, однако до сих пор — видимо, ввиду простоты и удобства данной схемы, не предполагающей выявления тонких, порой неуловимых различий между анализируемыми объектами — разделяется некоторыми исследователями. Иногда в контексте данного подхода как «разновидности метафоры» трактуются абсолютно все фигуры речи². Здесь следует согласиться с мыслью о том, что **интеллектуальный прогресс состоит в дифференциации, разъединении неясных и сложных объектов на составные компоненты, и было бы неосмотрительно смешивать вещи, которые должно разъединять**³.

Довольно забавным становится чтение труда, подготовленного группой соавторов, придерживающихся разных точек зрения на один и тот же предмет. В солидной энциклопедии (по возможности стараясь не обращать внимания на логические ошибки) читаем: «Синекдоха — фигура речи, разновидность метафоры, в которой часть человека или вещи используется для обозначения целого, напр.: *The house was built by 40 hands* вм. *The house was built by 20 people*»; «Метафора — в риторике: фигура речи, в которой один класс объектов обозначен так, как будто бы он принадлежит к другому классу. В то время как сравнение утверждает, что А похоже на Б, метафора утверждает, что А есть Б или заменяет Б на А»⁴. Как видим, синекдоха определена через метафору в широком понимании, однако словарная статья о метафоре написана филологом, придерживающимся узкого понимания последней.

3. В литературоведении метафора зачастую отождествляется с образностью, однако, как будет показано ниже, метафора и образность представляют собой не равнообъёмные, а пересекающиеся понятия.

¹ См. гл. 21 в кн.: Аристотель. Об искусстве поэзии [Поэтика]. М., 1957.

² Hawkes T. Metaphor. London, 1972. P. 2. Такое (предельно широкое) понимание метафоры представлено в монографии: Крюкова Н. Ф. Средства метафоризации и понимание текста. Тверь, 1999.

³ Walter P. Style. London, 1888. P. 2.

⁴ The Columbia Encyclopedia. 6-th Ed. Columbia Univ. Press. New York, 2004. P. 461 & 313.

4. Термин *метафора* используется не только как филологический, но и как психотерапевтический термин. В психотерапии метафорой называют легенду, волшебную сказку (существует даже так называемая «сказкотерапия»), притчу, басню, пословицу, поговорку, стихи, тост, анекдот, рассказ о случае из жизни и т. д., используемые как приём гипнотического воздействия (метафоры здесь «рассказывают»)¹; соответствующий раздел психотерапии иногда именуют библиотерапией.

5. В бытовом узусе под метафорой в контекстах типа *говорить метафорами* понимают иносказание. Однако иносказание (аллегория) — это всего лишь одна из разновидностей метафоры в узком лингвистическом понимании.

Разнобой в понимании и определении термина *метафора* нередко ставит в тупик даже специалистов, когда их просят определить значение этого термина. Сэм Глюксберг и Мэтью Макглоун приводят в своей монографии любопытную историю. Когда американский учёный Рэй Джиббс проходил проверку документов в аэропорту Тель-Авива, ему был задан вопрос о цели его визита в Израиль. Джиббс ответил, что он приглашён на конференцию по метафоре. Офицер поинтересовался, что такое метафора. Тут учёный задумался, а офицер строго спросил: «Вы приехали на конференцию по метафоре, и вы не знаете, что такое метафора?» Профессор был задержан, в течение часа его допрашивала полиция, и только вмешательство израильских коллег, подтвердивших его легитимность, помогло ему вновь обрести свободу².

Ниже речь пойдёт о метафоре в узком лингвистическом понимании — как о переносе имени (или переименовании) по сходству объектов, соотносимом с метонимией, синекдохой и внутриклассовыми переносами.

2.1. Метафора и метонимия.

Вопрос о синекдохе

Метонимическим [греч. *metonymia* 'переименование'] считается перенос названия с одного объекта на другой «по принципу их реальной или ассоциативной смежности, соединенности, взаимозависимости»³, т. е. «на основании пространственных, временных или каузальных связей»⁴: *роса оранжевого часа* (И. Северянин) 'утреннего', *ходить в шелках*. При анализе метонимии серьёзное внимание уделяется рассмотрению типовых переносов, или «метонимических формул» — таких, например, как «имя → изделие» (*макинтош, галифе, кольт, наган, дзель*), «материал → изделие» (*бархат, хлопок, гипс, серебро, золото*), «вмести-

¹ См.: Brandell J. R. Of Mice and Metaphors: Therapeutic Storytelling with Children. Basic Books, 2000; Гордон Д. Терапевтическая метафора. СПб., 1995; Семинар с доктором медицины Милтоном Г. Эриксоном: Уроки гипноза. М., 1994.

² Glucksberg S., McGlone M. S. Understanding Figurative Language: From Metaphors to Idioms. Oxford Univ. Press, 2001. P. 3.

³ Morier H. Dictionnaire de poésie et de rhétorique. Édition augmentée. Paris, 1981. P. 743.

⁴ Пауль Г. Принципы истории языка. М., 1960. С. 117.

лище → содержимое» (выпить *рюмку*, съесть *блюдо*), «место → событие» (лат. *locus regit actum*): *Чернобыль, Содом и Гоморра* и др.¹

Гораздо меньше внимания уделяется функциональной стороне метонимического переноса. Одна из основных функций метонимии — номинативная, заключающаяся в обозначении объекта, ещё не имеющего собственного наименования: *кухня* 'набор мебели для кухни', *тарелка* 'мера объёма' (напр., *тарелка супа*). Семантическая двуплановость подобных наименований существует лишь в момент номинации; затем внутренняя форма метонимического наименования «угасает», «умирает». Основным источником лексической (стёртой, «окаменевшей») метонимии в языке является именно номинативная метонимия.

В неофициальной речи широко используются так называемые синтаксически связанные метонимические наименования: *читать Пушкина* (ср. *читать произведения Пушкина*), *слушать Чайковского* (ср. *слушать музыку Чайковского*). Синтаксически связанная метонимия используется для сокращения фразы, т. е. как средство речевой компрессии (языковой экономии).

Выразительным потенциалом обладает только не утратившая семантической двуплановости образная метонимия, характерная для художественной, в частности, поэтической речи и используемая здесь в «экспрессивно-усилительной функции»²: *И маковки церкви за пирами ёлок — Как дальняя-дальняя память моя...* (А. Жигулин; ср. «всё, что хранится в памяти»). Образная метонимия, используемая в эстетической функции, именуется художественной. Образная метонимия известна и как средство эвфемии. Приведём пример из рассказа М. Зощенко «Узел»:

И ведь какую бабку опутали! Эта бабка сама очень просто может любого опутать. И вот подите же — уперли у ней узел, можно сказать, из-под *сиду*.

Итак, метонимия является средством номинации, компрессии, украшения речи и эвфемии. К числу фигур экспрессивной деривации, основанных на метонимическом переносе, отнесём два приёма: металепсис и смещение.

Металепсис [греч. *metalepsis* 'перемена, обмен'] представляет собой обозначение одной ситуации или явления через другие, так или иначе с ними связанные. Посредством металепсиса ситуацию можно обозначить: 1) по предшествующему действию: *взяться за оружие* 'начать войну', *вспенить бокал* 'выпить', *поднять на кого-л. руку* 'ударить'; 2) по сопутствующему действию: *махать косой* 'косить', *орудовать вёслами* 'гребти', *шлёпать по коридору* 'идти', *щёлкать орехи* 'грызть'; 3) по результату: *преломить колья с кем-л.*, ср. также *вспашем землю* и: *Ну! Тащиса, сивка, Пашней, десятиной! Выбелит железо О сырую землю* (А. В. Кольцов).

Чрезвычайно богата в русском языке палитра металептических средств выражения эмоциональных состояний: *Скажи, когда ты не скучал? Подумай, поищи,*

¹ См., напр.: Бурих А. К. Метонимия в современном рус. языке (семант. и граммат. аспекты): Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1987; Гинзбург Е. Л. Конструкции полисемии в рус. языке: Таксономия и метонимия. М., 1985.

² Араптян М. Г. Лингвистическая природа и стилистические функции метонимии (на материале англ. языка): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1974. С. 18.

тогда ли, Как над Виргилием дремал, А розги ум твой возбуждали (А. С. Пушкин). Обозначение чувства по тем или иным его признакам часто сопровождается преувеличением, гиперболизацией: Присутственные места запустили; недоимок накопилось такое множество, что местный казначей, заглянув в казенный ящик, разинул рот, да так на всю жизнь с разинутым ртом и остался (М. Е. Салтыков-Щедрин). Металепсис является приёмом ковенной номинации, поэтому он удобен при самохарактеристике: Я принадлежу тем людям, которые входят в двери последними (И. Ильф), ср. менее скромное заявление: «Я человек интеллигентный».

Фигура **смещения**¹ состоит в перестановке определителя от одного опорного слова к другому. Существует три типа смещения: 1) со сменой членоречной принадлежности: а) из позиции определения в позицию обстоятельства: Месяц бледно луч наводит На печальное лицо (И. Козлов), ср. Бледный месяц луч наводит или Месяц бледный луч наводит; б) из позиции обстоятельства в позицию определения: Главы их упадут под утренней сечкой (А. С. Пушкин), ср. Утром главы их упадут под сечкой; 3) **эналлага** [греч. *enallage* 'перемена, обмен'] — смещение эпитета к другому опорному имени существительному, не сопровождаемое сменой членоречной принадлежности: запах белых нарциссов → белый запах нарциссов, ср.:

Вдруг нас поразила необыкновенная, счастливая, белая весенняя запах. Саша побежал в лес и сорвал вишневых цветов, но они почти не пахли; с обеих сторон были видны зеленые деревья и кусты без цвета. Сладкий одуряющий запах все усиливался и усиливался. Пройдя сотню шагов, с правой стороны кусты открылись, и покатая, опромная, бело-зеленая долина с несколькими разбросанными на ней домиками открылась перед нами. Саша побежал на луг рвать обеими руками белые нарциссы и принес мне огромный, невыносимо пахучий букет.

Л. Н. Толстой

Основой смещения является метонимия, которая в данном случае и «производит эффект многомерности изображения»². Приём смещения, в частности, смещение эпитета — исключительная принадлежность художественной речи. Соответственно, **смещённый эпитет** является частной разновидностью художественной метонимии. Смещённый эпитет³ определяется как «эпитет, синтаксические связи которого не совпадают с семантическими связями, так что по смыслу он относится не к тому слову, с которым связан синтаксически»⁴: Идет-гулет Зелёный шум, Зелёный шум, весенний шум! (Н. А. Некрасов). В приведённом примере зелёный шум — это шум зелёных ветвей, зелёных деревьев, зелёной листвы. Словосочетание зелёный шум объединяет два смежных ощущения:

¹ Смещение называют также **гипаллагой** [греч. *hypallage* 'подмена, замена'].

² Сандакова М. В. О механизмах дискурсивной метонимии прилагательного // Филол. науки. 2004. № 3. С. 106.

³ Синоним: **перенесённый эпитет**. Поскольку в основе фигуры смещения лежит метонимический перенос, смещённый эпитет иногда называют **метонимическим** (напр.: Голуб И. Б. Стилистика рус. языка. М., 1997. С. 140; Сиротина В. А. Метонимия и метонимич. эпитет в худож. речи // Рус. яз. в шк. 1980. № 6).

⁴ Арнольд И. В. Стилистика совр. англ. языка. М., 1990. С. 92.

зрительное и слуховое, словосочетание **белый запах** — ощущения зрительное и обонятельное. Такие связи между ощущениями именуют **синестетическими** [греч. *synaesthesia* 'одновременное восприятие'].

Разновидностью метонимии считается **синекдоха** [греч. *synekdoche* 'соотнесение']. Существует два прямо противоположных по своей номинативной технике вида этого переноса, традиционно обозначаемые латинскими терминами: 1) фигура *totum pro parte* [лат. 'целое вместо части'] — употребление названия целого для обозначения части: Вот испанка молодая Оперлася на балкон (А. С. Пушкин), ср. «оперлася на перила балкона»; 2) фигура *pars pro toto* [лат. 'часть вместо целого'] — употребление названия части для обозначения целого:

У костров, как только отвернутся капралы с понукалами, сходятся нос к носу люди.

— Ну, как, братухи, неужто это и впрямь Пётр Третий к нам шествует? — раскуривая от уголька трубку, шепчет бородач с подбитым глазом.

— Он, он, — враз отзываются козьи бородаки, длинные носы, сутулые спины.

В. Шишков

Понятие «часть» необходимо понимать: 1. В узком смысле — как составную либо неотторжимую часть объекта: Все флаги в гости будут к нам (А. С. Пушкин), пятьсот голов скота, по рублю с носа (синекдоха), ср., однако: отряд в двести сабель / штыков (метонимия). 2. В конкретном смысле. Применение этого понятия к сфере абстракций приводит, в частности, к трактовкам метафоры как «двойной метонимии»¹ или как «двойной синекдохи». Так, в концепции учёных так называемой «льежской группы» (Centre d'études poétiques, Université de Liège), или «группы μ » [«мю», по названию первой буквы в греч. слове *метафора*], синекдоха считается «базовым тропом». В написанной ими «Общей риторике» читаем: «La métaphore accouple deux synecdoques complémentaires, fonctionnant de façon inverse, et déterminant une intersection entre degré donné et degrés construits (cette intersection étant à la fois synecdoque de l'un et des autres)»². Такой ход мысли основан на наивном гипотезировании абстракций, поскольку область пересечения вспомогательного и основного субъектов («degré donné et degrés construits») является всего лишь мысленно и весьма условно выделяемой общей частью этих двух понятий: к примеру, для понятий «осёл» и «человек» такой общей частью будет понятие «глупость». Однако на самом деле глупость не является ни частью человека (1), ни частью осла (2); следовательно, утверждение о том, что в основе метафоры лежит «двойная синекдоха», нельзя признать ни логичным, ни обоснованным.

В более широком понимании к синекдохе относят количественный перенос — с единицы на множество и наоборот: Скажи-ка, дядя, ведь недаром Москва, спалённая пожаром, Французу отдана? (М. Ю. Лермонтов), Нас посетило начальство (ср. «начальник»). В любом случае при синекдохе «перенесение имён основывается на количестве»³.

¹ См., напр.: Henry A. Métonymie et Métaphore. Paris, 1971.

² Dubois J., Edeline E., Klirnkberg J.-D., Minguet P., Triron H. Rhétorique générale. Paris, 1970. P. 53.

³ Метонимия // Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь.

<http://infolio.asf.ru/Sprav/Brokgaus/2/2881.htm>



В отличие от метафоры, представляющей собою «сжатое сравнение», метонимии «можно было бы определить как сжатое описание»¹: *Гирей сидел потупя взор, Янтарь в устах его дымился* (А. С. Пушкин). По своему выразительному эффекту метонимия менее заметна, отсюда — мнение о том, что при метонимическом использовании слова «его семантическое устройство не меняется» (*l'organisation sémique n'est pas modifiée*), однако происходит «сдвиг референции»². То, что метонимия всё-таки связана с изменением содержательной стороны слова, подтверждает трансформационный анализ, ср. *ходить в шелках* → *ходить в одежде из шёлка*. От метонимии метафора отличается «наличием общего признака между прямым и переносным значением слова»³; специалисты называют и множество иных более или менее значимых различий. Однако в специальной литературе в качестве примеров метафоры регулярно приводится метонимия и наоборот; следовательно, знания семантических различий (т. е. интуиции) для адекватного разведения данных двух типов переноса недостаточно. Нужны формальные, т. е. наблюдаемые, а потому более точные и убедительные критерии анализа. Использование «структурных критериев», т. е. дистрибутивного анализа⁴, здесь помочь не сможет, так как и метафора, и метонимия обладают одинаково необычными контекстами, в обоих случаях дающими эффект неправдоподобия, ср. *съесть тарелку* (метонимия) и *съесть коллегу* (метафора). Поскольку и метафора, и метонимия представляют собой случаи свёрнутой номинации, это даёт возможность употреблять для их различения трансформационный анализ. С тем, чтобы показать необходимость использования данной процедуры, рассмотрим несколько случаев смещения указанных переносов.

В статье Г. Н. Складневской читаем: «Эмоциональная метафора. Сближение двух понятий основано не на общности признака, имевшей место в прошлом, а на основе сходного эмоционального восприятия, при этом эмоция всегда носит обобщенный характер, либо положительный: *моя радость* — о человеке, *светлые мечты*»⁵. Однако если в метафоре трансформация развёртывания восстанавливает пропущенные звенья сравнения, то в метонимии такая трансформация восстанавливает пропущенные звенья синтагматического ассоциирования, ср.: *светлые мечты* → *мечты светлые, как солнце* (метафора), но: *моя радость* → *причина моей радости* (метонимия).

Другая исследовательница метафоры в качестве примеров метафорических символов приводит *мак* — «цветок забвения», *кинжал*, *нож*, *меч* — предметы «смертоносной символики», *череп* — «символ смерти» и др.⁶ Однако мак («сонное

¹ Петровский М. А. Метонимия // Лит. энциклопедия. Т. 1. М., 1925. С. 437–439.

² Guet M. Sémantique de la Métaphore et de la Métonymie. Paris, 1973. P. 14, 77.

³ Галстян А. С. Психоллингвистич. анализ процесса метафоризации: Дис. ... канд. филол. наук. Ереван, 1985. С. 9.

⁴ Prandi M. La distinction entre métaphores, métonymies et synecdoques dans une perspective grammaticale // *Renaissances of Rhetoric*. Leuven Univ. Press, 1994. P. 186.

⁵ Складневская Г. Н. К вопросу о метафоре как объекте лексикографии // *Совр. рус. лексикография*. Л., 1983. С. 81.

⁶ Вовк В. Н. Языковая метафора в художественной речи. Киев, 1986. С. 56–62.

зелье», по определению В. И. Даля) *вызывает сон*; кинжал (нож, меч) и смерть также связаны отношениями следования, характерными для метонимии, а не метафоры; череп (кости) — то, что остаётся от человека *после смерти*; здесь также наблюдаем отношения следования, а не сходства.

В солидной энциклопедии читаем: «Недавняя свежая метафора становится надоедливой шаблоном, утратившим всю свою былую образность, или терминологизируется (*голубой экран, чёрное золото*)»¹. Трансформация развёртывания показывает, что первое выражение построено на синекдохе, ср.: *голубой экран* → *голубой экран телевизора* (отношения части и целого, ср. *ножка стола, стрелки часов*).

Б. Тошович слово *лимон* в жаргонном выражении «*лакать лимон* (= лимонную водку)» трактует как «метафорическое дополнение»². Однако трансформационный анализ убеждает в том, что перед нами универбация на основе метонимии: *лимон* → *водка, настоящая на лимоне*.

Американская исследовательница фигуральной речи пишет: «Когда во время первой Интифады Ицхак Рабин (в то время министр обороны) публично заявил, что „мы переломали им [палестинцам] руки и ноги“, некоторые израильские солдаты поняли его слова буквально. В контексте израильской милитаристской политики насилия, проводимой Рабином, это выражение, которое, будучи конвенциональной метафорой, могло быть легко воспринято как метафора, было всё же интерпретировано как буквальное»³. Приведённое выражение образовано посредством двух деривационных шагов: *переломать руки и ноги* (непреднамеренно) → метонимия *переломать руки и ноги кому-л.* (= физически расправиться) → гиперболическая угроза: *Мы им переломаем руки и ноги!* (в форме будущего времени), ср.: *Голову оторву, Руки-ноги повыдёргиваю*. Фигуральное ('накажем') и прямое ('переломаем руки и ноги') значения соотносятся как цель и средство. Следовательно, это не метафора, а метонимия (точнее, металепсис).

Н. Д. Арутюнова полагает, что «имя *шляпа* может получать как метонимическое значение 'человек в шляпе', так и метафорическое 'растяпа'» в контекстах типа *Эта шляпа всегда всё путает*⁴. Люди в шляпах и очках (т. е. интеллигенты — в народном, бранном значении этого слова) действительно, с народной (точнее, простонародной) точки зрения, выглядят растяпами, поскольку в своих действиях ограничены многочисленными поведенческими запретами. Отсюда — метонимическая свёртка *человек в шляпе* → *шляпа* в знач. 'растяпа'. Метафоры (т. е. отношений сходства между растяпой-интеллигентом и его головным убором) здесь нет; в противном случае была бы возможна развёртка: **Растяпа похож на шляпу*. В этом же разделе книги Н. Д. Арутюновой «Язык и мир человека» читаем: «Совершенно аналогично распределено употребление имени *голова*, которое также допускает двойное — метонимическое и метафорическое — использование». Последнее (в смысле

¹ Которова М. П. Стилистические ресурсы лексики // *Стилистич. энциклопедич. словарь рус. языка*. М., 2003. С. 459.

² Тошович Б. Структура глагольной метафоры // *Stylistika*. Вып. VII. Opole, 1998. С. 241.

³ Giora R. On Our Mind: Salience, Context, and Figurative Language. Oxford Univ. Press, 2003. P. 103.

⁴ Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999. С. 348–349 (раздел «Метафора и метонимия»).

'умный человек') иллюстрируется примером *Чемберлен всё-таки тоже голова* (И. Ильф и Е. Петров)¹. Трансформационный анализ показывает, что ЛСВ *голова* 'умный человек' появился в результате двух деривационных шагов: 1) метонимической свёртки: *человек с умной головой* → *умная голова*; 2) перенесения с рода на вид, сопровождающегося сужением значения: *умная голова* → *голова* (ср. аналогично: *выйти на свежий воздух* → *выйти на воздух*). Отношений подобия здесь нет (ср.: **умный человек похож на голову*). В контекстах же *городской голова* и *глава учреждения* слова *голова* и *глава* метафорическое значение ('руководитель') имеют, что Н. Д. Арутюнова отмечает, однако аргументирует неубедительно — посредством позиционного анализа, который в данном случае абсолютно неуместен. Между тем за указанным значением стоит стёртое антропоморфное уподобление организации (учреждения, структур городской власти) живому организму, что и является доказательством метафорического статуса данных двух слов.

Немало примеров неразличения метафоры и метонимии даёт рассмотрение современных квалификационных работ. Причина видится в том, что их авторы, полагаясь на интуицию, пренебрегают (а зачастую попросту не владеют) приёмами экспериментальной методики — трансформационного анализа, синонимического перифразирования, субституции, дистрибутивного, в частности, сочетаемостного и контекстуального анализа и др. Данная методика активно разрабатывалась и применялась в 60-е гг. XX в., однако в настоящее время в силу ряда причин (в первую очередь — ввиду её сложности) практически не используется. Между тем без использования экспериментальной методики изучение метафоры никаких перспектив не имеет.

2.2. Вопрос о внутриклассовых переносах

Определим внутриклассовый перенос как перенос внутри родовидовой иерархии. Его разновидностями являются:

1. Перенос с конкретного понятия на абстрактное (*гипонимизация*, или, по Аристотелю, *перенесение с вида на род*) — замена гиперонима наименованием видового понятия, что может приводить к расхождению значения: *беречь копейку* (ср. *деньги*). Данный приём употребляется и в игровой функции: *Не повернуй / головы кочан / и чувств / никаких / не изведая, / берут, / не моргнув, / паспорта датчан / и разных / прочих / шведов* (В. Маяковский); *Какие-то люди с трубами, барабанами и другими скрипками* (А. С. Грин).

2. Перенос с абстрактного понятия на конкретное (*abstractum pro concreto*), в частности: а) замена слова наименованием родового понятия (*гиперонимизация*, *genus pro specie*, или, по Аристотелю, *перенесение с рода на вид*): *Проклятое четвероногое, на котором сидел я, никак не хотело купаться в мутных водах Тенги* (А. Бестужев-Марлинский); б) перенос с вида на индивид (*species pro individuo*): *некий гражданин* вм. *Иванов*, *известная организация* (о КГБ). Без

поддержки конситуации или широкого контекста однозначная интерпретация здесь невозможна: *четвероногое* = *осёл, лошадь...* Нарочитая неопределенность смысла (характерная, в частности, для поэтики символизма) может быть достигнута употреблением предельно широких по своему значению «указательных частиц и местоимений по отношению к словесно не названным „предметам“»: *Здесь не надо свиданья. Мы встретимся там, Где на правду я правдой отвечу; Каждый вечер по легким и зыбким мостам Мы выходим друг другу навстречу* (М. Цветаева). Перенесение с рода на вид используется: 1) Как приём эвфемии: *насекомое* вм. *блоха, вошь, клоп* или *таракан*, ср. также: *Дубовый ли он [дом], или берёзовый, мне нет дела; но в нём, милостивые государи, восемь окошек! восемь окошек в ряд, прямо на площадь и на то водное пространство, о котором я уже говорил и которое городничий называет озером!* (Н. В. Гоголь о миргородской луже). 2) С целью избежать тавтологии: *А вот попробуй — / от окна оттяни кота / А если животное интересуется улицей, / то мне это — просто необходимо* (В. Маяковский); *В большие, так называемые Красные ворота N-ского мужского монастыря въехала коляска... Старик в ливрее прыгнул с козел и помог княгине выйти из экипажа* (А. П. Чехов). 3) Как приём ретардации: *России сегодня так трудно, что завтра станет немогоду. Такое уже случалось в её истории, но тогда в Нижнем Новгороде на Торгу выступил Гражданин. Звали его Кузьма Минин* (Б. Васильев). 4) В игровой функции — в случае, если нарочитая неясность снимается фразеологическим контекстом: *Пораскинем кто чем может!* Регулярное использование слова по формуле *abstractum pro concreto* приводит к сужению его значения: *выйти на воздух* ('на свежий воздух'), *у больного температура* ('высокая температура'), *орудие* 'артиллерийское орудие'.

3. Считается, что «языки избегают выражения эквонимических понятий одним именем, а стремятся выражать их разными именами»². Нарочитое нарушение данного правила лежит в основе *перенесения с вида на вид* — замены одного видового наименования другим. Такая замена употребляется в целях: 1) эвфемии: *гурман* вм. *обжора*, *храбрость* вм. *безрассудство*, *щедрость* вм. *расточительность*, *сочинять* вм. *врать*, *позаимствовать* вм. *украсть*; 2) языковой игры: *Дамы нанесли с собой целые облака всякого рода благоуханий: одна дышала розами, от другой несло весной и фиалками* (Н. В. Гоголь; ср. *вояло*), *шутл. рюмка чая* вм. *рюмка водки*; 3) мелиоративного (улучшающего, возвышающего) переименования: *кафе* вм. *столовая*, *академия* или *университет* вм. *институт*; *лицей* или *гимназия* вм. *школа*, *высший сорт* вм. *первый*, *шутл. инженер по укладке грузов* вм. *грузчик*; 4) первичной номинации объекта (здесь наблюдаем перенос с известного вида на новый, ещё не имеющий названия): *стальное перо*, *капета скорой помощи* вм. *автомобиль* (так называемый функциональный перенос).

В современной науке о языке переносы с рода на вид, с вида на род и с вида на вид специалистами практически не упоминаются; отсутствует даже общее на-

¹ Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. С. 349–350.

¹ Виноградов В. В. Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 445.

² Никитин М. В. О семантике метафоры // Вопр. языкознания. 1979. № 1. С. 94.

звание для таких переносов. Причина видится в том, что первые три типа переноса, упомянутые в известном определении метафоры в широком смысле как «перенесения необычного имени с рода на вид, или с вида на род, или с вида на вид, или по аналогии»¹, **истолковываются неправильно**: перенесение с рода на вид и наоборот принято трактовать как синекдоху, перенесение с вида на вид — как метонимию². Отсюда — причисление к синекдохе случаев употребления «родового названия вместо видового» (*Ну что ж, садись, светило*. В. Маяковский) и «видового названия вместо родового» (*Пуще всего береги копейку*. Н. В. Гоголь)³. Специалисты по логике предупреждают: «Нужно отличать отношение рода и вида от отношения целого и части, смещение которых может оказаться причиной теоретических и практических ошибок»⁴. К таким ошибкам отнесём, в частности, определения синекдохы как «тропа, состоящего в замене названия целого названием какой-л. его части, в названии частного вместо названия общего и наоборот [курсив наш. — В. М.]»⁵, а также суждения такого типа: «Воистину богатая шкала связей между целым и частями оказывается вовлеченной в строение языка, где *pars pro toto* и, с другой стороны, *totum pro parte*, *genus pro specie* и *species pro individuo* являются фундаментальными устройствами»⁶.

Между тем внимательное прочтение примеров, приведённых далее, доказывает, что **Аристотель имел в виду именно переносы внутри родовидовой иерархии** (названные нами **внутриклассовыми**): «С рода на вид я разумею, например, в выражении: „вон и корабль мой стоит“, так как „стоять на якоре“ есть часть понятия „стоять“». Слово *часть* здесь нельзя принимать в буквальном смысле, ср. *стоять* (о человеке, телеге, корабле и т. д.) и *стоять на якоре* (только о корабле), ср. также *стать* (о человеке, телеге, корабле и т. д.) и *стать на якорь* или морск. *заякориться* (только о корабле). Количественных (в частности, парциальных) отношений, а следовательно, и синекдохы, здесь нет. Читаем дальше: «С вида на род, например, „истинно, тьму славных дел Одиссей совершает“, так как „тьма“ значит „много“, то поэт и воспользовался тут этим словом вместо „много“». Понятие „тьма“ Аристотель вполне эксплицитно трактует как видовое по отношению к понятию „много“, так что синекдохы здесь также нет. «С вида на вид, например, „вычерпав душу медью“ и „отсекши несокрушимой медью“, так как здесь „вычерпать“ в смысле „отсечь“, а „отсечь“ в смысле „вычерпать“, а оба эти слова значат „отнять“ что-нибудь». Метонимически употреблено только слово *медь*, однако не оно является здесь предметом толкования. Аристотель имеет в виду соподчинение видовых понятий „отсечь“ и „вычерпать“ родовому понятию „отнять“.

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии [Поэтика]. М., 1957. С. 109.

² См., напр.: Stanford W. B. Greek Metaphor: Studies in Theory and Practice. Oxford, 1936. P. 9–10; Nowottny W. The Language Poets Use. New York, 1962. P. 49; Turbayne C. M. The Myth of Metaphor. Yale Univ. Press, 1962. P. 11–12; Чернец Л. В. «Ночевала тучка золотая...» (о метафоре) // Русская словесность. 2000. № 6. С. 76.

³ Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов. М., 1976. С. 379.

⁴ Бартон В. И. Имя // Логика / Под ред. проф. В. Ф. Беркова. Минск, 1994. С. 51.

⁵ Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М.: КомКнига, 2005. С. 405.

⁶ Якобсон Р. Часть и целое в языке // Избр. работы. М., 1985. С. 305.

К указанным Аристотелем трём типам внутриклассовых переносов добавим **перенос с индивида на индивид**: *Москва — третий Рим, Киев — маленький Париж, Таня — вторая Катя, Иванов настоящий Плюшкин*. Перенос с индивида индивид лежит в основе фигуры речи, именуемой антономасией, или прономинацией. Данный тип переноса является источником синонимов (*Плюшкин = скупец*), в частности, так называемых **топонимических перифраз**, синонимичных соответствующему топониму: *северная Венеция, северная Пальмира (= Петербург)*.

2.3. Вопрос об ассоциативной основе переносов

Считается, что метафора как перенос по сходству основана на парадигматических ассоциациях, метонимия как перенос по смежности — на синтагматических (Р. О. Якобсон), что соответствует противопоставлению парадигматического и синтагматического измерений языковой системы (Ф. де Соссюр): «Составляющие части некоторого контекста находятся между собой в отношении типа **смежности**, тогда как в субститутивном множестве взаимоисключающих альтернатив знаки связаны отношениями разной степени **сходства** — от полной эквивалентности синонимов до общего смыслового ядра антонимов»¹. Рассмотрим все типы переносов, проанализированные нами выше, с точки зрения схемы Р. О. Якобсона.

Переносы с вида на вид и с индивида индивид принадлежат сфере парадигматики и субституции и действительно основываются на сходстве объектов: Киев (по мнению его жителей) напоминает Париж, храбрость в глазах некоторых людей похожа на безрассудство, щедрость иногда сложно отличить от расточительности, одуряюще сильный запах духов похож на зловоние, кафе функционально сближается со столовой, школа — с лицеем; считается, что перенос по функции «имеет много общего с метафорой, так как он основан на сходстве»². Указанные два переноса действительно следует трактовать как разновидности метафоры; назовём такую метафору **внутриклассовой, или внутренней**.

Возникает вопрос, на какой основе происходят переносы с рода на вид и с вида на род. И хотя эти два переноса также принадлежат сфере парадигматики и субституции (т. е. можно сказать, к примеру, *животное* вм. *кот*), основой их является отнюдь не сходство. Язык и логика налагают запрет на сравнение или уподобление вида и рода: сравнения типа **Кот похож на животное* или **Животное похоже на кота* невозможны. Нам представляется, что переносы с рода на вид и с вида на род основаны не на отношениях сходства, а на отношениях включения; соответствующие ассоциации назовём **инклюзивными**. Такие ассоциации связывают разнопорядковые понятия по таксономической вертикали.

Уподобление, на котором основана метафора, представляет собой не только и не просто фиксацию моментов сходства, но и нарочитое пренебрежение моментами

¹ Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М., 1990. С. 115.

² Реформатский А. А. Введение в языковедение. М., 1996. С. 84.

различия, что и придаёт экспрессивность выражению: *Этот кот — настоящий бульдог (бегемот, хулиган, вымогатель, разбойник)*. Уподобить можно только то, что имеет и сходства, и различия, отношениями же сходства и различия связаны только однопорядковые понятия, что и определяет сферу действия уподобления, а значит и метафоры. На наш взгляд, уподобляться могут только однопорядковые понятия, а значит перенос по сходству действует только по таксономической горизонтали.

Итак, **ассоциативной основой** различных типов переноса имён являются: 1) парадигматические ассоциации: а) между разнопорядковыми понятиями, т. е. по таксономической вертикали (переносы с рода на вид и с вида на род); б) между однопорядковыми понятиями, т. е. по таксономической горизонтали (внутренняя и внешняя метафора); 2) синтагматические ассоциации (метонимия), в том числе парциальные (синекдоха). Таким образом, сфере парадигматики принадлежат не только компаративные, но и инклюзивные ассоциации.

3. Категориальные связи метафоры как номинативной единицы

Как экспрессивная номинативная единица метафора соотносится с теми выразительными средствами, которые также могут иметь метафорическую основу, прежде всего с **эпитетом** и **перифразой**, что определяет сферу парадигматических сближений метафоры как двустороннего знака.

Наивные вопросы, чем метафора отличается от эпитета или перифразы, троп это или фигура, которые нередко приходится слышать от студентов и аспирантов, вполне адекватно отражают нерешённость данных проблем в теоретической литературе, где включение метафоры и метонимии *наряду с эпитетами и перифразой* в число «способов вторичной номинации» является обычной практикой¹. В современной энциклопедии читаем: «Эпитет. Разновидность тропа; основанное на *переносе значения* [курсив наш. — В. М.] образное, экспрессивное, стилистически значимое слово». Далее следуют примеры: *Тихие долины Полны свежей мглой* (М. Ю. Лермонтов), *чёрные тучи, светлая горница, высокий терем* и др.² Примеры явно противоречат дефиниции, поскольку *переноса здесь нет*. В свете подобных наблюдений приведённые выше вопросы выглядят уже не такими наивными, а потому требуют серьёзного рассмотрения.

3.1. Метафора и эпитет³

Эпитет [греч. *epitheton* 'приложенное, прибавленное'], в узком понимании данного термина, представляет собой определение, подчинённое задаче художе-

¹ См., напр.: Муминов Т. А. Проблемы вторичной номинации в лексике (образование переносного значения): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1978. С. 13.

² Культура рус. речи. Энциклопедич. словарь-справочник. М., 2003. С. 781–782.

³ Основные положения данного параграфа изложены в статье: Москвин В. П. Эпитет в художественной речи // Русская речь. 2001. № 4. С. 28–32.

ственного изображения объекта, его эмоционально-образной интерпретации: *Гряды синеющих холмов И груды белых облаков На фоне мраморного неба*. Если из этой стихотворной надписи на одной из акварелей М. Волошина убрать все цветковые эпитеты и звуковую анафору (*гряды — груды*), стихотворение превратится в простую надпись (название акварели: «Холмы и облака на фоне неба»), т. е. перестанет быть художественным текстом. Этот простой эксперимент показывает, насколько велика роль образных определений в художественной, в частности поэтической речи.

Эпитет украшает речь, что отличает его от так называемых логических определений. Подразделение определений на **украшающие (образные, художественные)** и **логические** вполне соотносимо с античным противопоставлением определений «декоративных» (*epiteton ornans*) и «необходимых» (*epiteton necessarium*).

Эпитет как выразительное средство был известен уже в глубокой древности; так, у Гомера Ахиллу «присвоено 46 эпитетов, Одиссею — 45»⁴. Активность использования эпитетов варьируется от эпохи к эпохе, от автора к автору. В качестве примера обильного использования художественных определений приведем фрагмент одного из стихотворений А. С. Пушкина:

Редает облаков летучая гряда;
Звезда печальная, вечерняя звезда,
Твой луч осеребрил увядшие равнины,
И дремлющий залив, и чёрных скал вершины...

«В поэзии 20-х годов XIX века, — отмечает Б. В. Томашевский, — всякая дева бывала непременно юная, нежная или милая, всякий сумрак — таинственный»⁵. «Поэтом прилагательных» был В. Я. Брюсов — «певец качеств, свойств, пассивно пребывающих признаков»⁶: *Яростные птицы с огненными перьями Пронеслись над белыми райскими преддверьями*. Удачно подобранный эпитет «заменяет пространное повествование (*язвительный, неотразимый стыд*), описание человеческого характера (*хозяин тороватый*), целую бытовую сцену (*пир затейливый, замысловатый*)», «заменяет критическую статью о любимых поэтах: *нежный Батюшков, Жуковский живописный*», «может обозначить узловую точку мировоззрения автора: *Век шествует путём своим железным*»⁷.

Виды эпитетов чрезвычайно разнообразны. Что касается их теоретического осмысления и классификации, то здесь следует согласиться с авторами изданного в 1979 году словаря эпитетов в том, что «законченной и общепринятой теории эпитета пока не существует»⁸. Спустя пять лет «отсутствие общей теории эпитета» констатирует А. П. Лободанов⁹. К этому же выводу в 1997 году приходит

⁴ Радциг С. И. История древнегреческой литературы. М., 1982. С. 71.

⁵ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 59.

⁶ Чуковский К. Валерий Брюсов // Собр. соч.: В 6-ти т. Т. 6. М., 1969. С. 52.

⁷ Цицерин А. В. Очерки по истории рус. лит. стиля. М., 1985. С. 394 (гл. 6: Баратынский).

⁸ Горбачевич К. С., Хабло Е. П. Словарь эпитетов рус. лит. языка. Л., 1979. С. 3.

⁹ Лободанов А. П. К истории теории эпитета (Античность и Средневековье) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1984. Т. 43. № 3. С. 215.

И. Б. Голуб, справедливо сетующая на то, что «до сих пор наука не располагает разработанной теорией эпитета, нет единой терминологии, необходимой для характеристики различных видов эпитетов»¹. Создать классификацию каких-либо объектов означает выявить систему параметров, по которым эти объекты могут быть подразделены. Подразделение эпитетов возможно по следующим параметрам.

По способу обозначения соответствующего признака (прямому либо косвенному — с помощью метафоры, метонимии), т. е. по характеру номинации и, эпитетом с прямым значением (*желтый луч*, *зеленый лес*) противостоят два типа эпитетов с переносным значением: **метафорические** (*золотой луч*) и **метонимические** (*зеленый шум*). Метонимические эпитеты образуются в результате использования стилистического приема, который именуется **смещением**, ср. *запах белых роз* → *белый запах роз*, *шум зеленого леса* → *зеленый шум*. Поэтому метонимический эпитет иногда называют **смещенным**. К числу тропов относятся только эпитеты с переносным значением. Приведем мнение Квинтилиана: «Главным украшением эпитета служит переносное значение: „необузданная страсть“, „безумные замыслы“. Путём прибавления этих новых качеств эпитет становится тропом»².

Некоторые учёные ограничивают состав эпитетов только одним номинативным типом. Так, в «Поэтическом словаре» А. П. Квятковского читаем: «Эпитет... — в собственном смысле, образная характеристика какого-либо лица, явления или предмета посредством выразительного *метафорического прилагательного* [курсив наш. — В. М.]. Как художественную деталь эпитет нельзя смешивать с определительными прилагательными. Например, прилагательные „белый снег“ или „мягкий снег“ будут просто предметными и логическими определениями, но в выражениях „сахарный снег“ или „пёбжий снег“ прилагательные являются эпитетами, потому что они дают дополнительную, художественную характеристику в виде скрытого сравнения...»³. Дело в том, что Квятковский вводит эпитеты в число тропов, тропы же определяет как «употребление слов, фраз и выражений в переносном, образном смысле»⁴, откуда — вынужденная подгонка определения эпитетов (как «метафорических прилагательных») под определение тропов. Однако среди примеров, приведённых учёным, находим не только метафорические, но и метонимические эпитеты: *Под нами с грохотом чугунным Мосты мгновенные гремят* (А. Фет); *Я из твоих соблазнов затаю Не влажный блеск малиновых улыбок*, — *Страдания холодную змею* (И. Анненский), а также эпитеты с прямым значением: *Румяным, громким восклицаньем...* (Ф. Тютчев). Как видим, иллюстративная часть словарной статьи явно противоречит дефиниции. Примерно такую же картину наблюдаем в «Экспериментальном системном толковом словаре стилистических терминов» С. Е. Никитиной и Н. В. Васильевой, где эпитет определяется как «образное определение, обычно выражаемое прилагательным-метафорой» и считается разновидностью тропов, «состоящих в уподоблении одного

элемента универсума другому посредством переноса наименования или трансформации значения»¹, а также в справочнике А. В. Филиппова и Н. Н. Романовой «Публичная речь в понятиях и упражнениях», в котором эпитет определяется как «экспрессивное определение, обычно выражаемое словом в переносном значении»²; метафору, сравнение, эпитет и олицетворение принято относить к «тропам метафорической группы» (М. Д. Кузнец, Ю. М. Скребнев)³.

По семантическому параметру выделяют эпитеты цветковые (*лазурное небо*, *янтарный мед*), оценочные (*золотой век*, *серебряный век*), а также эпитеты, дающие психологическую, поведенческую, портретную характеристику лица либо характеризующие объекты по форме, размеру, температуре и т. д. (именно так сгруппированы эпитеты в словаре эпитетов К. С. Горбачевича и Е. П. Хабло). Подробная смысловая классификация эпитетов в стилистике не практикуется, поскольку она будет дублировать семантическую классификацию прилагательных, разработка которой является задачей лексикологии.

По своей функции в создании художественного образа эпитеты подразделяются на **изобразительные**: *чёрные скалы* и **лирические**: *печальная звезда*. Первые усиливают «картинность речи», вторые — её эмоциональность⁴; именно поэтому лирические эпитеты иногда именуются **эмоциональными**. Изобразительные эпитеты «выделяют в привычном понятии признак существенный, до того незаметный» и «переводят в сознание то, что скрывалось за его пределами»⁵. Оба функциональных типа эпитетов отражают не ту реальность, «что она есть, а ту, что она есть для нас»⁶, т. е. «очеловеченную» реальность.

Известен функциональный класс эпитетов, суть которых «состоит в амплификации значения определяемого имени посредством повторения в определяющем основного признака определяемого»⁷: *белый снег*, *голубое море* и др. Считалось, что такой признак обязательно входит в определяемое понятие⁸, поэтому эпитеты данного типа иногда не вполне точно именовали **тавтологическими** (термин А. Н. Веселовского), или **плеонастическими** (термин А. П. Лободанова). Указанные эпитеты обычно носят традиционный характер и «выделяет идеальный типовой признак предмета, не внося ничего нового в содержание определяемого понятия»⁹. Поскольку эпитеты этого функционального класса «усиливают, подчёр-

¹ Никитина С. Е., Васильева Н. В. Экспериментальный системный толковый словарь стилистических терминов. М., 1996. С. 154, 155 и 138.

² Филиппов А. В., Романова Н. Н. Публичная речь в понятиях и упражнениях. М., 2002. С. 117.

³ Кузнец М. Д., Скребнев Ю. М. Стилистика английского языка. Л., 1960.

⁴ Шальгин А. Теория словесности. Пг., 1916. С. 37.

⁵ Горнфельд А. Г. Эпитет // Вопр. теории и психологии творчества / Под ред. Б. А. Лезина. Харьков, 1911. Т. 1. С. 342.

⁶ Симонов П. В. Теория отражения и психофизиология эмоций. М., 1970. С. 63–64.

⁷ Лободанов А. П. К исторической теории эпитета. С. 218.

⁸ Горнфельд А. Эпитет // Вопр. теории и психологии творчества. С. 340. Эта точка зрения подвергнута справедливой критике в кн.: Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 356–357.

⁹ Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. С. 360.

¹ Голуб И. Б. Стилистика рус. языка. М., 1997. С. 139.

² Античные теории языка и стиля. СПб., 1996. С. 237.

³ Квятковский А. Поэтич. словарь. М., 1966. С. 359.

⁴ Там же. С. 312; Толпоров В. Н. Тропы // Лингвистич. энцикл. словарь. М., 1990. С. 520.

кивают какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета»¹, т. е. служат актуализации определённого признака, их логичнее назвать **эмфатическими**, или **усилительными**. **Тавтологическими** же будем именовать эпитеты, эмфатически повторяющие корень опорного слова:

Я черничка молода —
Келью раскачу,
Монастырь весь разорю;
Старых старушек
Вон повыгоняю,
Молодых молодух
Понапущаю,
Посиденки соберу
И веселье заведу...

Русская народная песня

Как известно, тавтологический эпитет характерен для фольклора. Встречаем эту разновидность образного определения и в текстах, стилизованных под фольклор: *Ох ты, горе горькое! Скука скучная, Смертная!* (А. Блок).

В рамках структурной классификации принято выделять эпитеты **простые** (*дремучий лес*) и **сложные**, представленные полиосновными прилагательными: *пшенично-жёлтые усы, угольно-черная борода, черногривый конь, Москва златоглавая, чуждадельная сторона*. Такие эпитеты образуются путём свёртывания: 1) сравнений: *белый, как снег* → *белоснежный*; *жёлтый, как пшеница* → *пшенично-жёлтый*; 2) цепочки эпитетов: *грустная сырая погода* → *грустно-сырая погода* (Н. В. Гоголь); 3) конструкций со значением принадлежности: *конь с чёрной гривой* → *черногривый конь*, *Урал с непроходимыми лесами* → *Урал непроходимолесый* (В. В. Маяковский); последний тип лежит в основе многих **гомеровских** эпитетов: *розовперстая Эос, хитроумный Одиссей, быстроногий Ахиллес*. В целом же, «подобно тому как метафора есть краткое сравнение, сложный эпитет представляет собой краткую дескрипцию»². Как пример словообразовательного курьёза приведём **сверхсложный** эпитет, составленный Ф. П. Поликарповым (XVIII в.): *хвалебночиннонебесноземнотрисвятовоспеваемый*.

По степени освоенности языком эпитеты подразделяются на общеязыковые и индивидуально-авторские. Характерными признаками **общеязыковых** эпитетов принято считать воспроизводимость и «неоднократность употребления» (К. С. Горбачевич, Е. П. Хабло): *белая береза, лазурное море, черногривый конь*. **Индивидуально-авторские** эпитеты представляют собой, по В. М. Жирмунскому, «новые и индивидуальные определения»³: *колючие звезды* (К. Паустовский), *нецензурная погода* (А. П. Чехов).

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 59.

² Pope A. Preface to his Translation of Homer's Iliad // The Iliad of Homer, translated by Mr. Pope. Vol. 1. London, 1715. P. 14.

³ Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 259–360.

По степени устойчивости связи с определяемым словом эпитеты можно подразделить на **свободные** (*белоснежная скатерть, синие глаза*) и **постоянные**, образующие с определяемым словом «фразеологическое клише» (В. М. Жирмунский): *светлое будущее, святое евангелие, туманный Альбион*. Источником постоянных эпитетов при именах собственных является **амплиция** [лат. *amplio* 'расширяю, распространяю'] — приём, состоящий в прибавлении прозвищного определения к имени собственному: *Н. Н. Муравьев-Амурский, А. Г. Орлов-Чесменский, Ярополк Окаянный*. Амплиция всегда предполагает ту или иную мотивировку: *Существует древний философ, имя которого Гераклит, а обычный эпитет «тёмный»*. Гераклит «тёмный», потому что он говорил главным образом о противоречиях. Гераклит «тёмный» и потому, что он сохранился только в отрывках и неточных цитатах (В. Шкловский). Данный приём может иметь игровой характер:

У ч ё н ы й [перечисляя предков принцессы]: Вильгельм I Весёлый, Генрих I Короткий, Георг III Распущенный, Георг IV Хорошенький, Генрих II Чёрт Побери.

К о р о л ь. За что его так прозвали?

У ч ё н ы й. За его подвиги, ваше величество. Далее идут Филипп I Ненормальный, Георг V Потешный, Георг VI Отрицательный, Георг VII Босой, Георг VIII Малоокровный, Георг IX Грубый, Георг X Тонконогий, Георг XI Храбрый, Георг XII Антипатичный.

Е. Шварц

Иногда постоянные эпитеты определяют как «часто употребляемые традиционные эпитеты»². Заметим, однако, что по признаку частотности использования эпитеты следует подразделять на общеязыковые и индивидуально-авторские.

Отличительная особенность постоянного эпитета — алогизм некоторых его употреблений, на что указывают многие ученые (А. Н. Веселовский, Ф. Миклошич, И. В. Шталь); в этом случае значение постоянного эпитета может расходиться с реальностью: *святая Русь, Москва златоглавая*, ср. также:

«Не хочу быть вольною царицей,
Хочу быть владычицей морскою,
Чтобы жить мне в Окияне-море,
Чтоб служила мне рыбка золотая
И была б у меня на посылках».
Старик не осмелился перечить,
Не дерзнул поперёк слова молвить.
Вот идёт он к **синему** морю,
Видит, на море **чёрная** буря:
Так и вздулись сердитые волны,
Так и ходят, так воем и воют.

А. С. Пушкин

Такой алогизм может носить игровой, нарочитый характер. Так, в одном теперепоротаже говорилось о **жёлтых водах голубого Дуная**. Приведем при-

¹ Bullinger E. W. Figures of Speech Used in The Bible. London, 1898. P. 689.

² Ухов П. Д. Постоянные эпитеты в былинах как средство типизации создания образа // Основные проблемы эпоса восточных славян. М., 1958. С. 171.

мер из современной разговорной речи. О нашкотившем африканце было совершенно серьезно сказано: *Взяли его под белы руки и из ресторана вывели*. Встречаем этот приём языковой игры и в художественной речи:

Недавно Володьке Гусеву припаяли на суде. Его признали отцом младенца с обязательным отчислением третьей части жалования. Горе молодого **счастливого** отца не поддаётся описанию.

М. Зощенко

Нарочито алогичен и **контрастный эпитет**, в основе которого лежит оксюморон: *вечное мгновенье* (А. Блок), *живой труп* (Л. Толстой), *весёлая тоска* (С. Есенин).

Эпитет может быть употреблён без определяемого слова; этот стилистический приём называется **антономасией** [греч. *antonomasia* 'переименование']. Условие успешности данного приёма — достаточная прочность ассоциативных связей между эпитетом и определяемым словом. Приведём пример из стихотворения А. Блока «Люблю высокие соборы...»: *И тихо, с измененным ликом, В мерцаньи мертвенных свечей, Бужу я память о Девуликом В сердцах молящихся людей*. Антономасия создаёт «эффект дополнительной выразительности, эффект загадки-догадки»¹. Квинтилиан определяет этот приём как «эпитет, который после устранения определяемого слова получает значение имени»²: *серый* (о волке), *косой* (о зайце), *нечистый* или *лукавый* (о чёрте, дьяволе). Следует заметить, что выразительным, стилистически значимым может стать отсутствие не только определяемого, но и определения — как, например, в следующей частушке: *Сидит милый на крыльце С выраженьем на лице*.

При стилистическом подразделении принято выделять **разговорные** эпитеты (*цветастая радуга, ангельский характер, непролазный лес*), **газетные** (*солнечный Узбекистан, прогнивший режим*). В целом эпитеты довольно однородны в стилистическом отношении, поскольку составляют принадлежность художественной речи (речи книжной) и, следовательно, имеют книжный оттенок. Среди **книжных** эпитетов отдельно отметим **поэтические** эпитеты (*лёгкокрылые мечты, мятежная душа*). В художественной речи встречаются и так называемые **народно-поэтические** эпитеты — определения фольклорного происхождения, освоенные литературным языком (*красна девица, гусли звончатые*). **Фольклорные** же эпитеты, свойственные устному народному творчеству, стоят за пределами литературного языка и его носителями не употребляются: *жито ядренистое, камешочки троеразные, рожь ужинистая, чужа-дальня сторона, шапка чернобархатная, солнышко восхожее*. Приметами и фольклорного, и народно-поэтического эпитета считаются употребление в краткой форме не только в функции сказуемого, но и в функции согласованного определения (*бел-горюч камень, перекатное красно солнышко, красна дёвка*), сдвиг ударения (*сердце ретивое, чара зелена вина*), особое (отличное от общезыкового) значение и, соответственно, лексическая сочетаемость: *белая заря, головушка победная, пташечка плакучая* (о кукушке)³.

¹ Брагина А. А. Синонимы в литературном языке. М., 1986. С. 87.

² Античные теории языка и стиля. СПб., 1996. С. 236; Потебня А. А. Теоретич. поэтика. С. 176.

³ Ср.: Горбачевич К. С., Хаблю Е. П. Словарь эпитетов рус. литературного языка. Л., 1979. С. 7.

Рассмотрим возможности количественной характеристики эпитетов. Так называемый **сквозной эпитет** (термин Н. Ф. Познанского) повторяется при нескольких опорных словах: *Застенчивый укор | застенчивых лугов, | застенчивая дрожь | застенчивейших роц* (А. Вознесенский); *Ночь, белой лилией провевая, взлетает точно белый лебедь, И исчезает белой феей, так повесенному бела* (И. Северянин).

Несколько образных определений, «дополняющих друг друга»¹ и дающих «разностороннюю характеристику»² одного объекта, образуют **цепочку эпитетов**: *Курорт, великопленный песчаный пляж, золотистые ароматные сосны* (В. Кожевников). Сосны охарактеризованы по параметрам «цвет» и «запах». Двойной эпитет, дающий двухаспектную характеристику, иногда называют **вилкой**. Длина цепочки может составлять три единицы: *За окнами шел игольчатый льдистый мелкий снег* (С. Н. Сергеев-Ценский). «Я заметил, — пишет Л. Озеров, — что эпитеты имеют обычай сбиваться в кучу, особенно часто в тройки; тройчатки [разрядка наша. — В. М.] эпитетов. Редко они бывают полноценны, часто один ведёт за собой другой и третий. Но дела всем троим не находится. Эпитет — не артельное понятие. Он — солист»³. Этого же мнения придерживается и А. Блок. Вот что он пишет о стихах одного молодого поэта: «И невозможно нагромождать эпитеты: «осенний бледный тихий день»⁴. Однако сам Блок может выстроить цепочку и из четырех эпитетов: *Страстная, безбожная, пустая, Незабвенная, прости меня!*

Активно использовали эпитеты поэты серебряного века. Образные определения в изобилии встречаем, к примеру, у А. Блока, М. Волошина. Приведём случай явно нарочитого нагнетания эпитетов в одном из стихотворений К. Бальмонта:

Ангелыopalные,
Светлые, печальные,
Блески погребальные
Тающих свечей, —
Грустные, безбольные,
Звоны колокольные,
Отзвуки невольные,
Отсветы лучей, —
Взоры полусонные,
Нежные, влюбленные,
Дымкой окаймленные
Тонкие черты.
То мои несмелые,
То воздушно белые
Сладко онемелые
Лёгкие цветы.

К. Бальмонт

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 69.

² Galperin I. R. Stylistics. M., 1977. P. 161.

³ Озеров Л. А. Мастерство и волшебство: Книга статей. М., 1972. С. 385.

⁴ Блок А. О лирике // Собр. соч.: В 8-и т. Т. 5. С. 158.

Как видим, для обильного использования эпитетов наиболее удобны предложения номинативной структуры, составляющие основу именного стиля.

Цепочки определений, подобные рассмотренным выше, создаются в результате применения приёма, который называется **нанизыванием эпитетов**¹. Фигура нагнетания образных определений представляет собой разновидность амплификации. В использовании эпитетов следует знать меру; в противном случае «текст, как яблоня, перегруженная плодами, изнемогает под бременем определений»². Эпитеты в цепочке, которая представляется автору слишком длинной, громоздкой, не отвечающей требованиям размера (в стихотворном тексте), — могут быть разделены различного рода вставками³: *Где наша первая встреча, Яркая, острая, тайная В летний тот памятный вечер Милая, словно случайная?* (Е. Белогорская). Ещё один способ сократить ряд эпитетов — замена одного из них однокоренным абстрактным существительным; данный приём называется **отвлечением эпитета** (термин В. М. Жирмунского), ср., например, *холодные бледные осенние облака* и *холодность бледная осенних облаков* (К. Бальмонт), *тяжёлые чёрные косы* и: *Ты белых лебедей кормила, Откинув тяжесть чёрных кос...* (В. Я. Брюсов). Отвлечение эпитета ведёт к насыщению текста абстрактными именами; именно поэтому активное использование этого приёма при описании, к примеру, пейзажа даёт «не картину, а смутное, туманное ощущение восприятия какой-то картины»⁴:

Ты помнишь: мачты сонные,
Как в пристанях Лорэна,
Вносились из туманности
Речной голубизны
К эфирной осиянности,
Где лунная сирена
Качала сребролонные
Немеющие сны.

Вяч. Иванов

Отвлечение эпитета с пропуском определяемого слова именуется **анаколуфом** [греч. *anakoluthos* 'непоследовательный']: *Какая красота!* («красота» < «красота природы» < «красивая природа»).

Выше шла речь об эпитетах в узком понимании этого термина — как о красочных прилагательных, «оттенивающих» (П. А. Вяземский) существительное. При широком понимании в разряд эпитетов попадают наречия (приведем пример из «Общей риторики» Н. Ф. Кошанского: *непостижимо тайное провидение*, ср.: *непостижимое провидение*), имена существительные (*волшебница-зима*) и даже деепричастия (*Волны несутся, гремя и сверкая*). Сосуществование столь различных трактовок приводит к тому, что и в лингвистике, и в литературо-

¹ Синоним данного термина: **атрибутизация** [лат. *attributio* 'признак'].

² Озеров Л. А. Мастерство и волшебство: Книга статей. М., 1972. С. 371.

³ Иногда фигура вставки именуется **тмезисом** [греч. *tmesis* 'рассечение'].

⁴ Шамота Н. О художественности. М., 1958. С. 149.

ведении «понятие „эпитет“ является в высшей степени зыбким и неустойчивым»¹. Узкого понимания эпитетов придерживаются такие учёные, как А. Н. Веселовский, К. С. Горбачевич и Е. П. Хабло, А. П. Евгеньева, В. М. Жирмунский, А. П. Квятковский, В. В. Краснянский; различных вариантов широкого — Г. Л. Абрамович, Л. А. Булаховский, И. Б. Голуб, Б. В. Томашевский. Широкая трактовка эпитетов очень характерна для германистов (И. В. Арнольд, Ю. М. Скребнев и др.), что представляется вполне логичным, поскольку в английском языке, в отличие от русского, имена прилагательные не вполне чётко противопоставлены по своим морфологическим признакам словам иной частеречной принадлежности. В английском языке распространены и так называемые **фразовые эпитеты** — предложения или словосочетания, «графически, интонационно и синтаксически уподобленные слову»: *I-am-not-that-kind-of-girl look; Shoot'em-down tipe; To produce facts in a Would-you-believe-it kind of way etc.*² Именно поэтому здесь становится возможным определять эпитет как «слово или оборот (phrase), дающие характеристику лица, предмета, понятия или явления»³ [разрядка наша. — В. М.]. Как известно, оба подхода имеют длительную традицию. Для русского языка более целесообразным представляется узкое понимание, поскольку художественные определения подчинены обозначению признаков, а именно для их номинации предназначены в нашем языке прилагательные.

3.2. Метафора и перифраза⁴

В сфере теоретического осмысления перифразы у нас накопилось, пожалуй, больше вопросов, чем ответов. Чем отличается перифраза по своему устройству от однословных единиц других типов — к примеру, таких, как *поднять на кого-либо руку, произвести ремонт*? Как отличить образную перифразу от логической, метафорическую — от метонимической? Каково отношение перифразы к фразеологии? Зачем в языке существуют перифразы, каково их назначение? Попробуем дать ответ на эти и некоторые другие вопросы, которые нередко приходится слышать от учащихся и которые в современной теоретической и, соответственно, учебной литературе освещены, на наш взгляд, не вполне достаточно.

Перифраза [от греч. *periphrasis* «окольная речь»]⁵ представляет собой описательный оборот, образуемый для замены какого-либо общепринятого наименования: ещё Б. В. Томашевский, говоря о назначении перифразы, определил последнюю как «типичный способ избежать названия обычным словом»⁶. Посред-

¹ Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 355.

² Арнольд И. В. Стилистика совр. англ. языка. М., 1990. С. 92.

³ Мосткова С. Я., Смыкалова Л. А., Черняевская С. П. Английская литературоведческая терминология. Л., 1967. С. 35.

⁴ Основные положения данного параграфа изложены в статье: Москвин В. П. О разновидностях перифразы // Рус. яз. в школе. 2001. № 1. С. 74–77.

⁵ Синоним: **циркумлокуция** [лат. *circumlocutio* 'перифраза', букв.: 'окольная речь']; в старинных русских риториках перифраза именовалась **околичесловием**.

⁶ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 66.

ством перифразы можно обозначить предмет по одному, а иногда и по целому ряду характерных для него признаков: *Пиши ко мне хотя для того, что я в отчизне галушек, вареников, волов, мазанок и чубов* (Письмо К. Батюшкова Н. И. Гнедичу от 10 июля 1815 г.). Чем более характерен подмеченный признак, тем более удачна и выразительна сама перифраза.

По своему устройству перифраза похожа либо на фрагмент кроссворда (автор романа «Война и мир»; ответ: Лев Толстой), либо на загадку (*лесная флейта*; отгадка: иволга). В структуре перифразы можно выделить две части: ядерную и ключевую. Ключевая («отгадочная», конкретизирующая) часть прямо называет какой-либо характерный признак обозначаемого объекта и тем самым обеспечивает возможность более или менее однозначной расшифровки перифразы: *ночное светило*, *царица ночи* (= луна), *дневное светило* (= солнце). Ядерная же часть перифразы указывает на обозначаемый объект, однако не прямо, а косвенно, иносказательно, в виде намёка. Такое указание производится двумя способами: 1) метафорически (*царица ночи*) либо 2) путём переноса с рода на вид — с помощью более широкого по значению слова (ср. *Фонвизин* и *автор «Недоросля»*), в частности, родового наименования (ср. *луна* и *ночное светило*). Именно такой характер содержания ядерной части и превращает перифразу в «обиняк, намёк, иносказательную речь»¹. Если ядерная часть не очень информативна, она может быть устранена посредством метонимического свертывания перифразы (*люди в белых воротничках* → *белые воротнички*), однако это происходит не всегда (ср. *люди в белых халатах*).

По характеру номинации перифразы принято подразделять на образные и логические. **Образные** перифразы основаны на метафоре (*царь зверей*, *лесная флейта*) или метонимии (*голубые береты*, *белые воротнички*, *медленная смерть*), **логические** — на переносе с рода на вид, ср. *Погазлю дневное светило* (А. С. Пушкин); *Луна и звёзды вышли на небо* и *Вышли на небо светила ночные* (Н. А. Некрасов). Считается, что логические перифразы лишены образности².

Разведение номинативных типов перифраз, представляющее сложность даже для специалистов, возможно только с помощью трансформационного анализа. Метонимическая перифраза может быть легко превращена в логическую путём развёртывания (а именно — восстановления ядерной части): *белые воротнички* → *люди в белых воротничках*, *голубые береты* 'десантники' → *воины в голубых беретах*, *медленная смерть* 'наркомания' → *болезнь, несущая медленную смерть*. Компаративная развёртка или хотя бы возможность пояснения через сравнение свидетельствуют о том, что мы имеем дело с метафорой: *царь зверей* → *лев как царь среди зверей*. Логические перифразы развёртыванию не поддаются.

Перифразирование, как известно, представляет собой «определение предмета вместо его прямого называния»³. Подобные определения **по степени но-**

минативной адекватности подразделяются на: 1) точные, фиксирующие существенные признаки объектов: *подняться в воздух* 'взлететь', *подняться на ноги* 'встать'; 2) неточные, фиксирующие несущественные признаки объектов: *царь зверей*, *лесная флейта*, *остров свободы*⁴. Неточная перифраза называет такие признаки объекта, которые не входят в типовое представление о нём и поэтому не отражаются в научных определениях, в частности, в словарных дефинициях, ср. *чёрное золото* и «ископаемое твердое горючее вещество растительного происхождения». В дефиниции, выписанной нами из словаря С. И. Ожегова, не содержится указаний ни на цвет, ни на особую ценность угля как топлива. Таким образом, неточная перифраза, в отличие от точной, находится с перифразируемым словом в отношениях уточнения, информационного восполнения. Заметим, что точные перифразы абсолютно нейтральны в эмоционально-оценочном плане, поэтому определять перифразу как «замену обычного слова, простого обозначения описательным выражением или словом экспрессивно-оценочного характера»² не представляется целесообразным.

Довольно разнообразны функции, в которых используются перифразы; соответственно, вполне возможна их **функциональная классификация**.

1. Приведём пример употребления перифразы в пояснительной функции: *Розвальни — нечто среднее между дровнями и санями — служили для возки негромоздкой поклажи, для будничной и дальней езды* (В. Белов).

Для определения (пояснения) значений слов специально предназначены точные логические перифразы, именуемые **логическими дефинициями** [лат. *definitio* 'определение']³; последние широко используются в толковых словарях. Логическая родовидовая дефиниция состоит из двух частей: 1) слова-идентификатора, называющего ближайшее родовое понятие, например: «Лететь — перемещаться по воздуху», «Глаз — орган зрения»; 2) одного слова-конкретизатора, обозначающего основной признак объекта: «Лететь — передвигаться по воздуху», «Глаз — орган зрения», либо нескольких слов-конкретизаторов, обозначающих ряд существенных признаков объекта: «Кресло — широкий стул с ручками-подлокотниками». Как видим, перифраза «вместо отвлечённого слова ставит образ»⁴; именно это свойство, видимо, и делает перифразу удобным средством пояснения. Заметим, что логическая дефиниция может быть нарочито неточной — как, например, в следующей шуточной загадке, сочинённой М. Задорновым: *Птица из пяти букв, живёт в Южной Баварии, яиц не несёт, но из них выводится* (Отгадка: петух).

2. Используются перифразы и в оценочной функции: *каменные джунгли*, *чёрное золото* и т. д.; **оценочные** перифразы характерны для газетной речи⁵.

¹ Ср.: Иван А. А., Никифоров А. Л. Словарь по логике. М., 1997. С. 248.

² Филиппов А. В., Романова Н. Н. Публичная речь в понятиях и упражнениях. М., 2002. С. 112.

³ Синоним: **родовидовая дефиниция**.

⁴ Потебня А. А. Теоретич. поэтика. М., 1990. С. 170.

⁵ Газетные перифразы собраны в кн.: Новиков А. Б. Словарь перифраз рус. языка (на м-ле газетной публицистики). М., 1999.

¹ Даль В. И. Толковый словарь живого великорус. языка: В 4-х т. Т. 3. М., 1994. С. 18.

² Именно поэтому некоторые учёные называют их **необразными**.

³ Томашевский Б. В. Стилистика. Л., 1983. С. 230.

3. Перифраза дает возможность избежать тавтологии. Так, в стихотворении А. С. Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных» читаем: *Гляжу ль на дуб уединенный, Я мыслю: патриарх лесов Переживёт мой век забвенный, Как пережил он век отцов*. Описательный оборот, образованный поэтом, избавил от необходимости дважды повторить либо слово *дуб*, либо местоимение *он*.

4. В художественной речи перифраза часто выполняет эстетическую функцию: *розоперстая Эос* (вм. заря), *царица ночи, лесная флейта* и др. Такие перифразы называются **поэтическими**. К числу тропов следует относить только поэтические перифразы.

5. В игровой функции используются **шутливые перифразы**: *рыцарь вырезки* (вм. мясник), *лицевая часть головы* (вм. лицо; перифраза Ю. Германа), *нюхательная часть тела* (Н. В. Гоголь). Шутливость в таких выражениях может сочетаться с иронией: *великий комбинатор* (об Остапе Бендере), *нарушитель конвенции* (о Паниковском), *angel of mercy* — применительно «к бессердечной женщине»¹. Разновидностью шутливых перифраз является жанр **парадоксальных определений**: *Демократия — это самый худший вид правления, не считая всех остальных* (Л. Радзиховский). На перифразах такого типа основаны некоторые каламбуры: *Панегирик — это некролог для живых* (Ю. Базилёв).

6. **Эвфемистические перифразы** употребляются «для избежания выражений низких и неблагородных» (Н. И. Греч): *Купфер, как и следовало ожидать, попал в её дом и стал к ней близким... злые языки уверяли: слишком близким человеком* (И. С. Тургенев).

Возможна и **тематическая классификация** перифраз — «по объектам перифразирования»². Такими объектами часто становятся имена собственные известных лиц: учёных (*холмогорский мужик, холмогорский рыбарь* в.м. Ломоносов), государственных деятелей (*маленький корсиканец* в.м. Наполеон, *вождь мирового пролетариата* в.м. Ленин), поэтов (*певец Фелицы* в.м. Державин) и др. Перифразы имен собственных называются **апеллятивными**, а стилистический приём замены имени собственного такой перифразой — **автономасией** [греч. *antonomasia* переименование].

Объектами перифразирования могут стать наименования городов (*город на Неве*), стран (*Туманный Альбион* в.м. Британия), материков (*черный континент*) гор, (*крыша мира* в.м. Памир), других географических объектов; соответствующие перифразы именуются **топонимическими**. Некоторые из подобных объектов (актуальных, важных для носителей языка) вызывают особенно активное образование перифраз: *Санкт-Петербург — северная столица, северная Пальмира, северная Венеция, град Петров, град Петра* и др. Довольно значительным является количество перифраз, используемых для именования ипостасей Святой Троицы: *Отец небесный, Господин Неба и Земли, Господин Жатвы, Царь небесный* (евангельские пери-

фразы для именования Бога-Отца), *Судия земли, Живущий во веки* (библейские перифразы), *Вечный Отец* (А. С. Пушкин), *Творец небесный* (М. Ю. Лермонтов), *Зидитель мира* (М. В. Ломоносов) и др.; *Сын Человеческий, Сын Давидов, Сын Бога Живого, Сын Божий* (евангельские перифразы для именования Иисуса Христа). Как видим, перифразирование является довольно мощным источником синонимии.

По степени освоенности языковой системой перифразы можно подразделить на **речевые** (*нюхательная часть тела, патриарх лесов*) и **языковые**, т. е. общеизвестные, освоенные языком, вошедшие в его лексикон (*люди в белых халатах, черное золото*)¹.

По наличию / отсутствию в тексте перифразируемого слова среди перифраз можно выделить **зависимые** и **самостоятельные**; последние (если это речевые перифразы) требуют для своей дешифровки определенной сообразительности. В германо-скандинавской поэзии такие перифразы-загадки назывались **кеннингами** (ср. шотл. *kenning* 'узнавание'): *лебедь пота шипа ран* (вм. ворон); данный термин используется и теперь.

Обильная эксплуатация самостоятельных перифраз лежит в основе так называемого **перифрастического стиля**, который был особенно характерен для сентиментализма: *Грозная царица хлада воссела на ледяной престол свой и дохнула выюгами на русское царство, то есть зима наступила* (вынужден пояснить Н. М. Карамзин), а также для русского романтизма: *Все прочие офицеры разошлись по каютам, но сын Эскулапа [военврач Стеллинский], по достоятельной привычке, остался для химического разложения вновь привезенного португальца* (А. Бестужев-Марлинский). Использование самостоятельных перифраз нередко вступает в противоречие с требованием ясности речи²; последнее обстоятельство отражено в следующей известной оценке романтизма, которую, на наш взгляд, вполне можно отнести и к сентиментализму: *Так он писал темно и вяло (Что романтизмом мы зовём)* (А. С. Пушкин). Приведём оценку В. В. Виноградова: «Русско-французская фразеология в стилях XVIII века имела своеобразные особенности. Она носила отпечаток того манерного, перифрастического, богатого метафорами, риторически изукрашенного языка, который был так характерен для французского общества и французской поэзии той эпохи. Так был создан искусственный, жеманно-изысканный стиль выражения, далёкий от простоты бытовых предметных обозначений. Вместо „солнце“ говорили *светило дня, дневное светило*; вместо „глаза“ — *зеркала, зеркала души*. Сапожник именовался *смирённый ремесленник*, саблю заменяла *губительная сталь*»³.

По наличию / отсутствию контакта с перифразируемым словом среди зависимых перифраз можно выделить (1) **дистантные перифразы**; (2) **присловные**, используемые при перифразируемом слове в следующих синтаксических функциях: 1) как сказуемое: *Лев — царь зверей*; здесь перифразируемое слово и пе-

¹ Перифразы, получившие статус языковых, иногда именуют **фразеологизированными**, тем самым подчеркивая их принадлежность к сфере фразеологии.

² Ср.: Фёдоров А. И. Образная речь. Новосибирск, 1985. С. 87–88.

³ Виноградов В. В. Очерки по истории рус. лит. языка XVII–XIX вв. М., 1982. С. 181–182.

¹ Походня С. И. Языковые виды и средства реализации иронии. Киев, 1989. С. 71.

² Грехнева Л. В. Перифраза в худож. речи Н. М. Карамзина // Актуальные проблемы стилистики и терминоведения. Ниж. Новгород, 1996. С. 54.

рифразы находятся в отношениях координации; 2) как приложение (*маленький корсиканец Наполеон, царица ночи луна*), в том числе — обособленное: *Ты мне душу тронул, соловей, Маленький волшебник белой рощи* (А. Поперечный). В этом случае перифразируемое слово и перифраза находятся в определительных отношениях.

При *позиционной классификации* зависимые перифразы можно подразделить на те, которые следуют за перифразируемым словом, и те, которые ему предшествуют. Фигура предварения слова соответствующей перифразой называется *пролепсис* [греч. *prolepsis* предчувствие]¹: *Ужален небольшою Крылатой я змеей, Которая плечою Зовется улюдей* (Г. Р. Державин).

В *деривационном отношении* перифраза может быть простой и сложной. Сложная перифраза образуется из двух и более простых, например: *бледные обитатели каменных джунглей 'горожане' < бледные обитатели города + каменные джунгли*. Многие древнескандинавские кеннинги строились посредством нескольких деривационных шагов: *шип ран 'меч' > пот шипа ран 'кровь' > лебедь пота шипа ран 'ворон'* (пример Р. А. Будагова).

По *количеству компонентов* среди перифраз можно выделить двусловные (*царь зверей*), трёхсловные (*нюхательная часть тела*) и др. Минимальный и самый распространённый количественный тип перифраз — двусловные; поликомпонентные перифразы встречаются реже.

По *частеречной принадлежности* перифразы обычно подразделяются на субстантивные и глагольные. Глагольные перифразы, по нашему мнению, целесообразно отличать от *описательных предикатов*² — глагольно-именных словосочетаний, синонимичных однокоренным глаголам (ср. *подвергать критике* и *критиковать*, *производить ремонт* и *ремонтить*, *принимать пищу* и *питаться*). Думается, что не вполне прав был А. М. Пешковский, считая отглагольное существительное в такого рода словосочетаниях «худосочным потугом на книжность», «чем-то запутанным, бледным, вялым», в то время как соответствующий глагол «даёт более простое, более ясное и более сильное выражение», что такие существительные требуют «двух слов вместо одного», т. е. ведут к многословию, поскольку «к отглагольному существительному привешивают обычно какой-нибудь бессодержательный глагол»: *учинить укушение* (вм. *укусить*), *произвести расследование* (вм. *расследовать*), *подвергнуть аресту* (вм. *арестовать*)³. Характерная особенность описательного предиката, или «расщеплённого сказуемого», проявляющаяся при сопоставлении с синонимичным ему глаголом — более серьёзные возможности в плане лексической сочетаемости, ср. *подвергнуть резкой (нелицеприятной, уничтожающей) критике* и **нелицеприятно, уничтожающе критиковать*. Эта функциональная особенность описательных предикатов, отмечаемая многими ис-

следователями⁴, во-первых, оправдывает их существование в лексико-фразеологической системе языка, во-вторых, противопоставляет их перифразам, у которых, как это было показано выше, совершенно иные функции в речи.

Глагольное перифразирование желательнее отличать и от так называемого *металепсиса* [греч. *metalepsis* 'перемена, обмен'] — разновидности глагольной метонимии, представляющей собой обозначение одних действий, явлений и ситуаций через другие, смежные, так или иначе с ними связанные. Посредством этой фигуры речи ситуацию можно обозначить: 1) по предшествующему действию: *взяться за оружие 'начать войну', поднять на кого-л. руку 'ударить', поставить к стенке 'растрелять'*; 2) по действию, сопровождающему или составляющему эту ситуацию: *шлепать (по коридору) 'идти', щелкать (семечки, орехи) 'грызть', махать кулаками 'драться', орудовать веслами 'гребти'*; 3) по результату: устар. высок. *преломить копьё с кем-л. 'сразиться'* и др. С помощью металепсиса возможно обозначение реальных ситуаций через ситуации ирреальные, в той или иной степени неправоподобные, например, *Ему медведь на ухо наступил* в значении 'У него плохой слух', *сосчитать ступеньки 'упасть'* и т. д. Если предположить, что выражения типа *поднять на кого-л. руку* и *сосчитать ступеньки* являются метонимическими перифразами, то они должны, согласно сформулированному выше правилу трансформационного анализа, поддаваться превращению в логические перифразы путём развёртывания; этого, однако, не происходит, ср.: *белые воротнички* → *люди в белых воротничках*, но: *сосчитать ступеньки* → ? Невозможность трансформации говорит о том, что металепсис и перифраза различаются по своему устройству.

Умение составлять перифразы — важная черта индивидуального стиля, определяющая его богатство и разнообразие. Перифразы образуются по определённым синтаксическим образцам, например: «родовое имя + конкретизирующее прилагательное» (*ночное светило, дневное светило*), «родовое имя + род. п. конкретизирующего имени существительного» (*светило ночи, светило дня*), «слово певец + род. п. темы» (*певец Фелицы* в м. Державин, *певец Литвы* в м. Мицкевич) и др. Каждая из подобных моделей лежит в основе ряда одноструктурных (построенных по одному образцу) перифраз; количество перифраз, составляющих такой ряд, характеризует продуктивность модели. Очень продуктивны модели перифразирования на основе *прономинции* [лат. *proponatio* 'переименование'] — стилистического приёма, состоящего в замене нарицательного имени собственным: *русский Пинкертон, второй Обломов; Пелё мотоцикла, Моцарт рисунка*.

¹ Вариант данного термина: *пролепсис*.

² Иная точка зрения представлена в работах: Балли Ш. Франц. стилистика. М., 2001. С. 94; Шанский Н. М. Фразеология совр. рус. языка. М., 1963. С. 67–68; Шубина Л. В. О специфических особенностях функционирования перифразы и однокоренного глагола-синонима // Рус. яз. в шк. 1973. № 2. С. 89–91.

³ Пешковский А. М. Избр. труды. М., 1959. С. 102 и 105.

⁴ Кузьмина Е. С. Роль отглагол. существительных в науч. стиле // Рус. яз. за рубежом. 1970. № 1. С. 68; Ивакина Н. Н. Юридич. клише и штампы // Функционирование языка в разных типах текста. Пермь, 1989. С. 154; к этому же выводу приходит автор работы, посвящённой рассмотрению описательных предикатов (что, впрочем, никак не отражено в её названии), см.: Исакова Л. Д. Соотношение типологич. тенденций и особенностей проявления функционального стиля в совр. герм. языках: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 2001. С. 30.

Часть вторая

Сфера эпидигматики: метафора как производный знак

С эпидигматической точки зрения метафора должна быть рассмотрена как двусторонняя производная единица, которая: а) обладает **внутренней формой**; б) имеет определённую **знаковую структуру**; в) должна соотноситься с определённой производящей единицей, каковой традиционно считается **сравнение**. Поскольку двуплановость вводит метафору в разряд образных наименований, необходимо уточнить соотношение понятия метафоры с категорией **образности**.

1. Вопрос о внутренней форме. Типология производных единиц

Любая производная единица обладает **внутренней формой**, представляющей собой ассоциативную связь значения производной единицы со значением единицы производящей. Так, внутренней формой прилагательного *подноготная* <правда> является ассоциативная связь со значением слова *ноготь* («подноготные тайны» на Руси в своё время выведывали, загоняя иглы под ногти¹), внутреннюю форму прилагательного *подлинная* <правда> составляет ассоциативная связь со значением слова *подлинник* — «длинный шест»: «на правеже били „подлинниками“, допытываясь истины»². «Коренным значением» имени существительного *правда* является, по В. И. Далю, значение «судебник, свод законов, кодекс» (ср. *Русская Правда*, *Правда Ярославлева*, ср. также *править суд*)³. Есть мнение, что производящим для слова *правда* явилось имя существительное *правѣж* «испытание калёным железом для выяснения истины»⁴ ср. *поставить на правѣж* «истязать, пытаться», «бить батогами». Внутренняя форма нередко становится «призмой, через которую совершается миропонимание»⁵, она «показывает, как представляется человеку его собственная мысль»⁶, и

в этом плане может быть истолкована как некоторый «культурный смысл», «репрезентант культуры»¹ (точнее, *определённой культуры*). Во многом именно благодаря внутренней форме «язык имеет собственную археологию. Живая летопись слов заходит в те отдалённые эпохи древности, когда человек ещё не писал своей истории; эта летопись повествует нам о таких фактах, которые не могут быть добыты никакими раскопками, не могут быть прочитаны ни на каких папирусах; она способна нам рассказать историю духа человеческого»².

Ещё Ш. Балли отметил, что «сущность мотивированного знака состоит в том, что он *опирается* [курсив наш. — В. М.] на одну обязательную внутреннюю ассоциацию»³. Благодаря наличию таких деривационных ассоциативных «опор» слова мотивированные, производные (имеющие внутреннюю форму) запоминаются гораздо лучше немотивированных, непроизводных (внутренней формы не имеющих), ср., например, синонимы *приставка* (~ приставить) и *префикс* (~ ?), *окончание* (~ окончить) и *флексия* (~ ?). В. фон Гумбольдт по этому поводу пишет: «Нужно, чтобы во внутренней сфере каждое понятие было отмечено каким-либо свойственным ему признаком». Таким признаком, ставящим содержание слова «в связь с другими понятиями»⁴, является внутренняя форма; именно поэтому, к примеру, в практике школьного обучения мотивированные термины предпочитают немотивированным как **более удобные для запоминания**.

Благодаря наличию внутренней формы производные слова, в сравнении с соответствующими непроизводными, **более понятны**, ср., например, синонимы *вши-вость* и спец. *ледикулёз*: «Значение производных всегда определимо посредством ссылки на значение соответствующей первичной основы»⁵. Такая ссылка лежит в основе фигуры **этимологии** [греч. *etimon* «истинное значение слова»], состоящей в восстановлении деривационной истории слова и используемой как приём: 1) пояснения: *Философия есть любовь к мудрости, любомудрие* (П. Флоренский); 2) аргументации: *Касьянов отдаёт предпочтение очень дорогим часам модели Reverso. Кстати, Reverso переводится как «то, что движется в обратном направлении» и даже как «перемена к худшему». А потому «Полёт» или «Восход» были бы оптимистичнее — особенно для председателя правительства* (Комсомольская правда).

Приёмами пояснения служат и так называемые дидактические (пояснительные, педагогические) **сравнения** и **метафоры**, активно используемые в научной речи. Вот как используют пояснительную метафору Л. В. Щерба: *В литературном языке, являющемся сложной системой, всё настолько связано, что ничего нельзя затронуть, не приведя в движение целого ряда других колёсиков*. Здесь, однако, следует помнить о том, что «когда понятие растворяется в аллегорических образах, оно покидает область науки»⁶, поэтому увлекаться метафорами и сравнениями

¹ Фасмер М. Этимологич. словарь рус. языка: В 4-х т. Т. 3. М., 1987. С. 298.

² Преображенский А. Г. Этимологич. словарь рус. языка. М., 1958. С. 224.

³ Даль Вл. Толковый словарь живого великорус. языка: В 4-х т. Т. 3. М., 1994. С. 378 и 379.

⁴ Ср.: Трубачёв О. Н. Славянская этимология и праславянская культура // Историко-культурный аспект лексикографич. описания языка. Ч. 1. М., 1991. С. 27.

⁵ Постовалова В. И. Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человек. фактора в языке: Язык и картина мира. М., 1988. С. 55.

⁶ Потёбия А. А. Мысль и язык. Харьков, 1913. С. 83.

¹ Шнет Г. Г. Внутренняя форма слова. М.: УРСС, 2003. С. 129.

² Крушевский Н. Очерк науки о языке. Казань, 1883. С. 134.

³ Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы франц. языка. М.: УРСС, 2001. С. 154.

⁴ Гумбольдт В. О различии строения человек. языков и его влияния на духовное развитие человек. рода // Хрестоматия по истории языкознания XIX-XX веков / Сост. В. А. Звегинцев. М., 1955. С. 82.

⁵ Винокур Г. О. Избр. работы по рус. языку. М., 1959. С. 421.

⁶ Ольшки Л. История научной литературы на новых языках. Сретенск, 2000. С. 10.

ми не следует. Считается, что образность в научном стиле допустима постольку, «поскольку словесные образы помогают разъяснению понятий»¹. Умение «подмечать сходное в предметах» (Аристотель) «составляет неотъемлемую часть научного описания»²; именно поэтому «средневековые философы считали метафору важным элементом научного мышления, позволяющим сводить непонятное и непостижимое к понятному. Жан-Жак Руссо считал, что пока учёный не располагает достаточными знаниями о предмете исследования, он вынужден прибегать к метафорам и заимствованиям из других областей науки для объяснения сути наблюдаемых явлений»³.

С другой стороны, внутренняя форма иногда **способна вводить в заблуждение**; в качестве примеров приведём термины с дезориентирующей, т. е. неправильно ориентирующей (по Д. С. Лотте⁴) внутренней формой: *громоотвод* (отводит не гром, а молнию; ср. в народной речи: «Гроном убило»), *железная дорога* (рельсы производятся из стали), *атом* < греч. *atomos* 'неделимый' (на самом же деле поддаётся расщеплению). К появлению терминов с дезориентирующей внутренней формой часто приводит народная этимология: *близорукость* (вм. «близозоркость»), *остранение* (вм. «остраннение»). Х. Ортега-и-Гассет, отстаивающий мысль о незаменимости метафоры в научных изысканиях, признаёт, что метафора может приводить к потере тезиса: «Метафора — незаменимое орудие разума, форма научного мышления. Употребляющему её учёному случается сбиться и принять косвенное или метафорическое выражение собственной мысли за прямое [т. е. потерять тезис. — В. М.]. Подобная путаница, конечно же, достойна порицания и должна быть исправлена; но ведь такого рода погрешность может допустить при расчетах и физик. Не следует же отсюда, будто математику надлежит изгнать из физики. Ошибка в применении метода не довод против него самого. Поэзия изобретает метафоры, наука их использует, не более. Но и не менее»⁵.

Существенной стилиевой чертой научной речи считается однозначность (а следовательно, и одноплановость). Это требование нарушают **метафорические термины**: ботан. *пастушья сумка*, астрон. *чёрная дыра* и др. Благодаря использованию метафор «в научное изложение получает широкий доступ многозначное слово»⁶, что «порождает ненужные ассоциации, затрудняет понимание»⁷. Именно этим фактором объясняется то, что «приоритетом в сфере познания обладают исключительно средства прямой номинации»⁸ и, соответственно, стремление специалистов к использованию немотивированных терминов, источником которых, как известно, является заимствование из других языков, в частности, греческого и

¹ Горшков А. И. Лекции по русской стилистике. М., 2000. С. 200.

² Славгородская Л. В. Об использовании образных средств в языке совр. физики // Функциональный стиль научной прозы: Проблемы лингвистики и методики преподавания. М., 1980. С. 191.

³ Поспелов Д. А. Предисловие к рус. изданию // Арбиб М. Метафорический мозг. М., 1976. С. 5.

⁴ Лотте Д. С. Основы построения научно-технич. терминологии. М., 1961. С. 24.

⁵ Ортега-и-Гассет Х. Две главные метафоры: К двухсотлетию со дня рождения Канта // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 203.

⁶ Славгородская Л. В. Об использовании образных средств в языке совр. физики. С. 190.

⁷ Разинкина Н. М. О преломлении эмоц. явлений в стиле науч. прозы // Особенности языка науч. лит-ры. М., 1965. С. 49.

⁸ Kittay E. F. Metaphor: Its Cognitive Force and Linguistic Structure. Oxford, 1989. P. 20.

латинского¹. «Иноязычные термины, — отмечает Л. Л. Кутина, — сильны своей изолированностью от системы данного языка, своей неконтактностью, отсутствием вторых и дополнительных осмыслений»², ср. терминологические дублиеты XVIII в. *синус* и *лоно*, *конус* и *шишка*, *радиус* и *луч*; русские эквиваленты ушли из научной речи, поскольку, по Г. О. Винокуру, «в идеале всякий термин... стремится быть совершенно точным и отрешенным от бытовых представлений выразителем соответствующего понятия»³. Как известно, на практике ни одно из требований, предъявляемых к терминам, «никогда не реализуется полностью»⁴.

Как видим, внутренняя форма нередко вызывает паразитарные ассоциации, порой просто сбивает с толку, поэтому считается, что «метафоры, тропы и другие изобразительные средства языка являются постоянной проблемой, а временами и явной помехой» для научных изысканий⁵. Современный философ пишет: «Философский акт состоит в том, чтобы блокировать в себе нашу манию мыслить картинками»⁶. **Отрицательное отношение к метафоре в высказывалось и ранее** — Аристотелем (выступавшим против метафорической аргументации как двусмысленной и «тёмной»), Дж. Локком (считавшим, что метафоры «вводят рассудок в заблуждение»⁷), Ф. Ницше (полагавшим, что ввиду метафоричности нашего мышления «путь к истине заказан»⁸), Т. Гоббсом: «Свет человеческого ума — это вразумительные слова, предварительно очищенные от всякой двусмысленности точными дефинициями», именно поэтому «во всех тех случаях, когда серьёзно ищут истину, метафоры абсолютно исключены, ибо раз мы видим, что они откровенно обманывают, то было бы явным сумасшествием допускать их в совете или рассуждении»⁹. Позже к этой критике присоединился Б. Рассел, в 1910–1913 гг. совместно с А. Н. Уайтхедом попытавшийся создать математически точный язык науки, основной единицей которого стала пропозиция, или «пропозициональная функция» — логически рафинированная, формализованная, очищенная от моментов инотолкования фраза, представляющая собой некий аналог алгебраической формулы, идеально точно отображающий определённую ситуацию («положение вещей») реального мира, причём каждой позиции данной формулы однозначно соответствует компонент данной си-

¹ См., напр.: Васильева Н. В. К семантич. и функциональному описанию греко-латинских элементов в лингвистич. терминологии // Вопр. языкознания. 1983. № 3.

² Кутина Л. Л. Языковые процессы, возникающие при становлении научных терминологич. систем // Лингвистич. проблемы научно-технич. терминологии. М., 1970. С. 89.

³ Винокур Г. О. О некоторых явлениях словообразования в рус. технич. терминологии // Труды Моск. ин-та истории, философии и литературы. Т. V. Сб. статей по языковедению. М., 1939. С. 3.

⁴ Парларов Л. Ф. Общие проблемы терминологии как лексич. системы // Функциональный стиль общенаучного языка и методы его исследования. М., 1974. С. 29.

⁵ Man P. The Epistemology of Metaphor // On Metaphor. The Univ. of Chicago Press, 1978. P. 11.

⁶ Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., 1997. С. 60.

⁷ Эндрю Гуттли не без иронии отмечает, что Дж. Локк при этом сам использует множество метафор и олицетворений: *заблуждение* (< *блуждать*), *вводить* и др. (Goatly A. The Language of Metaphors. London, 1997. P. 1).

⁸ См. обзоры: Kittay E. F. Metaphor: Its Cognitive Force and Linguistic Structure. Oxford, 1989. P. 1–10; Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999. С. 375–380.

⁹ Гоббс Т. Левиафан, или Материя, форма и власть государства церковного и гражданского // Собр. соч.: В 2-х т. Т. 2. М., 1991. С. 53.

туации¹. Такое соответствие именуется семантическим изоморфизмом. На семантически неизоморфные (в частности, метафорические) структуры в точном языке накладывается запрет. Концепция Бертрона Рассела получила развитие в «Логико-философском трактате» австрийского философа Людвиг Витгенштейна². Создать идеально точный язык науки так и не удалось, однако работы Б. Рассела и Л. Витгенштейна послужили одним из источников современного семантического синтаксиса, в котором также: 1) отсутствуют как объект исследования и метафора, и фигуральная речь в целом; 2) активно эксплуатируется идея семантически изоморфных и неизоморфных (или, по Г. А. Золотовой, «изосемичных / неизосемичных») структур, ср. *кто наказал кого каким образом* (семантически изоморфная структура) и *кто дал кому что* (перцу, плетей, прикурить и т. д.). Вторая структура семантически неизоморфна изображаемой ситуации наказания, поскольку изображает её метафорически — в образе ситуации передачи.

Итак, важность понятия внутренней формы такова, что говорящему всегда следует учитывать в слове не только «что оно значит», но «и как (каким образом) значит»³.

Наличие внутренней формы (мотивированность, производность) традиционно приписывается только *номинативным* единицам⁴; считается, что производные единицы «обращены к миру слов»⁵. Лексическая концепция внутренней формы ограничивает состав производных единиц *сферой номинации*; между тем, мотивированной может являться и *коммуникативная* единица, в частности, текст, образованный в результате парафраза⁶, ср.:

Производящий текст:

Шепот. Робкое дыханье.
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья.
Свет ночной. Ночные тени, —
Тени без конца.
Ряд волшебных изменений
Милого лица.
В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтара,
И лобзания, и слёзы, —
И заря, заря!..

А. Фет

Производный текст:

Топот, радостное ржанье,
Стройный эскадрон,
Трель горниста, колыханье
Веющих знамен,
Пик блестящих и султанов;
Сабли наголо,
И гусаров и уланов
Гордое чело;
Амуниция в порядке,
Отблеск серебра, —
И марш-марш во все лопатки,
И ура, ура!..

Д. Минаев

¹ Whitehead A. N., Russell B. Principia Mathematica. Cambridge Univ. Press, 1997.

² Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М., 1958. Первое изд. — 1922 г.; введение написано Б. Расселом.

³ Потемкина А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 13.

⁴ См., напр., обзор: Снитко Е. С. Внутренняя форма номинативных единиц. Львов, 1990. С. 6–28.

⁵ Кубрякова Е. С. Типы языковых значений: Семантика производного слова. М., 1981. С. 10; ср. также: Шмелев Д. Н. О третьем измерении лексики // Рус. яз. в шк. 1971. № 2. С. 9.

⁶ Парафраз и другие приёмы, образующие класс фигур интертекста, описаны нами в статье: Москвин В. П. Цитирование, аппликация, парафраз: к разграничению понятий // Филол. науки. 2002. № 1.

Подразделим производные единицы на два типа: 1) производный текст (понятие интертекстуальности); 2) производное слово (понятие словообразования). Словесная производность (мотивированность) членится на две разновидности: а) межсловная («структурная»¹): *красивейшина* (В. Хлебников о павлине) < *красивый + старейшина*; *столик* < *стол*; б) внутрисловная («семасиологическая»): *золотой* 'жёлтый' < *золотой* 'сделанный из золота'. Считается, что «механика внутрисловной мотивированности несколько отличается от той, которая характеризует межсловную мотивированность»². Внутрисловная мотивированность — источник семантической двуплановости содержательной стороны метафорических и метонимических наименований, в частности, тропов.

В свете приведённого противопоставления не представляется приемлемым следующее утверждение В. Г. Гака: «Формальный аспект метафоры проявляется на уровне морфологии... В языках формируются словообразовательные средства для создания метафорических номинаций. Такими являются различные способы выражения уподобления, сравнения, напр., в русском языке: *-образный, -видный, -морфный, -формный*», напр., *У-образная труба*. «Метафорические номинации часто реализуются при транспозиции — переходе слова из одной части речи в другую: *каменное сердце, бычья шея, змеиться* (о дороге)». По данному поводу заметим следующее. 1. В приведённых примерах не наблюдается ни одного случая «перехода слова из одной части речи в другую». 2. Трактовка наименований типа *У-образный* как «метафорических номинаций» отражает неразличение деривации межсловной и внутрисловной (семантической). Неразличение двух типов производности послужило основой для создания известной *концепции частичной метафоры*: «С точки зрения соотношения формы и значения следует различать два типа метафоры — *полную*, при которой формирование переносного значения не связано ни с какими изменениями структуры слова (ср. *Он ест мясо* → *Дым ест глаза*; *Сердце бьётся* → *в сердце Африки*) и *частичную*, когда образование нового значения связано с морфологическим изменением слова, с добавлением аффиксов к основе, используемой в переносном значении (*Ржавчина разъедает металл*; *сердцевина, сердечник, середина*)»³. Здесь необходимо отметить следующее: 1. Глагол *разъедать* известен в значении 'сильно искушать': *Из попухов выплез кобель с обрубленными, в кровь разъеденными мошкаркой ушами* (И. А. Бунин). Думается, что именно этот лексико-семантический вариант (а не «добавление аффиксов к основе, используемой в переносном значении») послужил для образования метафорического деривата *разъедать* 'вызывать окисление'. 2. Слова *сердцевина* и *сердечник* являются аффиксальными дериватами от метафорического наименования *сердце* в значении 'середина', однако считать их метафорами (даже «частичными») нет никаких оснований, поскольку *диагностирующим свойством метафорического наименования является его способность употреб-*

¹ См.: Сафарова К. А. Структурная мотивировка слова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1970.

² Архадьева Т. Г. Дезимологизация и её обусловленность в рус. языке: Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1973. С. 42.

³ Гак В. Г. Метафора: универсальное и специфическое. С. 483.

латься в двух значениях: *прямо и производно*. Признание феномена «частичной метафоры» создаёт в этом плане неразрешимую проблему.

2. Знаковая структура метафоры как производной номинативной единицы. Два семиотических типа метафоры

Как номинативная, а следовательно, знаковая единица метафора является предметом семиотики. Рассмотрим категориальный аппарат **семиотической концепции метафоры**.

План выражения метафорического знака представлен **словом-параметром**¹: *Вероника — лиса*. Слово-параметр, как и лежащее в его основе сравнение, указывает на **компаратор** (второй субъект сравнения). Такое указание осуществляется, на наш взгляд, двумя способами:

1. **Прямо**: *крест воспоминаний* (ср. *воспоминания тяжки, как крест*). Неприятные, мучительные воспоминания мыслятся как тяжкое бремя, компаратором выступает понятие 'крест'.

2. **Косвенно** (в так называемых **вторичных метафорах**²); в этом случае интерпретация метафоры предполагает мысленное восстановление исходной метафоры или исходного сравнения: *тяжкие воспоминания* (< *тяжкий груз / крест / бремя воспоминаний*), *цепные собаки капитализма* (< капитализм как хозяин), *акулы рынка* (< рынок как море, ср. *бурные воды рынка*). При анализе вторичных метафор **объектом развёртывания является слово-параметр**.

Ключом к смысловой интерпретации слова-параметра служит **грамматически связанное** и обычно **контактирующее** с ним слово, которое принято именовать **словом-аргументом**³ (таковым в приведённом выражении выступает слово *Вероника*). Слово-аргумент указывает на **компаратив** (первый субъект сравнения). Благодаря контекстуальным подсказкам метафора «делает возможным говорить одно, имея в виду нечто другое»⁴. Давно замечено, что «строение метафоры можно выявить, воссоздавая опущенные звенья в заложенной в её основе пропорции»⁵; такие пропорции (или, по Аристотелю, «анalogии») заложены в соотноше-

¹ Синонимы: **агент, термин сравнения, знак-носитель образа**. М. Блэк «явно метафорическое слово или выражение, вставленное в рамку прямых значений слов», называет **фокусным словом, метафорическим фокусом** (Блэк М. *Метафора // Теория метафоры*. М., 1990. С. 158 и 162).

² Понятия вторичной и исходной метафор введены и рассмотрены нами в статье: Москвин В. П. *Русская метафора: параметры классификации* // Филол. науки. 2000. № 2. С. 70.

³ Синонимы: **опорное слово, ключевое слово, микроконтекст**. В концепции М. Блэка используется термин *рамка (frame)*, обозначающий ближайший контекст метафоры.

⁴ Серль Дж. *Метафора // Теория метафоры*. М., 1990. С. 308.

⁵ Sierotowski S. *Słownik terminów literackich*. Wrocław, 1982. S. 152; ср.: Аристотель. Об искусстве поэзии [Поэтика]. М., 1957. С. 109–110.

нии слова-параметра и слова-аргумента: *утро (весна) жизни 'молодость' → утро ~ день = весна ~ год = молодость ~ жизнь* (парциальные отношения). Слово-аргумент подсказывает смысл метафоры, как нам представляется, двумя способами:

1. **Прямо**: *Хитрец — это лиса, глаза звёзд, колонны стволов, вирус демократии*. Метафору, в которой слово-параметр и слово-отгадка находятся одновременно и в отношениях синонимии, и в отношениях сравнения (*колонны стволов → стволы стройны, как колонны, стволы = колонны*), назовём **метафорой-сравнением**. Ю. И. Левин применяет данный термин к случаям типа *колоннада рощи*¹. Однако сравниваются здесь не колоннада и роща, а колонны и стволы деревьев, растущих в роще.

2. **Косвенно** — путём указания на тематическую сферу компаранта, задавая таким образом направление интерпретационного поиска (в этом случае за слово-аргументом может скрываться сложная метонимическая цепочка): *колоннада рощи* (что в роще похоже по форме на колонны?), *Вероника — лиса* (кто среди людей похож своим поведением на лису?), *лесная флейта 'иволга'* (кто в лесу голосом похож на флейту?), *корабль пустыни* (кто в пустыне по своей функции подобен кораблю?). Метафору, при которой слово-аргумент указывает на компарант косвенно, назовём **метафорой-загадкой**. Ю. И. Левин относит данный термин к случаям, когда, судя по приводимым им примерам, отсутствует слово-аргумент, прямо указывающее на смысл метафоры: *били копыта по клавишам мёрзлым* (В. В. Маяковский). Однако в приведённой Ю. И. Левиным фразе слово-аргумент (в том определении, которое дано нами выше) есть. В этом случае возможна трансформация, сводящая метафору-загадку к метафоре-сравнению: *били копыта по клавишам мёрзлым → били копыта по клавишам мёрзлой земли (бульжников etc.)*; *колоннада рощи → колоннада стволов растущих в роще деревьев, ковёр зимы → ковёр выпавшего зимой снега, перлы дождевые* (Ф. Тютчев) → *перлы капель дождевых, жемчужины неба → жемчужины звёзд небесных*. При анализе метафоры-загадки **объектом развёртывания является слово-аргумент**.

В случае косвенного указания на компарант или компаратор анализ метафоры обязательно должен быть предварён процедурой развёртывания, иначе исследователю придётся либо сравнивать колонны с рощей (а не колонны со стволами), акул с рынком (а не рынок с морем), либо просто констатировать, что в таких случаях почему-то «нет сравнения»². Множество примеров подобного рода алогичных сравнений даёт ознакомление со «Словарём метафор и сравнений» Н. А. Кожевниковой и З. Ю. Петровой³. Так, на с. 362 части 2 «Птицы как предмет сравнения» находим словарную статью «Нити, ленты», материал которой иллюстрирует, по замыслу

¹ Левин Ю. И. *Структура русской метафоры* // Учён. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 181. Труды по знаковым системам. II. Тарту, 1965. С. 293–294.

² Ермакова О. П. *Метафоризация как выражение оценки общественно-политической ситуации* // Рус. язык конца XX столетия (1985–1995). М., 2000. С. 59; Баранов А. Н. *Очерк когнитивной теории метафоры* // Баранов А. Н., Караулов Ю. Н. *Рус. политич. метафора (м-лы к словарю)*. М., 1991. С. 189.

³ Кожевникова Н. А., Петрова З. Ю. *Материалы к словарю метафор и сравнений рус. литературы XIX–XX вв. Вып. 1: «Птицы»*. М., 2000.

авторов, сравнение птиц с нитями и лентами: *Мне виделось: воронов чёрная нить Уселась с криком на сети* (А. К. Толстой); *Летит стая за стаей, лента за лентой, и эти журавлиные ленты под небом разве только встречный ветер всколышет* (С. А. Клычков). С «лентами и нитями» здесь сравниваются не птицы, а *чреда* воронов, напоминающая нить, *караван* журавлей, похожий на ленту.

Рассмотрим **содержательную сторону** метафорического знака. Истоки современных взглядов на семантическое устройство метафоры находим в трактате «Дхаваньялока» («Свет метафоры»), автором которого был древнеиндийский филолог Анандавардхана (VIII в. н. э.). Метафору он рассматривает как «вторичное обозначение», содержание которого охватывает «одновременно два объекта»; как «выражение, употреблённое во вторичном значении», причём два значения дхавани (метафоры) «находятся в отношении сравниваемых» и «соотносятся друг с другом как главное и вторичное», «похожее на эхо». Понимание метафоры «ввиду отсутствия слова, выражающего сравнение, привносится силою смысла»¹.

В рамках **теории интеракции**, разработанной в трудах Айвора Ричардса и Макса Блэка, отличительной особенностью метафоры считается её **смысловая дуплановость** — **взаимодействие основного и вспомогательного субъектов**, «игра» прямого и переносного значений (А. А. Реформатский), **одновременная их реализация**, как бы «совмещённое видение двух картин», рассмотрение «одной вещи в терминах другой» (А. Ричардс), ибо «когда мы используем метафору, мы имеем две мысли о двух разных вещах, действующих вместе и поддерживающихся одним словом или фразой, значение которых является результатом взаимодействия этих мыслей»². Считается, что «метафора в имплицитном виде включает в себя такие суждения об основном субъекте, которые обычно предикцируются вспомогательному субъекту»³, что «метафора создаётся путём предикации основному субъекту признаков вспомогательного субъекта»⁴. Основной субъект (смысл метафоры) воспринимается на фоне вспомогательного субъекта или её внутренней формы, что создаёт «голографичность образа»⁵.

Интеракционистской теории (или «теории взаимодействия») противостоит **концепция диффузного значения**, предложенная Д. Дэвидсоном⁶. Как отмечает сам учёный, суть его концепции «состоит в том, что метафоры означают только то (или не более того), что означают входящие в них слова, взятые в своем буквальном значении» (с. 172). Мысль о том, что, в соответствии с теорией интеракции, «метафора наряду с буквальным смыслом или значением наделена ещё и некоторым другим смыслом или значением», т. е. «мысль о семантической двойственности метафоры», Д. Дэвидсон считает «ошибочным мнением» (с. 172), ибо:

¹ Анандавардхана. Дхаваньялока («Свет дхавани»). М., 1974. С. 65, 156 и 159.

² Richards I. A. The Philosophy of Rhetoric. New York, 1936. P. 93 & 116.

³ Black M. Models and metaphors: Studies in language and philosophy. Ithaca & New York, 1962. P. 167.

⁴ Арутюнова Н. Д. Функциональные типы языковой метафоры // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1978. Т. 37. № 4. С. 342.

⁵ Stambovsky Ph. The Depictive Image: Metaphor and Literary Experience. Univ. of Massachusetts Press, 1988. P. 71.

⁶ См.: Дэвидсон Д. Что означают метафоры // Теория метафоры. М., 1990.

1) «метафора не сообщает ничего, помимо своего буквального смысла (как и говорящий, использующий метафору, не имеет в виду ничего, выходящего за пределы её буквального значения)» (с. 174); 2) «в метафоре определенные слова принимают новое, или, как его иногда называют, «расширенное» значение. Например, когда мы читаем в Библии, что *the Spirit of God moved upon the face of water* букв.: «Дух Божий носился над лицом вод» (Быт. 1, 2), мы должны рассматривать слово *face* (букв.: «лицо, лик») как имеющее расширенное значение... Это расширение должно быть тем, что философы называют расширением слова (*extension of the word*), т. е. относиться к классу сущностей, которые это слово называет. В данном примере слово *face* прилагается не только к лицам людей, но и к поверхности воды» (с. 176). Отсюда следует вывод: «Мы должны согласиться, что в ряде случаев действительно фактически не играет роли, будем ли мы о слове, встретившемся в некотором контексте, думать как о метафоре или как об употребленном в ранее неизвестном, но все же буквальном смысле» (с. 179). Далее приводится пример: «В этом можно убедиться на примере стертых метафор. Когда-то очень давно реки и бутылки, вероятно, не имели, как они имеют сейчас, «ртом» (*mouth* — «устье, отверстие», букв.: «рот»). Что касается современного употребления, то не имеет значения, будем ли мы считать слово *mouth* «рот» многозначным (ведь оно относится не только к живым организмам, но к рекам и к бутылкам) или же будем думать, что существует единое широкое поле приложения этого слова, охватывающего сразу все случаи» (с. 180). De facto отрицая феномен многозначности, Д. Дэвидсон всё же вынужден говорить о «случаях употребления» слов, т. е. о лексической многозначности. Как видим, теория диффузного значения слишком противоречива для того, чтобы быть принятой при построении семиотической модели метафоры.

В контексте интеракционистской концепции читается, что план содержания любой метафоры составляют два структурных элемента: 1. **Вспомогательный субъект**¹, отождествляемый с внутренней формой метафоры, т. е. с её **прямым производным значением**. В выражении *Вероника — лиса* таковым будет содержательный компонент «животное определённого вида». 2. **Основной субъект**², отождествляемый с **переносным значением** (в приведённом контексте: «хитрая женщина»). Здесь считаем необходимым внести следующие уточнения.

1. Говорить следует только о плане содержания слова-параметра, не переноса понятие «метафора» на слово-аргумент. Дело в том, что синтаксическую конструкцию, которую составляют слово-параметр и слово-аргумент, именуют **метафорической бинарной**³, метафорической синтагмой (Ю. И. Левин), бинарной (двучленной) метафорой; метафору, при которой слово-аргумент выражено родительным падежом, принято называть **ге-**

¹ Синонимы: **буквальное значение**, **фоновое значение** (термин Б. Тошовича), **контейнер** (*vehicle* — «оболочка, проводник», в терминологии А. Ричардса), **смысловый источник** (*source*, в терминологии Дж. Лакоффа).

² Синонимы: **главный субъект**, **референт**, **топик** (Э. Киптэй), **реализованное значение** (Б. Тошович), **смысл** (*telos*, в терминологии А. Ричардса), **целевой смысл** (*target*, в терминологии Дж. Лакоффа).

³ Басилая Н. А. Семасиол. анализ бинарных метафорич. словосочетаний. Тбилиси, 1971. С. 42–43.

нитивной. Данные термины признать точными нельзя, поскольку слово-аргумент в знаковую структуру метафоры не входит, а его присутствие в контексте обязательным не является. Метафоры, имеющие при себе слово-аргумент, именуются замкнутыми (*тяжкий крест страдания*), не имеющие — незамкнутыми (*Тяжкий крест достался ему*).

2. Как было показано выше, планы содержания исходной и вторичной метафор различны, а потому их следует анализировать в различных терминах. На вспомогательный субъект (компаратор) и основной субъект (компарат) указывает только исходная метафора: *крест воспоминаний* → неприятные, мучительные воспоминания (основной субъект, или компарат) похожи на тяжкий крест (вспомогательный субъект, или компаратор). Вторичная метафора на вспомогательный субъект (компаратор) и основной субъект (компарат) способна указывать только косвенно, через ассоциации с соответствующей исходной метафорой: *тяжкие воспоминания* → *тяжкий крест воспоминаний*. В этом случае предпочтительно говорить не о вспомогательном субъекте, а о внутренней форме и не об основном субъекте, а о переносном значении метафоры: *тяжкие* 'неприятные' (переносное значение), внутренняя форма 'тяжёлые'. Произведём мотивационный анализ для исходной метафоры *крест воспоминаний*: *крест* 'неприятные воспоминания' (основной субъект), вспомогательный субъект 'тяжёлое бремя'. Таким образом, знаковая структура метафоры представлена не одним (как принято считать), а *двумя семиотическими типами*. Как будет показано ниже, эти типы получают различную частеречную реализацию, а вторичная метафора является результатом развёртывания исходной.

При мотивационном анализе метафорических наименований помимо основного и вспомогательного субъектов следует выделять: 1) *аспект сравнения*¹, задающий область сходства субъектов метафоры; 2) их «общий признак» (В. И. Корольков) — *tertium comparationis* [лат. 'третий компонент сравнения'], ср.:

Вспомогательный субъект	Основной субъект	Tertium comparationis	Аспект сравнения
'лиса'	'человек'	'хитрый'	поведение
'петух'	'человек'	'драчливый'	поведение
'молния'	'застёжка'	'быстрая'	скорость
'золото'	волосы	'жёлтые'	цвет
'серпантин'	'дорога'	'извилистая'	форма

В русской и англоязычной научной литературе аспект сравнения и *tertium comparationis* отождествляются; между тем, трансформационный анализ показывает, что это два разных понятия: *Эта дорога — настоящий серпантин* → *Эта извилистая дорога по форме напоминает серпантин*; *Форма этой дороги так же извилистая, как серпантин*; *Эта дорога по форме такая же извилистая, как серпантин*. *Tertium comparationis* иногда учитывается при определении метафоры

¹ Синонимы: *основание сравнения, модуль, тема (ground)*.

как «перенесения свойств одного предмета на другой на основании признака, общего для обеих составляющих»¹ и может быть эксплицитно выражен: *жёлтое золото волос, Петя — драчливый петух*. Приведём примеры из детской речи: *По утрам я люблю черноту ночи* (ср. «кофе чёрный, как ночь»), *В ушах у Золушки — блестящие или сияющие звёзды* (< «серёжки блестят, как иней; сияют, как звёзды»), *Мама повесила на окно пестроту полянки* (< «занавеска пёстрая, как полянка»), *пить желтизну солнца* (< «апельсиновый сок жёлтый, как солнце»)².

3. Метафора, сравнение и уподобление

Под сравнением, или сопоставлением, принято понимать рассмотрение объектов для установления моментов сходства и различия. Уподобление предполагает такое сравнение, которое нарочито пренебрегает как внутриклассовыми, так и межклассовыми различиями между рассматриваемыми объектами. Ниже термин *сравнение* будет использоваться в значении 'уподобление'.

Ещё Цицерон (106–43 до н. э.) указал на то, что «метафора есть сравнение, сокращённое до одного слова» (и иногда «метафорой достигается краткость выражения»)³, Деметрий (I в. н. э.) — на то, что сравнение является, «по существу, развёрнутой метафорой»⁴. В контексте *теории сравнения* (или «теории эллиптического сравнения») считается, что по своей номинативной технике метафора представляет собой имплицитное (подразумеваемое, сжатое, свёрнутое, эллиптическое) сравнение, поэтому «в каком-то смысле все метафоры эллиптически ex definitione»⁵. Такое «имплицитное сравнение»⁶ соотносимо с компаративной конструкцией, однако последняя «не так приятна, ибо длиннее»⁷. Таким образом, метафора и сравнение находятся в *отношениях производности*, ср. Она *ответила, как отрезала* (резкие слова уподоблены режущему объекту) и: — *Нет молока, — сердито отрезала старуха* (А. И. Куприн): «Очевидно, что все удачно употребленные метафоры будут в то же время и сравнениями, а сравнения метафорами, раз отсутствует слово сравнения»⁸.

В современной научной литературе принято различать сравнение логическое («буквальное», «обыденное») и образное («фигуральное»)⁹. *Логическое сравнение*¹⁰ представляет собой сопоставление, выражающее качество, в одинаковой

¹ Советский энциклопедич. словарь. М., 1983. С. 794.

² Примеры приводятся в статье: Сидорчук Т. Два приёма составления метафор // Школьные технологии. 2000. № 2.

³ Цицерон М. Т. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1994. С. 236.

⁴ Деметрий. О стиле // Античные риторики. М., 1978. С. 251.

⁵ Вежбицкая А. Сравнение — грация — метафора // Теория метафоры. М., 1990. С. 149.

⁶ Bullinger E. W. Figures of Speech Used in The Bible. London, 1898. P. 735.

⁷ Аристотель. Риторика // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 194.

⁸ Аристотель. Риторика // Античные риторики. М., 1978. С. 134–135.

⁹ См., напр.: Ортоми Э. Роль сходства в уподоблении и метафоре // Теория метафоры. М., 1990. С. 219–235.

¹⁰ Синоним: *компарация* [лат. *comparatio* 'сличение, сопоставление, сравнительное рассмотрение'].

степени присущее и его субъекту, и его объекту¹: *Джема гуляла степенно, не спеша, — как гуляют образованные девицы — и говорила мало* (И. С. Тургенев). Считается, что внутреннюю форму метафоры составляет **образное сравнение**² — уподобление понятий, тематически друг от друга отдалённых и логически несоотносимых³. Ещё В. Б. Шкловский отметил следующее: «В художественном сравнении и в метафоре сравниваются вещи несходные, то есть такие, сравнение которых является неожиданным»⁴. Данное утверждение признать верным нельзя, поскольку метафора, в частности, **прономинация** (одна из метафорических фигур), может быть основана и на логическом сравнении, ср.: *Ты так же скуп, как Плюшкин* и *Ты настоящий Плюшкин*; *Таня так же сварлива, как Катя* и *Таня — вторая Катя*.

Сравнение сближается с метафорой **семантически**; считается даже, что «образное значение метафоры — это буквальное значение соответствующего сравнения»⁵. Тем не менее в смысловом отношении сравнение и метафора не дублируют друг друга⁶. В соответствии с общепринятой точкой зрения, «сравнение привлекает внимание к любому — постоянному или преходящему — сходству (или его отсутствию): *Вчера в лесу он вел себя, как заяц*. Метафора выявляет постоянное, глубинное подобие: *Он — заяц*, при неправильности **Вчера в лесу он был заяц*. Обозначая сущность предмета, метафора несовместима с субъективными установками: **Мне кажется (я думаю), что он — заяц*»⁷. Однако то, что метафора может обозначать любое сходство, совместимое с любыми «установками», доказывают следующие контексты: *Вчера ты был ослом, а сегодня ты медведь*; *Я думаю, что ты — настоящий осёл*. Как нам представляется, метафора действительно семантически не равнозначна сравнению, однако в силу совершенно иных обстоятельств:

1. По своему содержанию метафоры бывают гораздо богаче соответствующих сравнений, ср. *Капли росы блестят / прозрачны / круглы, как бриллианты* (три параметра: способность отражать свет, проницаемость для света, форма) и: *бриллианты росы* (в одной метафоре реализованы все три сравнения).

2. Сравнение и метафора противопоставлены по смысловым процедурам, лежащим в их основе⁸, ср.: *Ира хитра, как лиса* (уподобление) и *Ира — хитрая*

лиса (фиктивное, «условное отождествление»¹, «образная идентификация»²). Метафора, в отличие от сравнения, утверждает тождество³. Как техника номинации метафора «начинается с принципа фиктивности» и «ориентирована на „внутреннее“ соглашение принять это условие фиктивности»⁴; подобно в этом случае лишь «придаётся вид тождества»⁵. Е. С. Шендельс пишет: «Необходимо подчеркнуть, что метафорическая фантазия всегда умышленна, сознательна; говорящий (исключая детей) ни на секунду не идентифицирует оба денотата». Создаётся лишь «иллюзия идентификации»⁶.

Таким образом, «метафора не есть заместитель для сравнения или какого-либо иного вида буквального выражения; она обладает собственными возможностями»⁷. **Теорию эллиптического сравнения следует понимать лишь как объяснение деривационных отношений метафоры и сравнения**, а не в общепринятом семантически отождествляющем смысле⁸, ибо «сказать, что метафора — это сокращённое, редуцированное сравнение, — означает сказать, что отличие между метафорой и сравнением не является семантическим»⁹. Смысловое отождествление метафоры и сравнения считается бесперспективным, поскольку «те проблемы, которые ставит существование метафор, ставятся точно так же и существованием уподоблений; тем самым для решения этих проблем сведение метафор к уподоблениям не даёт ровно ничего»¹⁰.

Различны метафора и сравнение **по интерпретируемости**. Живая метафора нередко требует усилий и времени для расшифровки, вызывает ассоциации, уводящие от темы. М. В. Ломоносов советует «метафоры не употреблять чрезмерно часто, но токмо в пристойных местах: ибо излишно в речь стесненные переносные слова больше оную затмевают, нежели возвышают»¹¹. В античной традиции сложные для понимания, вызывающие неуместные ассоциации метафоры именовали **рискованными**: «Если метафора кажется слишком опасной, то её легко превратить в сравнение. Ведь сравнение, будучи по существу своему развернутой метафорой, кажется более привычным. Так, если во фразу „Тогда рито-

¹ Ср.: Алерс П. Ю. О синтетич. эквативе // *Вопр. языкознания*. 1987. № 4. С. 132.

² Синонимы: **метафорическое сравнение, симиле** [лат. *simile* 'уподобление, сравнение'], **художественное сравнение, экспрессивное сравнение**.

³ Такое уподобление объектов на основе «случайных связей» образует «контраст с тривиальной таксономией объектов» (Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // *Теория метафоры*. М., 1990. С. 20).

⁴ Шкловский В. Б. Тетива. О несходстве сходного // *Собр. соч.*. Т. 3. М., 1974. С. 530.

⁵ Дэвидсон Д. Что означают метафоры // *Теория метафоры*. М., 1990. С. 181.

⁶ Эта точка зрения высказана в статье: Searle J. *Metaphor* // *Metaphor and Thought*. Cambridge Univ. Press, 1993. P. 97.

⁷ Метафора // *Энциклопедия «Кругосвет»*: <http://www.krugosvet.ru>; ср.: Арутюнова Н. Д. Метафора // *Рус. язык: Энциклопедия*. М., 1979. С. 141.

⁸ Поэтому не представляется большим преувеличением мнение о том, что «метафора и сравнение различаются глубинными структурами» (Вежицкая А. Сравнение — градация — метафора // *Теория метафоры*. М., 1990. С. 133).

¹ Гусев С. С. *Наука и метафора*. М., 1984. С. 60. Ещё М. Т. Цицерон охарактеризовал метафору как «переселённую на чужое место условно» (*Цицерон М. Т. Об ораторе* // *Античные теории языка и стиля*. СПб., 1996. С. 231).

² Shaw H. *Dictionary of Literary Terms*. P. 235.

³ Boyle R. S. J. *Metaphor* in Hopkins. Univ. of North Carolina Press, 1961. P. XII.

⁴ Телия В. Н. Метафора как модель смыслопроизводства и её экспрессивно-оценочная функция // *Метафора в языке и тексте*. М., 1988. С. 48.

⁵ Арутюнова Н. Д. Тождество или подобие? // *Проблемы структурной лингвистики*. 1981. М., 1983. С. 7.

⁶ Шендельс Е. И. Грамматическая метафора // *Филол. науки*. 1972. № 3. С. 50.

⁷ Black M. *Models and metaphors: Studies in language and philosophy*. Ithaca & New York, 1962. P. 37.

⁸ В специальной литературе теория эллиптического сравнения считается просто вариантом теории замещения: «Необходимо отметить, что, поскольку, согласно „сравнительной точке зрения“, метафорическое утверждение может быть заменено эквивалентным ему сравнением, она является разновидностью субституциональной концепции метафоры» (Блэк М. Метафора // *Теория метафоры*. М., 1990. С. 160).

⁹ Вежицкая А. Сравнение — градация — метафора // *Теория метафоры*. М., 1990. С. 142.

¹⁰ Ортоми Э. Роль сходства в уподоблении и метафоре // *Теория метафоры*. М., 1990. С. 222.

¹¹ Ломоносов М. В. *Риторика* // *Соч. М.*, 1957. С. 340.

ру, обрушившемуся на нас" вставить „как бы“: „Тогда ритор, как бы обрушившемуся на нас“, то речь станет более спокойной. Прежнее выражение без этого „как бы“ было метафорой и казалось более рискованным»¹.

Сравнение сближается с метафорой в функциональном плане. Так, обе фигуры используются в пояснительной функции. Приведём выдержку из пособия Ф. Ю. Зигеля «Сокровища звездного неба»:

Зрачок — это своеобразный вход во внутренние части глаза. К нему непосредственно примыкает замечательная деталь глаза — хрусталик. Природа создала эту естественную двояковыпуклую линзу удивительно прозрачной. На сетчатке глаза, как на экране, создаётся изображение предмета.

Сравнение известно и как приём аргументации, например: «В ЮАР после отмены смертной казни преступность резко возросла. Подобное может случиться и у нас». Компаративная аргументация, иногда именуемая *традукцией* [лат. *transductio* 'перевод, перенос значения'], считается очень выигрышной в психологическом отношении.

И сравнение, и метафора могут быть использованы в когнитивной (эвристической) функции, т. е. «как форма отражения наиболее общих свойств и отношений объективной действительности», «как средство познания тех же свойств и отношений»². Здесь, однако, необходимо отметить опасность ложных аналогий, когда:

1. «Сопоставляются объекты, связь между которыми устанавливается тенденциозно и имеет оценочный знак. Например: „Война для страны подобна физическим упражнениям для человека“ (Ф. Бэкон). В данном сопоставлении война уподобляется спорту и признаётся желательной для государства»³.

2. «Сравниваются несовместимые явления»⁴. Так, немецкий философ Освальд Шпенглер (1880–1936) «считал аргументом в пользу циклического характера различных культур аналогю с живым организмом, проходящим стадии рождения, расцвета, упадка и гибели. Такой же путь должны проходить, по Шпенглеру, и человеческие культуры»⁵.

А. И. Уёмов отмечает: «Аналогия может быть доказательной только тогда, когда сравниваемые предметы в каком-то отношении совершенно одинаковы»⁶. Считается, что в науке единственная ценность аналогии «состоит в том, что она позволяет сформулировать гипотезу, подлежащую проверке»⁷. Так, аналогия «между электрическими и гидравлическими явлениями», лежащая в основе когнитивной метафоры *ток* (ср. *течь, поток*), «даёт повод к дальнейшему уточнению,

¹ Деметрий. О стиле. С. 251.

² Бартон В. И. Сравнение как средство познания. Минск, 1978. С. 48.

³ Сентенберг И. В., Карасик В. И. Псевдоаргументация: некоторые виды речевых манипуляций // Речевое общение и аргументация. Вып. 1. СПб., 1993. С. 34.

⁴ Емерен Ф., Гроотендорст Р. Аргументация, коммуникация и ошибки. СПб., 1992. С. 155.

⁵ Мельвиль Ю. К. Аргументация в философии // Филос. науки. 1985. № 4. С. 84; Шпенглер О. Закат Европы. М., 1923. Т. 1. С. 2 и 19.

⁶ Уёмов А. И. Логические ошибки. Как они мешают правильно мыслить. М., 1958. С. 101.

⁷ Перельман Х., Олбрехт-Тытека Л. Из кн. «Новая риторика: трактат об аргументации» // Язык и моделирование социального взаимодействия. М., 1987. С. 226.

дополнению и развёртыванию исходной аналогии»¹, но не к полному отождествлению электричества и жидкости, «тока и потока», т. е. к гипостазированию последнего. С другой стороны, в юриспруденции аналогия (так называемый «аргумент к прецеденту») считается надёжным приёмом аргументации; последний состоит в опоре на «решение, принятое авторитетной инстанцией по аналогичному вопросу»². Как видим, у каждого приёма аргументации есть свои функции и свои сферы действия.

Склонность к ложным аналогиям была характерна для В. Б. Шкловского, что послужило поводом для появления следующей пародии:

Виктор ШКЛОВСКИЙ

Муха. Размышления и разборы

Образ мухи проходит, вернее пролетает, сквозь всю русскую и мировую литературу — от Апухтина («Мухи, как чёрные мысли...») до цокотухи у Евтушенко («Ты спрашивала цокотом: а что потом, а что потом?!») Правда, у Евтушенко не цокот, а шёпот, но это не меняет сущности эпизода).

Сюжет «Мухи» абсолютно идентичен «Руслану и Людмиле» с соответствующими аналогами: Руслан — Комар, Черномор — Паук, Людмила — Цокотуха. Черномор не доводит дело до конца с Людмилой, подобно тому, как Паук — с Мухой. Еще более разительное сходство в сюжетостроении между «Мухой-Цокотухой» и «Илиадой» Гомера. Правда, у Гомера нет Паука, но это уже подробности. Тут уж просто удивительные совпадения. Гомер пишет: «Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос». Чуковский повторяет это слово в слово: «Вы букашечки, вы милашечки, тара-таракашечки».

3. Паперный

Стиль В. Б. Шкловского узнаём и в другой пародии 3. Паперного — «К вопросу о золотой рыбке»:

Герой сказки Пушкина — старик, мало похожий на рембрандтовских стариков (вспомним «Портрет старика в черном берете», не говоря уж о «Портрете старика с палкой!»). Пожалуй, ближе всего «Сказка о рыбаке и рыбке» к рассказу Хемингуэя «Старик и море». Я бы даже сказал, что «Сказка о рыбаке и рыбке» — это «Старик и море» прошлого века, а «Старик и море» — это «Сказка о рыбаке и рыбке» нашего времени. Пушкинский старик поймал рыбку и отпустил её. Хемингуэевский же старик поймал рыбку, но уже не в силах справиться с ней. Это символично.

Важнейшая функция сравнения, равно как и метафоры, — художественное описание объекта. Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение С. П. Шевырёва «Цыганская пляска», написанное в 1828 году:

Видал ли ты, как пляшет египтянка?
Как вихрь, она столбом взвивает прах,
Бежит, поет, как дикая вакханка,
Её волосы, как змеи, на плечах...
Как песня вольности, она прекрасна,
Как песнь любви, она души полна,

¹ Перельман Х., Олбрехт-Тытека Л. Из кн. «Новая риторика: трактат об аргументации». С. 237.

² Волков А. А. Курс рус. риторики. М., 2001. С. 222; Уёмов А. И. Логические ошибки. С. 103.

Как поцелуй горячий, сладострастна,
 Как буйный хмель, неистова она.
 Она летит, как полный звук цевницы,
 Она дрожит, как звонкая струна.
 И пышет взор, как жаркий луг денницы,
 И дышит грудь, как бурная волна.

Произведём небольшой эксперимент — уберём из этого стихотворения все сравнения: «Видал ли ты, как пляшет египтянка? Она взвивает прах, бежит, поёт, её власы на плечах... Она прекрасна, она души полна, сладострастна, неистова она. Она летит, она дрожит. И пышет взор, и дышит грудь». Комментарии, пожалуй, излишни.

Изобразительная сила сравнений такова, что без них трудно представить нашу речь. Видимо, именно последним обстоятельством объясняется удивительное разнообразие средств, с помощью которых в русском языке выражается сравнение: сравнительный оборот, придаточное сравнения (или сравнительный период): *Наверху за потолком какой-то энергический мужчина разучивал на рояле рапсодию Листа с таким усердием, что казалось, по крыше дома ехал товарный поезд* (А. П. Чехов), родительный падеж (цвет *морской волны*), творительный падеж: *выть волком, бежать зайцем*, ср. также: *Почти отвесными столпами прорывалось к нам солнце, в его свете медово горели волнистые потеки смолы, кровавыми каплями вслихивала там и сям земляника, невесомыми табунками толклась мошара* (Ю. Казаков). На метаморфозе построено следующее стихотворение И. Северянина:

Влекусь рекой, цвету сиренью,
 Пылаю солнцем, льюсь луной,
 Мечусь костром, беззвучу тенью
 И вею бабочкой цветной.
 Я стыну льдом, волну сфинксом,
 Порхаю снегом, сплю скалой,
 Бегу оленем к дебрям финским,
 Свищу безудержной стрелой.

В специальной литературе метаморфоза² иногда трактуется как метафора³; считается, что здесь «различие между сравнением и метафорой становится незаметным»⁴. Думается, что метаморфозу всё-таки следует считать разновидностью сравнения⁵, поскольку замены типа *бежать оленем* → *бежать как олень* показывают, что форма творительного падежа здесь функционально равна сравни-

¹ Так называемый творительный превращения, творительный сравнения, или метаморфоза [греч. *metamorphosis* 'превращение'].

² Синонимы: творительный превращения, творительный сравнения.

³ Напр.: Гак В. Г. Метафора: универсальное и специфическое. С. 483; Балашова Л. В. Метафора в диахронии (на м-ле рус. языка XI–XX вв.). Саратов, 1998. С. 54.

⁴ Way E. Knowledge representation and metaphor. Dordrecht et al., 1991. P. 11.

⁵ Данная точка зрения представлена в кн.: Квятковский А. Поэтик. словарь. М., 1966. С. 280; Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь-справ. лингвистич. терминов. М., 1976. С. 459.

тельному союзу как; иными словами, категория сравнения здесь получает формальное выражение, что противопоставляет творительный сравнения метафоре.

В фольклоре нередко встречаем поддерживаемое синтаксическим параллелизмом сравнение эмоциональных состояний, а также событий человеческой жизни с состояниями и явлениями природы; данная фигура речи называется **образным параллелизмом**¹: *Недозрелая да калинушка — нельзя её заломать, Недоросла красна девушка — нельзя её взамуж брать* (Русская народная песня). Образный параллелизм лежит в основе речевого жанра частушек:

Из колодца вода льётся,
 Вода волноватая.
 Мил напьётся, подерётся,
 А я виноватая.

Поскольку образный параллелизм характерен для народных песен, он иногда именуется **народно-песенным параллелизмом**. Этот приём используется и в речи, стилизованной под фольклор: *Полететь бы птишечке К синю морю; Убежать бы молодцу В лес дремучий!* (А. А. Дельвиг). Случаи употребления образного параллелизма находим и в прозе — при стилизации народной речи. Так, в романе Н. Сухова «Казачка» читаем:

Совершенно безлюдная степная дорога была черна, как и всё вокруг, и угадывалась лишь по стуку копыт; черно было в низком, сплошь запруженном облаками небе, с которого в каждую минуту мог полить дождь; черно, беспросветно было и на душе у Петра Васильевича.

Фигура образного параллелизма по своему устройству довольно громоздка, поскольку связана с обязательным использованием приёма лексико-синтаксического параллелизма. Видимо, именно по этой причине данный приём в современной художественной литературе используется редко; здесь её функцию выполняет приём эмоционального олицетворения природы, отражающего состояние души: *О сторона ковыльной пущи, Ты сердцу ровностью близка, Но и в твоей таится гуще Солончаковая тоска* (С. Есенин).

В разговорной и фольклорной речи встречается внешне сходное с метафорой (и потому нередко с ней отождествляемое) **отрицательное сравнение** — уподобление, усиленное отрицанием: — *Не леши, а поросята, — говорит наш хозяин, — а вот не клюют...* (И. Северянин). Отрицательное сравнение является характерной приметой русского фольклора: *Не ветра шумят холодные, Не пёски бегут зыбучие, — Снова горе подымается, Словно злая туча чёрная* (Русская народная песня). Отрицательное сравнение нередко бывает поддержано образным параллелизмом: *Не осенний частый дождичек Брызжет, брызжет сквозь туман: Слёзы горькие льёт молодец На свой бархатный кафтан* (А. А. Дельвиг). Неразличение метафоры и отрицательного сравнения приводит некоторых филологов к очень сме-

¹ Синоним: психологический параллелизм. Данный феномен основательно изучен в кн.: Веселовский А. Н. Историч. поэтика. М., 1989 (раздел «Психологич. параллелизм и его формы в отражениях поэтик. стиля»). С. 107–117).

лым выводам: «Сопоставляя объекты, метафора их противопоставляет. Противопоставляемый термин, в силу его очевидности, обычно исключается из метафоры: Ваня (не мальчик, а) настоящая обезьянка. Противопоставление, однако, может быть восстановлено: Что это за люди? Мухи, а не люди (Гоголь); Господи, это же не человек, а — дурная погода (М. Горький); Это не человек, а какие-то погребальные дроги (И. Бунин); Кота надо высечь. Это не кот, а бандит (М. Булгаков)»¹. «Восстановлено» в метафоре может быть основание сравнения: Ваня (ведёт себя, как) настоящая обезьянка, а не «противопоставление», поскольку метафора основана не на противопоставлении, а на условном отождествлении.

Сближаясь с метафорой в **структурном плане**, сравнение может выражаться без привлечения компаративной лексики (сравнительных союзов как, будто, глаголов типа *напомянуть*, прилагательных *похожий*, *сходный* и др.) — «простым соположением частей, без какой-либо внешней приметы связи»². Такое «соположение» лежит в основе **синойкейозиса** [греч. *synoikiosis* 'слияние']³ — неожиданного сравнения, реализуемого в сочинительной конструкции, ср. *Мот — тот же скупец* (метафора) и *Мот и скупец — друг другу сродни: что имеют, того не ценят* (Народная мудрость, основанная на синойкейозисе). Синойкейозис используется для выражения сарказма: *Ещё один великий слепой выискался — Паниковский! Гомер, Милтон и Паниковский! Тёплая компания!* (И. Ильф и Е. Петров); *Оставляя в стороне способы покорения чужих жён, которые употребляются австралийскими дикарями и московским купечеством, все ныне употребляемые способы легко можно подвести под несколько определенных типов* (А. П. Чехов). Ещё С. М. Эйзенштейн подметил, что «два каких-либо куса, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество»⁴. Склонность человеческого сознания к сопоставлению стоящих рядом предметов лежит и в основе рассмотренной фигуры речи.

Как и метафоры, сравнения могут **наизываться** — например, при необходимости различного рода уточнений: *Лишь очи печалью глядели, А голос так дивно звучал, Как звон отдаленной свирели, Как моря играющий вал* (А. К. Толстой).

Как и метафоры, сравнения могут **развёртываться**. **Развёрнутое сравнение** создаёт «целые картины, независимые от хода рассказа и далеко выходящие за рамки того образа, который послужил поводом для сравнения»⁵. К примеру, И. С. Тургенев, рассуждая в рассказе «Довольно» о бренности и скоротечности человеческой жизни, приводит такое сравнение:

Так поздней осенью, в морозный день, когда всё безжизненно и немо в поседелой траве, на окраине обнажённого леса, — стоит солнцу выйти на миг из тумана, пристально взглянуть на застывшую землю — тотчас отовсюду поднимутся мошки: они играют в тёплом его луче, хлопчут, толкутся вверх, вниз, вьются друг около друга... Солнце скроется — мошки валяются слабым дождём — и конец их мгновенной жизни.

¹ Метафора // Энциклопедия «Кругосвет»: <http://www.krugosvet.ru>.

² Степанов Ю. С. Франц. стилистика (в сравнении с русской). М., 2002. С. 164.

³ Варианты данного термина: **синойкейосис**, **синойкиозис**.

⁴ Эйзенштейн С. М. Избр. статьи. М., 1956. С. 253.

⁵ Тронский И. М. История античной литературы. М.: КомКнига, 2005. С. 59.

Сравнение, имеющее ориентальную окраску, нередко развёрнутое и амплифицированное, называется **восточным**. Приведём пример из одного старинного текста (автор — Йешуа бен-Сира, ок. 190 г. до н. э.¹):

Как величествен был он при собрании народа!.. Как утренняя звезда среди облаков, как луна в срок полноты своей, как солнце, льющее свет на храм Всевышнего, и как радуга, блистающая в облаках славы, как цветок розы в вешние дни, как лилия у источников вод, как ветвь ливана во дни лета, как огонь с ладаном в кадильнице, как золотой цельнокованный сосуд, украшенный всяческими камнями многоценными, как маслина плодоносящая, и как кипарис, возвышающийся до облаков.

Так называемый **антаподозис** [греч. *antapodosis* 'взаимная отдача, воздаяние'] представляет собой развёрнутое сравнение взаимоотношений между двумя парами объектов. Процитируем отрывок из повести Н. В. Гоголя «Тарас Бульба», построенный на этой фигуре речи:

Оглянулся Андрей: пред ним Тарас! Затрясся он всем телом и вдруг стал бледен... Так школьник, неосторожно задравши своего товарища и получивши за то от него удар линейкою по лбу, вспыхивает, как огонь, бешеный выскакивает из лавки и гонится за испуганным товарищем своим, готовый разорвать его на части, и вдруг наталкивается на входящего в класс учителя: вмиг притихает бешеный порыв, и упадает бессильная ярость.

Разновидностью развёрнутого является **эпическое сравнение**, сущность которого «заключается в том, что, сравнивши описываемую вещь с другой, художник так увлекается предметом, взятым только для сравнения, описывает его с такими подробностями, что он уже не поясняет, а заслоняет сравниваемую с ним вещь»²:

Вошедши в зал, Чичиков должен был на минуту зажмурить глаза, потому что блеск от свечей, ламп и дамских платьев был страшный. Все было залито светом. Черные фраки мелькали и носились врозь и кучами там и там, как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном; дети все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жёстких рук её, подымающих молот, а воздушные эскадроны мух, поднятые лёгким воздухом, влетают смело, как полные хозяева, и, пользуясь подслеповатостью старухи и солнцем, беспокоящим глаза её, обсыпают лакомые куски, где вразбитную, где густыми кучами. Насыщенные богатым летом, и без того на всяком шагу расставляющим лакомые блюда, они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперед по сахарной куче, потерять одна о другую задние или передние ножки, или почесать ими у себя под крылышками, или, протянувши обе передние лапки, потерять ими у себя над головою, повернуться и опять улететь, и опять прилететь с новыми докучными эскадронами.

Н. В. Гоголь

Развёрнутое сравнение, тематически слишком отдалённое от исходного образа, нередко используется с расчетом на комический эффект:

¹ См.: Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 161–163.

² Переворзев В. Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. М., 1982. С. 67.

Подъезжая к крыльцу, он заметил выглянувшие из окна почти в одно время два лица: женское, в челпе, узкое, длинное, как огурец, и мужское, круглое, широкое как молдавские тыквы, называемые горянками, из которых делают на Руси двухструнные, легкие балалайки, красу и потеху ухватливого двадцатилетнего парня, лихача и щеголя...

Н. В. Гоголь

Развёрнутое сравнение может быть усилено эффектом обманутого ожидания. Приведём начало политической речи известного английского писателя Р. Д. Кипплинга (перевод Ю. В. Семёнова):

Уважаемые лорды, дамы и господа! Когда я был молодым человеком и находился в Индии, я обычно освещал уголовные дела в газете, в которой служил. Это была интересная работа, так как она познакомила меня с фальшивомонетчиками, растратчиками, убийцами и другими предприимчивыми «спортсменами» такого рода. (Смех.) Иногда после того, как я составлял отчет из зала суда, я посещал в тюрьме своих друзей, отбывавших там наказание. (Смех.) Я вспоминаю одного человека, который был приговорен за убийство к пожизненному тюремному заключению. Это был умный, хорошо выражавший свои мысли парень, и он рассказал мне то, что назвал историей своей жизни. Он сказал: «Поверьте мне — если человек стал на нечестный путь, то один поступок влечёт за собой другой до тех пор, пока он не окажется в таком положении, что ему нужно убрать кого-нибудь со своей дороги, чтобы снова выйти на прямой путь». (Смех.) Именно это определяет теперешнее положение кабинета министров. (Смех. Одобрительные возгласы.)¹

Субъект развёрнутого сравнения (кабинет министров) даётся после развёртки, что и создаёт указанный эффект.

Фигура использования различного рода сравнений (вне зависимости от их структурного и семантического типа) именуется **гомеозисом** [греч. *homoios* 'подобный'].

4. Метафора и образность. Типология образных единиц²

Метафора нередко определяется как «образная форма речи», «образное обозначение для предмета..., свойства или события»³; учёными подчёркивается необходимость «внедрения понятия образа в семантическую теорию метафоры»⁴. Однако определение метафоры через понятие образности есть определение через величину неизвестную, а само соотношение понятий «метафора» и «образ» является предметом постоянных дискуссий. Что же такое образ?

Считается, что «мышление в образах входит как существенный компонент во все без исключения виды человеческой деятельности, какими бы развитыми и отвлечёнными они ни были», причём «в качестве самостоятельного образное мышление вы-

ступает наиболее ярко в различных формах художественной деятельности»¹. А. А. Потебня подчёркивает: «Всякое искусство есть образное мышление, то есть мышление при помощи образа»². Как видим, понятие образности является одной из ключевых, фундаментальных категорий и для науки, и для искусства. Возникает вопрос, насколько адекватна важность этого понятия степени его изученности и определённости.

Ещё А. И. Ефимов, открывая своей статьёй дискуссию «Слово и образ», развернувшуюся на рубеже 50-х и 60-х годов на страницах журнала «Вопросы литературы», отметил, что некоторые понятия и термины «часто довольно субъективно используются в работах по стилистике художественной речи. В первую очередь это относится к понятиям: образность, экспрессивность (выразительность), художественность, поэтичность и т. д.»³. Год спустя после дискуссии, как бы намекая на слабую осознанность её результатов, З. С. Паперный сетует на то, что термин *образ* «употребляется в столь различных смыслах, что подчас утрачивает присущую термину определённость, точную очерченность границ»⁴. В опубликованной в 1970 году книге «Тетива. О несходстве сходного», включённой затем в собрание его сочинений, В. Б. Шкловский пишет: «В качестве основы художественного произведения иногда выдвигают вообще образность. Но что такое образность — неизвестно. Под словом „образ“ понимают и особый способ изображения, художественность описания: одновременно говорят про „образ Татьяны“ или „образ Онегина“. То есть под образом понимают человека, изображение. Слово „образ“ — это тоже образ. Это не точное определение — не термин»⁵. В восьмидесятые годы оценка этого термина и соответствующего понятия специалистами остаётся прежней: «Термин *образ* приобрёл за последнее время весьма аморфный характер»⁶; «Представление об образности как о семантической категории, кажется, пока не получило чёткого осмысления. Не вполне ясными являются основные понятия — „образ“, „образный“, „образность“»⁷. Проблема трактовки понятий «образ» и сейчас представляется одной из наиболее сложных как в литературоведении, так и в лингвистике; до сих пор «в определении и применении <этого> понятия немало неясного, дискуссионного»⁸.

Как известно, с тем, чтобы определить какое-либо понятие (и, следовательно, соответствующий термин), необходимо соотнести его со смежными категориями, принадлежащими той же таксономической иерархии.

4.1. Образ, понятие и представление

Соотнесение образа с понятием приводит к осознанию сенсорной, наглядно-чувственной природы образов: «Всё, что мы ощущаем, воспринимаем,

¹ Якиманская И. С. Основные направления исследований образного мышления // *Вопр. психологии*. 1985. № 5. С. 6.

² Потебня А. А. Теоретич. поэтика. М., 1990. С. 163.

³ Ефимов А. И. Образная речь худож. произведения // *Вопр. литературы*. 1959. № 8. С. 94.

⁴ Паперный З. С. Поэтический образ у Маяковского. М., 1961. С. 3.

⁵ Шкловский В. Б. В чём особенность искусства // *Собр. соч.*: В 3 т. М., 1974. Т. 3. С. 505.

⁶ Ротенберг В. С. Слово и образ: проблемы контекста // *Вопросы философии*. 1980. № 4. С. 154.

⁷ Лукьянова Н. А. Экспрессивная лексика разг. употребления. С. 64.

⁸ Чернец Л. В. Виды образа в литературном произведении // *Филол. науки*. 2003. № 4. С. 3.

¹ Пример приводится в кн.: Карнеги Д. Как вырабатывать уверенность в себе и влиять на людей, выступая публично. Ульяновск, 1989. С. 48.

² Основные положения данного раздела изложены в статье: Москавин В. П. К типологии речевой образности // *Известия РАН. Сер. лит. и яз.* 2004. Т. 63. № 2.

³ Wilpert G. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, 1989. S. 568.

⁴ Рихёр П. Живая метафора // *Теория метафоры*. М., 1990. С. 446.

представляем, отражается в нашем сознании образами»¹, совокупность которых образует так называемую «эйдетическую память» (Л. С. Выготский, А. Р. Лурия). Образы представляют собой «чувственно воспринимаемые картины мира, чувственные восприятия предметов и явлений, их признаков, отношений между ними»; соответственно, «понятие абстрактно, образ конкретен»². Отсюда — некоторые особенности лексической сочетаемости: образ, в отличие от понятия, может быть зрительным, цветовым, световым, звуковым, пластическим etc.: **Обонятельные образы в составе литературного портрета можно считать чертой, характерной для определенного поэтического стиля в новой европейской поэзии; что касается образов зрительных, взятых из мира природы, они повторяются, переходят из эпохи в эпоху и сами по себе не определяют стилистической природы произведения** (А. И. Белецкий. В мастерской художника слова).

Органическая связь со сферой чувств сближает образ с ощущением, восприятием, представлением, впечатлением, что также отражается в сочетаемости соответствующих слов, ср. *обонятельный образ / обонятельное ощущение, зрительный образ / зрительное впечатление (восприятие)* и т. д. Отождествление указанных понятий практикуется в психологии: «То, что на категориальном языке обозначается как образ, в различных психологических концепциях выступает под именами: „ощущение“, „восприятие“, „значение“, „представление“, „идея“, „информация“ и др.»³. В филологической литературе представление нередко трактуется как «чувственно-наглядный образ предметов и явлений внешнего мира, восстанавливаемый в мозгу при их отсутствии»; как «образ, созданный усилиями воображения»⁴ [здесь и далее разрядка в цитатах наша. — В. М.]; как «о б р а з какого-то явления и одновременно знания и опыт, связанные с ним»⁵. Образы же часто определяется здесь как «живые, наглядные представления о ком-, чём-л., возникающие в воображении, мыслях кого-л.»⁶; как «целостное наглядные представления о «реальных предметах, явлениях, свойствах, отношениях»⁷, как «наглядные представления о каких-либо фактах действительности»⁸. Приведённые определения образуют тавтологический круг; между тем для филолога термины *образ* и *представление* отнюдь не являются дублетными. Возникает вопрос, в чём же заключается отличие образа от представления.

¹ Назаренко В. Ещё раз о языке искусства // Вопросы литературы. 1959. № 10. С. 108; Он же. Язык искусства (О мастерстве поэта и прозаика). Л., 1961. С. 71.

² Михайлов М. М. Образность как одно из качеств хорошей речи // Рус. яз. в шк. 1991. № 1. С. 84; ср. также: Коршунов А. М., Шаловалов В. Ф. Творчество и отражение в историч. познании. М.: Изд-во МГУ, 1984. С. 116.

³ Ярошевский М. Г. Психология в XX столетии: Теор. проблемы развития психологич. науки. М., 1974. С. 43–44.

⁴ Большой толковый словарь рус. языка. СПб., 1998. С. 962.

⁵ Рябцева Н. К. Лингвистич. моделирование естественного интеллекта и представление знаний // Scripta Linguisticae Applicatae. Проблемы прикладной лингвистики-2001. М., 2002. С. 243.

⁶ Большой толковый словарь русского языка. С. 682.

⁷ Лукьянова Н. А. Экспрессивная лексика разг. употребления: Проблемы семантики. Новосибирск, 1986. С. 65.

⁸ Азнаурова Э. В. Очерки по стилистике слова. Ташкент, 1973. С. 123.

По этому вопросу существуют различные мнения. В соответствии с одним из них, «в сознании людей возникают не образы, а только представления..., которые могут быть затем воспроизведены в образах, в частности в образах искусства»; следовательно, полагает Г. Н. Поспелов, образ — это «не результат восприятия отдельных явлений жизни, сохраняющийся в памяти человека, но результат воспроизведения уже возникших представлений, уже воспринятых, отражённых в сознании явлений действительности с помощью каких-либо материальных средств», а именно — «речи, мимики и жестов, рисунка и живописи, системы звуков и т. д.»¹. Сторонники данной точки зрения определяют образ как «наглядное представление о каком-либо явлении, факте действительности, выраженное в художественной форме»², как «чувственную (зрительную и слуховую) воплощённость представлений»³. «В отличие от представления, образ создан с помощью системы знаков: в литературе его материальный носитель — слово, речь», поэтому «воспроизведение любого явления, предмета, в его целостности, — это образ»⁴.

Если придерживаться теории воспроизведения, то придётся признать, что образ — это точная копия представления (либо соответствующего «явления, предмета»), его отражение. В соответствии с иной точкой зрения на соотношение данных категорий, «нельзя сводить образ только к отражению, не видеть в нём выражения взглядов, чувств, оценки» автора; в отличие от представления, образ получает «индивидуально неповторимое преломление в „духовном характере“ художника»⁵. «Образы, — справедливо полагает В. Ф. Переверзев, — рождаются не в логически познавательном процессе, не в работе мышления, а в работе чувствования, в сфере эмоциональных переживаний» [курсив наш. — В. М.]⁶. Любой образ тенденциозен, поскольку «несёт в себе эстетическую характеристику изображаемого, утверждает или отрицает его, вызывает... восторг или отвращение»⁷. Ещё А. А. Потебня отметил, что «возникновение поэтического образа следует за известным волнением»⁸. Связью со сферой чувства, переживания объясняется, во-первых, то, что образы, подобно чувствам, могут храниться в сердце или в душе, а во-вторых, то, что «с именем образ сочетаются преимущественно имена эмоционально-оценочного значения»: образ может быть *положительным, отрицательным, романтическим, возвышенным, светлым, чарующим, милым, ярким, незабываемым, привлекательным, отвратительным, карикатурным, отталкивающим, страшным, жутким* и т. д.⁹ Представление же, в противоположность образу, лишено оценочности, ср. **милое, отвратительное представление*. По-видимому, целесообразно считать, что «в отличие от обычного пред-

¹ Поспелов Г. Н. Эстетическое и художественное. М.: Изд-во МГУ, 1965. С. 260.

² Фёдоров А. И. Семантич. основа образных средств языка. Новосибирск, 1969. С. 8.

³ Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999. С. 90.

⁴ Чернец Л. В. Виды образа в литературном произведении. С. 4 и 5.

⁵ Паперный З. С. Поэтич. образ у Маяковского. М., 1961. С. 7 и 16.

⁶ Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. М., 1982. С. 418.

⁷ Шамота Н. О художественности. М., 1958. С. 11.

⁸ Потебня А. А. Теоретич. поэтика. М., 1990. С. 122.

⁹ Ср.: Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999. С. 318.

ставления в художественном образе через совокупность ассоциаций всегда представляет авторское отношение к предмету, которое соответственно настраивает и читателя¹. Следовательно, прототип образа — явление, эмоционально переживаемое нами, эстетически безразличное для нас².

Давно замечено, что эстетическое восприятие объекта, предшествующее формированию его образа, противостоит восприятию прагматическому; видим именно поэтому не всякий объект является «образопорождающим»: «Любой материальный предмет имеет цвет, форму, объём, пропорции, но не всякому предмету дано иметь образ. <...> Практически не говорят об образах бытовых предметов. Но как только объект „одухотворяется“, он сразу же порождает образ»³. Особенностью эстетической оценки, противопоставляющей образ представлению, является «непосредственно выраженной в ней направленность на... отстранение от утилитарной стороны» соответствующего объекта⁴. Образ как бы «заслоняет собой предмет», трансформируя и идеализируя его «реальную структуру»: когда С. Есенин «пишет о губах юной девушки: „Алым соком ягоды на коже“ — возникает поэтический образ, исключая натурализм и несопоставимый с „физиологическим“ представлением о губах как продолжении слизистой оболочки рта»⁵. Подобного рода номинации как бы «запрещают наглядность, ведут к представлениям зыбким, ускользающим и эмоционально-абстрактным»⁶. Существуют многочисленные ряды тематических сфер, в соприкосновении с которыми «художнику не всё равно, как назвать то, что он видит и показывает другим»⁷; здесь поэтический язык и его семантика стремятся отдалиться от «утилитарно-натуральной» реальности, заменяя слова, прямо отражающие эту реальность, словами с «поэтическими значениями» (Г. О. Винокур): *губы — устами, лоб — челом, глаза — очами, щёки — ланитами*, ибо «чело — это не часть черепа, а „вместилище мысли“, очи — это не орган зрения, а „зеркало души“, уста — это не орган приёма пищи (или, допустим, лабиализации гласных), а „источник речей премудрых“ и т. д.»⁸. Именно поэтому художественная речь выработала не только «совершенно специфический словарь»⁹, но и целый арсенал приёмов пополнения такого словаря.

В образах «соединяются объективное и субъективное, существующее и желаемое, реальное и идеальное. Образ — не только то, что предстало перед поэтом, но и то, что поэт увидел; не только то, что есть, но и то, к чему стремится поэт, что ему „видится“, о чём он мечтает...»¹⁰. В результате образного отражения «происходит... создание „второй“ действительности, далеко не во всём схожей с объектив-

¹ Фёдоров А. И. Образная речь. Новосибирск, 1985. С. 22.

² Зарецкий В. Образ как информация // Вопросы литературы. 1963. № 2. С. 88.

³ Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999. С. 316.

⁴ Коршунов А. М., Шаповалов В. Ф. Творчество и отражение в историч. познании. М.: Изд-во МГУ, 1984. С. 113.

⁵ Сапаров М. А. Словесный образ и зримое изображение // Литература и живопись. Л., 1982. С. 87.

⁶ Ларин Б. О «Кипарисовом ларце» // Литературная мысль: Альманах. Вып. 2. Пг., 1923. С. 151.

⁷ Винокур Г. О. Избр. работы по рус. языку. М., 1959. С. 247.

⁸ Реформатский А. А. Введение в языкознание. М., 1996. С. 97.

⁹ Кожин В. В. Слово как форма образа // Слово и образ. М., 1964. С. 45.

¹⁰ Паперный З. С. Поэтич. образ у Маяковского. М., 1961. С. 10.

ной реальностью¹. Эта «вторая действительность» не существует автономно от «первой», но оказывает на неё существенное влияние: так, в своём поведении мы нередко ориентируемся на литературные образы — случай, когда образ «становится образцом и подчиняет себе волю»². Считается, что «именно через образ осуществляется преобразование человеком предметного мира»³ — преобразование по образу, задуманному его творцом. В этом отношении понятие «образ» сближается с понятиями «мечта», «идеал», «план» и «замысел», что подтверждается сочетаемостными характеристиками соответствующих слов: и образ, и план можно задумать, построить; как образ, так и мечту, план, замысел, идеал можно воплотить. Думается, что связь с воображением и фантазией, а следовательно, «перспективность, креативность и творческий характер» следует отнести не к представлению⁴, а к образу: именно созданный фантазией, построенный в воображении образ (эти слова связаны и «derivативной общностью»⁵) может стать моделью (= про-образом) будущего, возможного.

Думается, что в содержательном плане представление отстоит от образа слишком далеко, чтобы быть по отношению к нему ближайшим родовым понятием. Для того, чтобы адекватно и непротиворечиво истолковать термин образ, нужно найти какой-то иной идентификатор. Здесь отметим, что в контекстуальном отношении этот термин синонимически сближается с такими словами, как картина, изображение (ср. образ природы и картина природы, изображение природы), портрет (ср. образ Онегина и портрет Онегина). С учётом фактов такой синонимии образ может быть определён как художественное изображение объекта эмоционального переживания.

4.2. Образность и эмоциональность

Как было отмечено выше, образ не только сенсорен, но и эмоционально-оценочен. Сенсорно-оценочной двуплановости образа соответствует обязательная сенсорно-оценочная двуплановость художественных описаний; в лингвистическом отношении одним из следствий такой двуплановости является, в частности, функциональное членение эпитетов на объективные («изобразительные») и субъективные («лирические»). Первые, как известно, служат художественному изображению объекта, вторые — его оценке, отражающей особенности авторского восприятия:

Редает облаков летучая гряда;
Звезда печальная, вечерняя звезда,
Твой луч осеребрил увядшие равнины,
И дремлющий залив, и чёрных скал вершины...

А. С. Пушкин

¹ Коршунов А. М., Шаповалов В. Ф. Творчество и отражение в историческом познании. С. 117.

² Потемкина А. А. Теоретич. поэтика. М., 1990. С. 282.

³ Якиманская И. С. Основные направления исследований образного мышления. С. 9.

⁴ Рязанцев Н. К. Лингвистич. моделирование естественного интеллекта и представление знаний. С. 239.

⁵ Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999. С. 318.

Здесь необходимо заметить, что **всякий образ эмоционален, однако не всякая эмоциональность образна**. Абсолютизация эмоционально-экспрессивного компонента образности приводит к тому, что к числу образных средств исследователи нередко относят, на наш взгляд, слишком разнородные, порой несводимые в единую категорию явления, многие из которых к тому же никак не связаны с сенсорикой. Так, Н. А. Лукьянова считает «образными» слова *оболтус, охламон, мымра*¹; Н. Ф. Крюкова, придерживаясь широкого понимания метафоры, трактует как образно-метафорические любые «средства пробуждения рефлексии», а именно «все текстовые средства, противоположные средствам прямой номинации», к которым относит метафору в узком смысле («собственно метафору»), сравнение, эпитет, гиперболу, литоту, метонимию, перифразу, рифму, ассонанс, аллитерацию, «синонимию» (нагнетание синонимов), эвфемии, оксюморон, антитезу, каламбур, зевгму, аллюзию, цитацию, антономасию, эллипсис, умолчание, асиндетон, многосоюбие, анафору, элифору, инверсию и проч.²; М. П. Которова к «средствам словесной образности» относит «прежде всего тропы: метафору, метонимию, синекдоху, олицетворение, образное сравнение, эпитет, гиперболу и др., а также синтаксико-поэтические фигуры: анафору, элифору и др.»³. П. Г. Пустовойт полагает, что образность достигается с помощью метафоризации, а также «других средств, например, ритмики, мелодики, аллитерации»; кроме того, и «грамматический фактор далеко не безразличен к образности: даже падежные окончания способны создавать стилистические различия (далеко не всё равно, как сказать: „сынов“ или „сыновей“: первое торжественно, второе более повседневно)»⁴. В. А. Назаренко (видимо, основываясь на подобных наблюдениях) утверждает: «Образная сила слова — не в нём самом, а в его воздействии на нас»⁵. В одной из работ А. А. Потебни читаем: «Изобразительность достигается или качественно, указанием признака вещи в действии, или указательно, определением отношения говорящего к предмету речи»⁶. В своё время А. М. Пешковский говорил о «неизбежной образности каждого слова, поскольку оно преподносится в художественных целях»⁷; некоторые современные исследователи полагают, что «образность не обязательно связана с изобразительностью; она может быть обусловлена лишь соответствием речевой единицы авторскому эстетическому заданию, его художественной мотивированностью», тем, что «речевая единица эстетически мотивирована авторским заданием»⁸. Думается, что в этих и подобных случаях учёными **либо отождествляются, либо не вполне чётко разводятся образность и экспрессивность речи, образность и эстетическая действенность**

¹ Лукьянова Н. А. Экспрессивная лексика разг. употребления. Новосибирск, 1986. С. 69 и 73.

² См.: Крюкова Н. Ф. Метафоризация и метафоричность как параметры рефлексивного действия при продукции и рецепции текста: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 2000. 15–18; Она же. Средства метафоризации и понимание текста. Тверь, 1999. С. 33–117.

³ Которова М. П. Стилистические ресурсы лексики // Стилистич. энциклопедич. словарь рус. языка. М., 2003. С. 458.

⁴ Пустовойт П. Г. Слово, стиль, образ. М., 1965. С. 118; Он же. От слова к образу. Киев, 1974. С. 91.

⁵ Назаренко В. Язык искусства (О мастерстве поэта и прозаика). Л., 1961. С. 72.

⁶ Потебня А. А. Теоретич. поэтика. М., 1990. С. 241.

⁷ Пешковский А. М. Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. М.; Л., 1930. С. 158.

⁸ Стилистич. энциклопедич. словарь рус. языка. М., 2003. С. 257.

речи, что вполне справедливо констатирует Д. Н. Шмелёв: «„Образность“ художественной речи — обозначение несколько неопределённое, допускающее ряд „разночтений“». Иногда это лишь своего рода синоним для таких выражений, как „красота языка“, „языковое богатство“, „красочность речи“, „яркость изложения“ и т. п., представляющих собой скорее выражение эмоций, возникающих при чтении художественного текста, чем результат его анализа»¹.

4.3. Образ художественный, литературный и речевой

В научной литературе наряду с понятием «образ» используются понятия «художественный образ» и «литературный образ». Рассмотрим соотношение этих трёх категорий. Ю. Рюриков полагает, что образ становится **художественным**, получая определённое выражение — в слове, камне, музыке etc.; в соответствии с этой точкой зрения художественный образ как «категория эстетики» есть «материализация образа»², его «материальное воплощение в слове, камне, движущемся изображении»³. Как известно, средствами выражения образов (по Аристотелю — средствами мимесиса, т. е. «средствами, которыми производится подражание» природе⁴, её изображение) различаются виды искусства: художественная литература пользуется словом, живопись — красками, музыка — звуками, танец — движениями, кино — движущимся изображением, архитектура — фигурами и линиями⁵ и т. д. Образность литературного произведения делает возможным его перевод на «языки» живописи, графики (например, с помощью иллюстраций), театра, кино. Соотнесённость образа с различными видами искусства отражена в лексической сочетаемости: образ может быть **музыкальным, кинематографическим, сценическим, скульптурным, литературным** и т. д. В свете сказанного вполне логичной представляется мысль о том, что **литературный образ** является видом художественного образа, как художественная литература в целом является видом искусства. Специфика художественной литературы как «вида» искусства и, соответственно, специфика литературного образа определяется материалом: этим материалом является язык⁶. Выражаясь фигурально, «врастание» образа в слова — это и есть рождение литературного образа»⁷. Согласно иной точке зрения, образы становятся художественными, только «обретая словесную форму, становясь выраженными»⁸; в этом случае художественная образность определяется «как стилистическое качество словесно-художественного произведения»⁹. При таком подходе становится, однако, неясно, в чём состоит отличие художественного образа от литературного.

¹ Шмелёв Д. Н. Слово и образ. М., 1964. С. 104.

² Рюриков Ю. Тропинка тропов и дорога образов // Вопросы литературы. 1960. № 4. С. 148 и 150.

³ Казин А. Л. Худож. образ как явление культуры // Вопр. философии. 1982. № 3. С. 103.

⁴ Аристотель. Об искусстве поэзии [Поэтика]. М., 1957. С. 42.

⁵ Михайлов М. М. Образность как одно из качеств хорошей речи // Рус. яз. в шк. 1991. № 1. С. 84.

⁶ Мезенин С. М. Образность как лингвистич. категория // Вопр. языкознания. 1983. № 6. С. 50.

⁷ Рюриков Ю. Тропинка тропов и дорога образов // Вопр. литературы. 1960. № 4. С. 150.

⁸ Шмелёв Д. Н. Можно ли отвлечься от «речевой оболочки»? // Вопр. лит.-ры. 1960. № 4. С. 146.

⁹ Михайлов М. М. Образность как одно из качеств хорошей речи // Рус. яз. в шк. 1991. № 1. С. 86.

Как известно, изобразительность (а следовательно, и художественность) не является исключительной принадлежностью художественной литературы, поэтому правильнее было бы говорить не только о литературной, но также и о **речевой образности**, связанной со словесным искусством в целом, вне зависимости от сферы его применения — будь это фелетон, «бытовое повествование» (Д. Н. Шмелёв), лирическое стихотворение, реклама или анекдот.

4.4. Дескриптивная лексика как основа речевой образности

Подводя итоги дискуссии «Слово и образ», которая, судя по представленной выше переключке мнений, во многом определила современную трактовку проблемы, В. В. Виноградов отмечает: «Вопрос о слове и образе, об их связях и взаимоотношениях — один из важнейших вопросов науки о языке художественной литературы»¹; тем не менее, участниками дискуссии ничего не говорится «об участии речи, языка, слова в создании „литературного образа“, о принципах его словесного построения»². Это же констатирует и другой участник полемики, полагающий, что учёными «ещё слишком мало сделано в области... понимания связи между образом и словом»³. В. Ф. Переверзев в своей «Эйдологической поэтике» (1960 г.) сетует: «В слове поэтику интересуют только те свойства, которые позволяют использовать его как материал для создания образа», однако «всё, что может сказать языковед о слове, ничего не даёт для его осмысления как художественного слова, как компонента образа»⁴. Вопрос о том, какие именно языковые средства могут быть использованы «как материал для создания образа», остаётся актуальным до сих пор — видимо, по той причине, что категорией «литературного образа» оперируют преимущественно литературоведы, средства же выражения различного рода категорий находятся в сфере внимания лингвистов.

Основным средством построения литературно-художественного образа считается «конкретно-изобразительная лексика»⁵, с помощью которой «можно дать и зрительную, и звуковую, и осязательную, и вкусовую характеристику предмета», ибо «в художественном образе... всё внутреннее стремится выразиться во внешнем — в цвете, звуке и других доступных органам восприятия чувственных проявлениях» [курсив наш. — В. М.]⁶. Очевидным представляется то, что речь идёт о **дескриптивной лексике** [лат. *descriptio* 'изображение, описание'] с так называемыми «перцептивными значениями»⁷, обозначающей всё, что может стать объектом сенсорного восприятия, а **следовательно, и изображения**: различного рода материальные объекты, а также сопряжённые с ними цвет (*красный, чёрный*), движение (*лететь,*

бежать), вкус (*кислый, солёный*), запах (*аромат, благоухание*), звук (*кричать, стонать*), форму (*круглый, зубчатый*), температуру (*холодный, горячий*), свойства поверхности (*гладкий, шероховатый*) и т. д.; разновидностью дескриптивной считается конкретная лексика. В качестве примера звуковой «зарисовки» приведём следующий отрывок из повести Н. Г. Помяловского «Очерки бурсы»:

В классе так темно, что за два шага не распознать лица человеческого. Всякие игры прекращались в эти часы, и бурсак мог развлекаться только **звуками**, странными и разнообразными. Общее впечатление было дико... **Звуки** мешаются и переплетаются. **Раздается крик** какого-то несчастного, которому, вероятно, въехали в загорбок; **слышен напев** на «Господи воззвах, глас осьмый»; **вырывается из концерта** патетическая нота в **верхнее ге**; кого-то еще **треснули** по роже; у печки **поют...**; **слышен плач, грегочет** какая-то тварь, то есть **ржет** по-лошадиному, выделявая «и-и-го-го-го-го!» Ругань висит в воздухе, **крики** и **хохот**, **козлоглагольствуют, грегочут** и **поют на гласы** и вкушают затрешины... Повисли в воздухе **хохот, остроты** и крепкая ругань против начальства... Появились **лай, мяуканье** и **кряканье, свист** и **визг...** Ко всей этой ерунде присоединилась **голосов** в сорок бурсацкая **разноголошица...** **благим матом затягивается**: «Холодно, холодно!»...

Считается, что «основной источник образов — зрительное восприятие»¹. Однако практикуемое в специальной литературе ограничение дескриптивности «цветом, формой, размером и т. п.» параметрами «созерцаемого пространства», т. е. рамками «зрительной», «оптической» образности², не представляется целесообразным, поскольку «в литературном изображении... захватываются не только зрительные (как в живописи) впечатления, но *всё, что отражается нашими чувствами*» [курсив наш. — В. М.]³. Н. Д. Арутюнова относит к числу дескриптивных: 1) конкретную лексику, «образную в своей основе»; 2) «дескриптивные глаголы» типа *шептать, кричать, глотать, грызть, рубить, пилить* и др.⁴ Нам представляется, что дескриптивность (а следовательно — изобразительность) не следует слишком жёстко связывать с частеречной принадлежностью и конкретностью лексики: если глагол *шуметь*, подобно другим глаголам звучания (типа *кричать* и *шептать*), дескриптивен, то дескриптивны и прилагательное *шумный*, и наречие *шумно*, и не принадлежащее к числу конкретной лексики имя существительное *шум*.

Дескриптивные слова изобразительны, именно поэтому Н. Д. Арутюнова именует их словами с «портретным значением», как бы подчёркивая функциональную специфику этого лексического класса⁵. Вероятно, по этой же причине М. М. Михайлов называет конкретную лексику «потенциально образной»⁶; Н. А. Лукьянова — «образной», причисляя к таковой и глаголы типа *говорить, петь, чертить, бежать, подпрыгивать* и др., ибо с ними «связано яркое, чёткое, наглядное представ-

¹ Виноградов В. В. К спорам о слове и образе // Вопр. литературы. 1960. № 5. С. 66.

² Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. С. 98.

³ Чичерин А. Идеи и стиль // Вопр. литературы. 1960. № 2. С. 70.

⁴ Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. М., 1982. С. 472 и 478.

⁵ Эпштейн М. Н. Образ художественный // Литературный энцикл. словарь. М., 1987. С. 253.

⁶ Дрёмов А. К. О художественном образе. М., 1956. С. 174 и 19.

⁷ Рузин И. Г. Когнитивные стратегии именования: модусы перцепции (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус) и их выражение в языке // Вопр. языкознания. 1994. № 6. С. 80.

¹ Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999. С. 315.

² Аведкина О. Ю. Структурно-смысловые типы образности и стиль писателя // Вопр. стилистики. Вып. 28. Саратов, 1999. С. 262–266.

³ Назаренко В. Язык искусства // Вопросы литературы. 1958. № 6. С. 85.

⁴ Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999. С. 347, 358–359 и 362.

⁵ Арутюнова Н. Д. Синтаксические функции метафоры // Изв. АН СССР: Сер. лит. и яз. 1978. Т. 37. № 3. С. 253.

⁶ Михайлов М. М. Образность как одно из качеств хорошей речи // Рус. яз. в шк. 1991. № 1. С. 85.

ление»¹. Термин **словообраз** (или **слово-образ**) применительно к словам конкретной семантики иногда используется и в стилистике художественной речи². В. А. Зарецкий пишет: «Нередко микрообраз локализуется в одном слове. В пушкинской строке *Недвижный страж дремал на царственном пороге*, — очевидно, столько же образов, сколько и самостоятельных слов (предлог не в счёт)»³. Подобное использование терминов **образ**, **образный**, **образность** вполне соотносимо с известной гипотезой «общей образности» А. М. Пешковского: «Во всем „Кавказском пленнике“ Л. Толстого я нашел только одну фигуру (сравнение, притом совершенно неразвитое) и не одного тропа (кроме, конечно, языковых). Однако... невозможно отрицать образности этого произведения и выбрасывать его за пределы художественной прозы. Очевидно, дело не в одних образных выражениях, а в неизбежной **образности каждого слова**, поскольку оно преподносится в художественных целях, поскольку он дается... в плане **общей образности**» [курсив наш. — В. М.]⁴.

В. Ф. Переверзев называет **теорию общей образности** А. М. Пешковского «маловразумительной», не вполне понимая, как именно «все слова становятся образными, „поскольку они преподносятся в художественных целях“»⁵. И действительно, при таком определении теряется грань, отделяющая, во-первых, образность и экспрессивность, а во-вторых, образность и дескриптивность. Применительно к второй оппозиции точнее было бы говорить, с одной стороны, о **дескриптивности слов** и, с другой — о **художественной образности текста** (или его фрагмента). Нам представляется также, что термин **образный** в применении к дескриптивной (в частности, конкретной) лексике приводит к некоторой понятийной путанице, поскольку принадлежит терминологической микросистеме образной номинации (ср. «образная метафора», «образная метонимия», «образные средства языка» etc.).

4.5. Вопрос о словесной образности

При создании художественных образов активно используются средства так называемой **словесной образности**, которые производятся путём метафорического и метонимического переосмысления дескриптивной лексики. **Словесный образ** представляет собой взаимодействие, «игру» значения и внутренней формы определённого слова или выражения⁶. Яркая семантическая двуплановость является ис-

точником экспрессивности таких средств. Последние производятся с помощью метонимии, направляющей луч внимания на самый яркий признак картинки: *взяться за оружие, ходить в шелках*, а также метафоры: *лиса, змея, гадюка, медведь* (о людях). Особенностью метафорической образности является её ярко выраженный **аппликативный характер**, ибо «метафорическое значение слова передаёт нерасчленённое представление, в котором совмещены признаки разных предметов»¹: золота и листьев, изумруда и травы, лисы и человека. Так, в русских сказках лиса, сохраняя основные внешние признаки этого животного (морду, хвост, лапы, шерсть), заимствует от человека дар речи, одежду и прямохождение. Два образа «как бы слиты»², результирующий же образ нередко бывает «довольно фантастическим»³. Считается, что «метафорический перенос является более экспрессивным, чем метонимический»; последний же «более обыден, естествен»⁴. Причина экспрессивности метафорического образа видится нам в его аппликативном характере⁵.

Средства словесной образности всегда экспрессивны, однако в отличие от тропов не всегда используются в декоративной (эстетической) функции. Так что в функциональном отношении средства словесной образности — понятие более широкое, чем тропы, которые могут быть определены как средства словесной образности, используемые в декоративной (эстетической) функции. Подчёркнём, что средства словесной образности употребляются в разных функциях (оценочной, эвфемистической, пояснительной и т. д.), т. е. являются полифункциональными, и только при использовании в эстетической функции переходят в разряд тропов. Приведём пример тропической (художественной) метафоры: *Фиалки волн и гуацинты пены Цветут на взморье около камней* (М. Волошин). Художественная метонимия: *Гирей сидел, потупя взор, Янтарь в устах его дымился* (А. С. Пушкин), ср. *трубка из янтаря*.

Видимо, целесообразно говорить о двух типах дескриптивной лексики: 1) прямом (напр., *белизна пены*); 2) переносном (ср. *гуацинты пены*). Второй номинативный тип является основой словесной, в частности, тропической образности. По наличию / отсутствию в тексте словесных образов выделяется два номинативных стиля речи: **металогический** [греч. *meta* 'через', *logos* 'слово']⁶, основанный на использовании слов в переносном смысле, и **автологический** [греч. *autos* 'сам', *logos*

¹ Лукьянова Н. А. Экспрессивная лексика разговорного употребления. Новосибирск, 1986. С. 66.

² Напр.: Васильева А. Н. Художественная речь. М., 1983. С. 34; Кожина М. Н. Стилистика русского языка. М., 1983. С. 203 и 206.

³ Зарецкий В. Образ как информация // Вопр. литературы. 1963. № 2. С. 79.

⁴ Пешковский А. М. Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. М.; Л., 1930. С. 158. Современный автор именует «образными» имена существительные *небо, лужа, дерево, тополь, берёза* [Авдеев О. Ю. Смысловая плотность худож. текста (на м-ле русскоязычной прозы В. В. Набокова): Дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 1997. С. 182] — вероятно, не очень чётко различая понятия «образность» и «дескриптивность», на что мы и обратили внимание диссертанта (см. отзыв ведущей организации).

⁵ Переверзев В. Ф. Гоголь. Достоевский. Исследования. М., 1982. С. 470.

⁶ Синоним: **метасема** [греч. *meta* 'пере-', *sema* 'знак'].

⁷ Под **внутренней формой** принято понимать ассоциативную связь значения производной единицы со значением единицы производящей.

¹ Фёдоров А. И. Семантика. основа образных средств языка. Новосибирск, 1969. С. 22. При этом «читатель воспринимает в метафоре образ, не задумываясь над вопросом, из какого „строительного материала“ он построен, точно так же, как зритель не интересуется, каким холстом и составом красок пользовался художник, создавший прекрасную картину» (Басшла Н. А. Семасиологический анализ бинарных метафорических словосочетаний. Тбилиси, 1971. С. 4).

² Левин Ю. И. Структура русской метафоры // Учён. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 181. Труды по знаковым системам. II. Тарту, 1965. С. 293.

³ Успенский Б. А. О вещных коннотациях абстрактных существительных // Семиотика и информатика. Вып. 2. М., 1979. С. 143–144.

⁴ Гак В. Г. Сопоставительная лексикология. На м-ле франц. и рус. языков. М., 1977. С. 112.

⁵ Представители льежской группы называют метафору «маленьким семантическим скандалом», «вызовом сознанию» (Дюбуа Ж., Эделин Ф., Клинкенберге Ж.-Д., Менге Ф., Тринон А. Общая риторика. М.: КомКнига, 2006. С. 195).

⁶ Синоним: **металогия**.

'слово'¹, основанный на прямом словоупотреблении. Отсутствие средств металоги-ческой («словесной») образности не лишает изобразительную речь образности художественной: «Можно привести тексты, — отмечает А. И. Ефимов, — в которых с помощью стилистически нейтральных слов, лишённых образности, созданы яркие и выразительные образы, картины, художественные полотна»²; уточним: созданы за счёт использования основного изобразительного средства художественной речи — дескриптивной лексики в прямом (автологическом) употреблении:

На возу сидела хорошенькая дочка с круглым личиком, с чёрными бровями, ровными дугами поднявшимися над светлыми карими глазами, с беспечно улыбающимися розовыми губами, с повязанными на голове красными и синими лентами, которые с длинными косами и пучком полевых цветов богатою короною покоились на её очаровательной головке.

Н. В. Гоголь

Средства словесной образности, в частности метафора, нередко используются «ради того, чтобы предмет предстал перед нашими взорами (ради наглядности)»³, однако отсутствие таких средств в произведении отнюдь не свидетельствует о недостаточной художественности и «наглядности» его содержания: как известно, «образное выражение может оказаться бледнее безобразного»⁴. Ещё А. А. Потёбня отметил, что «образность отдельных слов и постоянных сочетаний ничтожна сравнительно с способностью языков создавать образы из сочетаний слов, всё равно образных или безобразных»⁵.

Художественный образ вполне может быть основан как на автологии, так и на металогии. Однако «чистая» автология и «чистая» металогия в художественном описании — феномены довольно редкостные; здесь чаще наблюдаем **переплетение двух номинативных стилей** (с преобладанием либо одного, либо другого). В таком взаимодействии «специальные образные выражения являются только средством усиления начала образности», — справедливо полагает А. М. Пешковский⁶; иными словами, художественная метафора и художественная метонимия являются здесь «вспомогательными образами» (Б. И. Ярхо).

Образность художественная и образность словесная считаются основными типами речевой образности. Разведение этих двух категорий вызывает у специалистов серьёзные затруднения. Так, в целом ряде теоретических концепций художественная образность отождествляется либо с метафорой, либо (что практически одно и то же) с лежащим в её основе сравнением. Роберт Бойл, вводя читателя в категориальный аппарат своей концепции, предупреждает: «Термин *образность* я буду относить исключительно к метафоре и сравнению»; образ же определён далее как «сравнение

двух непохожих объектов на основе их сходства»¹. В «Эстетике» Ю. Б. Борева находим следующие определения: «Художественный образ — содержательная форма искусства, форма мышления в искусстве. Это иносказательная, метафорическая мысль, раскрывающая одно явление через другое»; «Образ — это как бы фото с двойной экспозицией, когда на снимке отпечатываются два предмета в наложении один на другой, и мы схватываем их сходство и различие, познаём их в сопоставлении»²; эти же дефиниции (без существенных изменений) используются учёным спустя три десятилетия³. Такого же взгляда на образность придерживаются, в частности, П. В. Палиевский (считающий сравнение «элементарной моделью образной мысли»⁴), С. М. Мезенин (трактующий сравнение как «элементарную форму речевой образности»⁵), В. Б. Шкловский (полагающий, что поэтический образ «основывается на сопоставлении»⁶), Э. С. Азнаурова (полагающая, что образность есть «соединение картин»⁷), А. И. Ефимов⁸, И. С. Ильинская⁹, А. Ф. Лосев¹⁰, М. Н. Эпштейн¹¹ и др.

Этот подход к трактовке категории образности активно практикуется и в настоящее время. К примеру, в одной из современных работ, посвящённых категории образности, читаем: «Проблема образности как в отечественной, так и в зарубежной лингвистике вызывает огромный интерес, однако единой концепции в понимании данного вопроса до сих пор не существует. Можно выделить два направления в разработке проблемы образности: так называемый „широкий взгляд“ на теорию образности, который подразумевает под исследуемым понятием „способность слова вызывать наглядно-чувственные представления“..., и узкое понимание данного термина, подразумевающее, прежде всего, такое свойство языковых явлений, как семантическая двуплановость. <...> Второй подход к пониманию образности является, на наш взгляд, более оправданным...»¹². Образность художественная (= дескриптивная) часто приписывается метафоре; между тем, как было доказано выше, метафора не всегда дескриптивна, а значит и не всегда образна. С другой стороны, компаративно-интегрирующие свойства метафоры приписываются художественной образности, отсюда — вывод о том, что метафора устанавливает «сенсорные связи (между объектами, людьми, идеями или чувствами)», а потому «позволяет читателю воспринять их как единое целое»¹³.

¹ Boyle R. Metaphor in Hopkins. Univ. of North Carolina Press, 1961. P. XI & XII.

² Борев Ю. Б. Эстетика. М., 1969. С. 182 и 185.

³ Борев Ю. Б. Эстетика: В 2-х т. Т. 1. Смоленск, 1997. С. 286; Он же. Эстетика. М., 2002. С. 115.

⁴ Палиевский П. Образ или «словесная ткань»? // Вопр. литературы. 1959. № 11. С. 85.

⁵ Мезенин С. М. Образность как лингвистич. категория // Вопр. языкознания. 1983. № 6. С. 52.

⁶ Шкловский В. Б. Об искусстве как о мышлении образами // Собр. соч.: В 3 т. М., 1974. Т. 3. С. 402.

⁷ Азнаурова Э. В. Очерки по стилистике слова. Ташкент, 1973. С. 124.

⁸ Ефимов А. И. Образная речь худож. произведения // Вопр. литературы. 1959. № 8. С. 93.

⁹ Ильинская И. С. О языковых и неязык. стилистич. средствах // Вопр. языкозн. 1954. № 5. С. 85.

¹⁰ Лосев А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в худож. литературе // Литература и живопись. Л., 1982. С. 45.

¹¹ Эпштейн М. Н. Образ художественный // Литературный энцикл. словарь. М., 1987. С. 252.

¹² Сафина Р. А. Проблема образности (на м-ле фразеологич. единиц рус. и немецкого языков, выражающих денежные отношения) // Фразеология и межкульт. коммуникация: В 2-х ч. Ч. 2. Тула, 2002. С. 59–60.

¹³ Stambovsky Ph. The Depictive Image: Metaphor and Literary Experience. Massach. Univ. Press, 1988. P. 8.

¹ Синоним: автология.

² Ефимов А. И. Образная речь худож. произведения // Вопр. литературы. 1959. № 8. С. 101.

³ Риторика к Гереннию // Античные теории языка и стиля. СПб., 1996. С. 229.

⁴ Пешковский А. М. Принципы и приёмы стил. анализа и оценки худож. прозы // Ars poetica. Вып. 1. М., 1927. С. 63.

⁵ Потёбня А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 104.

⁶ Пешковский А. М. Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. М.; Л., 1930. С. 158.

По поводу подобных мнений, связанных с *полным либо частичным отождествлением образности и выразительной внутренней формы* (в различном понимании этого феномена), ещё А. М. Пешковский отметил следующее: «Совершенно недопустимо злоупотребление словом образ, продолжающееся кое-где и поныне, из-за которого поэтическим образом считается только то, что выражено переносным значением слова („троп“) или специальным лексико-синтаксическим приёмом („фигура“)»¹. В несколько иной форме эту же мысль в своё время высказал и Г. О. Винокур: «Художественное слово образно вовсе не в том только отношении, будто оно непременно метафорично»².

Оценивая итоги дискуссии 1959–1960 гг., В. В. Виноградов отметил, что её участники «не пытаются разобраться в многозначности слова и понятия — „образ“»³. Как видим, данное замечание актуально и по сей день. Термин образ в филологии используется в двух основных значениях: 1) «художественный образ»; 2) «словесный образ»⁴. В чём состоит основное, существенное различие между указанными типами речевой образности? Если художественный образ представляет собой, по определению В. В. Виноградова, «образ посредством слов», то словесный является «образом в слове»⁵. Говоря иначе, художественный образ (портретный, пейзажный и др.) заключен *в словесном описании*, т. е. фрагменте текста (и потому литературно-художественный образ по форме выражения является *текстовым*), словесный же образ заключён *во внутренней форме слова* (и потому именуется *словесным*). Это совершенно различные и абсолютно самодостаточные понятия, которые, как нам представляется, вполне соответствуют двум «видам поэтической иносказательности», выделенным ещё А. А. Потебнёй:

«А. Иносказательность в тесном смысле, переносность (метафоричность)...

Б. Художественная типичность (синекдохичность) образа, когда образ становится в мысли началом ряда подобных и однородных образов», или «готовых поэтических образов» — «изображений лиц, характеров, событий», «типов, имена коих стали нарицательны» (Молчалин, Ноздрёв etc.); к этому же ряду относятся «поэтические описания, аналогичные с ландшафтной живописью мёртвой природы».

Учёный отметил, что указанные типы иносказательности *«переходят друг в друга и потому трудно разграничимы»*⁶. Для разграничения этих типов следует иметь в виду то (видимо, не вполне очевидное) обстоятельство, что *словес-*

¹ Пешковский А. М. Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. М.; Л., 1930. С. 158.

² Винокур Г. О. Избр. работы по рус. языку. М., 1959. С. 249, ср.: Виноградов В. В. К спорам о слове и образе // Вопр. лит.-ры. 1960. № 5. С. 88; Он же. Стилистика. Теория поэтич. речи. Поэтика. М., 1963. С. 120 и 123.

³ Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтич. речи. Поэтика. М., 1963. С. 116.

⁴ Предложенное В. В. Виноградовым понятие «образ автора», представляющее собой «голос», «точку зрения автора», то есть модальную категорию, лишено элементов дескриптивности, а следовательно, изобразительности, поэтому мы не относим его, равно как и более узкое понятие «литерический субъект», к числу речевых образов. Иная точка зрения представлена в работе: Чернец Л. В. Виды образа в литературном произведении. С. 8.

⁵ Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтич. речи. Поэтика. С. 94.

⁶ Потебня А. А. Теоретич. поэтика. М., 1990. С. 141–143.

ным образ является по своему устройству, а художественным — только по функции. Как видим, в терминологическом узусе понятие «образность» нередко отождествляется с понятием выразительной мотивированности, в частности с понятием метафорической мотивированности. Поэтому соответствующее коммуникативное качество речи мы именуем не образностью¹, а изобразительностью.

А. Б. Муратов, характеризуя концепцию образности, разработанную А. А. Потебнёй, отмечает: «Потебня не говорит, какими средствами образ создаётся; единого такого средства нет и быть не может»². Единого средства действительно нет, однако главное есть; таковым является дескриптивная лексика, лежащая в основе как автологических, так и металогических («словесных») образов.

4.6. Метафора в системе средств графической образности

С помощью средств графической образности можно придать второй (фоновый, иллюстративно-символический) план как тексту, так и отдельному слову, отдельной строчке. Одним из таких средств является *фигурный текст*, форма которого образует либо узор, либо отвечающий содержанию данного текста рисунок. В последнем случае автор «предлагает читателю-зрителю графический дубликат словесного образа»³:

leappleapple
appleappleapple
appleappleapple
eappleappleapp
llewornapplear
leappleapple
apple

Некоторой крайностью, «тяготеющей к заумному языку, то есть к чистым арабескам языковых символов», является «пользование графическими приёмами как художественной самоцелью»⁴. Так, «Opus 45» эгофутуриста Ивана Игнатьева представляет собой, по оценке К. Чуковского, просто «узор из букв»:

Н
Величайшая
Ъ
Рье.
умом А с
е
б
ь

¹ См., напр.: Стилистич. энциклопедич. словарь рус. языка. М., 2003. С. 162.

² Муратов А. Б. Теоретич. поэтика А. А. Потебни // Потебня А. А. Теор. поэтика. М., 1990. С. 16.

³ Введение в литературоведение. М., 2004. С. 476.

⁴ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 99.

Автор предупреждает: «Ор. 45 написан исключительно для взирания, слушать и говорить его нельзя»¹. Приёмы построения таких «опусов» А. Белый называл «геометрией текста», Б. В. Томашевский — монтажом. Фигурная проза встречается редко; более распространены фигурные стихи («визуальная», или «изобразительная» поэзия). Фигурные стихи писали Симеон Полоцкий, Г. Р. Державин, А. Н. Апухтин, В. Я. Брюсов, С. Кирсанов, Л. Кэрролл, А. Кручёных, Евг. Венский:

Бокал из «Вены»

Испугались литераторы
разбежались плагиаторы
как в «Давыдку» я пришел
крикнул «Пива!», сел за стол
меня вывели лакеи, взял
под ручку полисмен
дал тихохонько по шее
старый хрен
просыпаясь,
юс,
н
е
т
п
у
т
и
Удивляюсь, изумляюсь
я в Коломенской части.

Следующая графическая интерпретация известного четверостишия Н. А. Некрасова навеяна работой с компьютером (подобные картины возникают иногда при задержке разбивки текста на страницы):

Только не сжата полоска одна...
А рука моя дура, и не знает она...

Только не сжата полоска одна...

А рука моя дура, и не знает она...

В. Барский

Окончание действия ассоциируется с постепенным сужением (ножа, наколенника стрелы, копья), отсюда использование формы треугольника как символа завершения: в такой форме выполнены концовки некоторых старинных текстов, эта же идея лежит в основе следующего древнего заклинания против болезней:

¹ Чуковский К. Образцы футурлитературы // Собр. соч.: В 6-ти т. Т. 6. М., 1969. С. 242.

А Б Р А К А Д А Б Р А
А Б Р А К А Д А Б Р
А Б Р А К А Д А Б
А Б Р А К А Д А
А Б Р А К А Д
А Б Р А К А
А Б Р А К
А Б Р А
А Б Р
А Б
А

Запись магического слова, каждый раз сопровождаемая сокращением на одну букву, постепенно сводила на нет силу недуга, сглаза, заклятия или чары. «Говорящей» иногда может стать величина шрифта, которым набрано слово. В качестве примера рассмотрим следующие строки из стихотворения «Обыкновенная история» В. Левина: «Гулял в жару, в мороз и в сырость, Гулял, ГУЛЯЛ, ГУЛЯЛ и вырос». Здесь графический образ иллюстрирует содержание ключевого слова *вырос*: «постепенное увеличение размера букв становится своеобразной иллюстрацией того, как *подрастал* щенок» [курсив наш. — В. М.]¹. «Заговорить» и стать своеобразной иллюстрацией содержания слов *длинный*, *громадный* может длина слова; с этой целью писатели и поэты нередко составляют сверхсложные неологизмы (вспомним, к примеру, «гремучую в двадцать жал змею двухметровостую» в одном из стихотворений В. В. Маяковского). Ещё более сложный изобразительный эпитет составлен А. Вознесенским: *Против кого ты прёшь? Против громады, Эрнст! Против четырёх миллионов пятьсот сорока семи тысяч восемьсот двадцати трёх квадратных километрового чудища*. Определение находится в функциональном соответствии с ключевым словом *громада*: оба изображают одно и то же.

Ещё один приём графической образности представляет собой замена графемы сходным по форме символом или рисунком, отвечающим содержанию слова или текста. Подобную замену можно считать особым случаем метафоризации; назовём такие метафоры **графическими**. Вот как, например, можно с помощью указанного приёма написать ставшее нарицательным имя сказочно богатого последнего царя Лидии: CRE\$U\$. Знак \$ в данном контексте является двуплановым по своему содержанию. В первом (основном) своём плане данный знак функционально равнозначен букве S. В буквальном (фоновом) плане знак \$ является символом доллара, денег, богатства. Подобным образом может быть записана и фамилия известного миллионера: ROT\$HIED. Столь же двуплановым является изображение молотка в наименовании строительной фирмы: МАСТЕР. Графические метафоры довольно активно используются при художественном оформлении вывесок, рекламных текстов, афиш. К примеру, в рекламе оправ для очков буквы о

¹ Гаранина Е. А. Языковые средства выражения комического в детской литературе: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1998. С. 11.

«выполнены в форме рекламируемого предмета»¹, в названии кафе «ПОДКОВА» вместо буквы **П** использован рисунок подковы, буква **Х** в слове «ПАРИКМАХЕРСКАЯ» на соответствующей вывеске заменена изображением раскрытых ножниц, в надписи «СОЮЗПЕЧАТЬ» функцию графемы **А** выполняет изображение звёздочки; в названии футбольного клуба «РОТОР» буквы **О** часто заменяются изображением оптического прицела, в предвыборной листовке буква **Щ** в слове «ТОВАРИЩ» заменена свастикой, на вывеске магазина «Эконом» первое **О** заменено изображением металлического рубля и т. д.

Графической метафорой можно считать и использование графемы в функции рисунка: *Зашелестела тонкая трава, Струёю тёмной набежала — и вдруг взвилась и смотрит цифра 2, Как волосок, трепещет жало* (И. А. Бунин. 3 мая); «Т» — *в антенну превратилась И на крыше очутилась* (А. Шибанов). Таким образом, метафора может иметь не только семантический, но и визуальный характер.

Приём графической метафоризации имеет историческую опору: в старинных книгах тексты начинались особыми художественно выполненными заглавными буквами (так называемыми **буквицами**), иногда выполненными в виде рисунка (изображения рыбы, птицы, диковинного зверя и т. д.).

Графическая метафоризация подтверждает справедливость мысли Р. О. Якобсона о том, что «многие приёмы, изучаемые поэтикой, принадлежат не только науке о языке, но и науке об общей теории знака и общей семиотике»². Используемые в изобразительной функции средства графической, а также звуковой образности выражают то, что вполне может быть выражено посредством дескриптивной лексики (в частности, слов, обозначающих звуки и оптические параметры объектов), поэтому не только металолическую («словесную»), но также звуковую и графическую образность следует считать вспомогательной по отношению к образности автологической.

4.7. Вопрос о стилизации

Стилизация считается одним из приёмов художественного изображения³. Специалистами, однако, подчёркивается её особый статус в образной системе текста: «Образность литературного произведения двупланова», — полагает В. Е. Хализев. Первый план представлен «цепью словесных обозначений „вне-словесной“ реальности», второй — речью как «предметом изображения», т. е. «кому-то принадлежащими и кого-то характеризующими высказываниями»⁴. Как известно, приём стилизации основан на воспроизведении (или имитации) опре-

¹ Дзякович Е. В. Особенности использования средств параграфемы в современной печатной рекламе // Вопросы стилистики. Вып. 27. Саратов, 1998. С. 143.

² Jakobson R. The Stylistic Function // Proceedings of the Ninth Intern. Congr. of Linguistics. Cambridge, 1961. P. 316.

³ Подробнее см.: Москвин В. П. Лингвистическая стилизация и пародия // Рус. речь. 2004. № 2. С. 45–57.

⁴ Хализев В. Е. Теория литературы. С. 99; Дрёмов А. К. О худож. образе. М., 1956. С. 177.

деленных фонетических, лексических, грамматических и других особенностей («колорита») речи той эпохи, местности, социальной, возрастной, профессиональной или национальной группы людей, о которых ведётся повествование¹. Однако **изображение речи не изображает самого говорящего**; так, речевая характеристика («речевой портрет») следующих двух персонажей И. С. Тургенева ничего не говорит об их внешности (к примеру, цвете глаз, росте etc.), хотя и несёт определённую информацию о социальном статусе, характере, культурном уровне и т. д.:

М и х р ю т к и н. А отчего это у тебя коренная ушами трясёт — устала, что ли, она — вишь, на каждом шагу встряхивает?

Е ф р е м (оборачиваясь вполтину). Какая лошадь ухми трясёт?

М и х р ю т к и н. Коренная, разве не видишь?

Е ф р е м. Коренная ухми трясёт?

М и х р ю т к и н. Да-да, ушми.

Е ф р е м. Не знаю, отчего она ухми трясти будет. Разве от мух.

М и х р ю т к и н. От мух лошадь всей головой трясёт, а не одними ухми.

Рассмотрение речевых образов подводит к необходимости подразделить словесные изображения на прямые («иконические», апеллирующие к сенсорики) и косвенные. Для **прямого** изображения используются: 1) дескриптивная лексика: а) автологического типа; б) металолического типа; 2) план выражения: а) звучащей речи (в звуковых образах); б) письменной речи (в графических образах, создаваемых за счёт использования фигурных текстов, графических метафор и т. д.). Стилизацию можно считать приёмом **косвенного** словесного изображения.

Каково назначение рассмотренных средств речевой образности в языке? Видимо, с помощью таких средств художественная речь пытается «преодолеть коренное свойство языкового знака и построить словесную художественную модель, как в изобразительных искусствах, по иконическому принципу»².

5. Вопрос о номинативной основе метафоры

В качестве производящей для метафоры одни исследователи указывают коннотированную лексику, другие — дескриптивную. Представить оба класса как некое целое невозможно, поскольку коннотированность слова и его дескриптивность не всегда предполагают друг друга (так, слово *тринадцать* обладает отрицательной коннотацией, однако дескриптивным не является), что исключает возможность построения единой концепции. Для построения такой концепции следует: 1) ввести понятие **номинативной основы метафоры**; 2) определить, **какие классы лексики и по какой причине** могут служить в качестве такой основы, а какие — не могут.

¹ Ср.: Ефимов А. И. Стилистика худож. речи. М.: Изд-во МГУ, 1957. С. 72; Троицкий В. Ю. Стилистика // Слово и образ. М., 1964. С. 169, 178 и 193.

² Лотман Ю. М. Структура худож. текста. М., 1970. С. 72.

В современной науке о языке бесспорным считается тот факт, что в основе любого переноса лежат определённые ассоциативные представления. Учение об ассоциативных связях представлений как основе таких изменений значения, как метафора, метонимия и синекдоха, восходит к трудам немецкого философа, психолога и лингвиста Вильгельма Вундта (1832–1920). В контексте **коннотативной концепции метафоры** основой метафорического семиозиса (знакообразования на основе переноса по сходству) считается ассоциативное осложнение слова. Такое осложнение происходит за счёт того, что значение слова постепенно «обрастает» **коннотациями** (или импликациями) — ассоциативно-оценочными признаками, имеющими статус «потенциальных сем» (В. Г. Гак): *лиса* ~ 'хитрая', *осёл* ~ 'глупый' и 'упрямый', *петух* ~ 'драчливый'. Эти признаки, не входя в ядро лексического значения (с е м у), «оказывают его подобно силовому полю» и образуют **импликационал** слова в его первичном значении¹, и именно на коннотативной базе происходит объединение («слияние») основного и вспомогательного субъектов метафоры². Импликационалу приписываются две функции: первую из них назовём деривационной и свяжем с активной речевой деятельностью, вторую — интерпретационной и соотнесём с пассивной речевой деятельностью.

Рассмотрим деривационную функцию. На основе импликационала образуются экспрессивные дериваты, в частности, сравнения и метафорические наименования. Так, коннотативные семы 'драчливый', 'глупый' и 'неповоротливый', образуя импликационал слов *петух*, *осёл* и *медведь*, обусловили их метафорическое и компаративное использование. В отдельных случаях слово имеет «несколько различающихся наборов коннотаций», откуда — наличие альтернативных образных представлений одного и того же объекта³: ср. *упрям как осёл* и *глуп как осёл*; *зол как собака*, *холоден как собака*, *собаке собачья смерть* и *насобачиться* 'научиться'. Некоторые метафоры основаны на не соответствующих действительности оценках, коренящихся в фольклоре, религии народа, согласно которым, к примеру, *свинья* является символом нечистоплотности, *баран* — глупости, *сова* — мудрости и т. п. Такие метафоры называют условными; одним из их источников представляется аллегория. Естественно, вслед за Ю. Д. Апресяном, предположить, что о языковой реальности приписываемых тому или иному слову коннотаций свидетельствуют: 1) возможность метафорического использования слова на основе приписанной ему коннотации; 2) наличие аффиксальных дериватов, реализующих коннотацию; 3) наличие фразем, реализующих приписанную коннотацию. Так, доказательством реальности коннотаций 'упрямый' и 'глупый', приписываемых слову *осёл*, и, следовательно, «эталонности» данного понятия по отношению к указанным качествам, являются: 1) метафора *осёл* 'глупец'; 2) аффиксальный дериват *ослупить* 'глупо, неудачно остричь'; 3) компаративные фраземы *упрям как осёл* и *глуп как осёл*⁴.

Наличие у слова коннотации не всегда предполагает существование соответствующего метафорического значения. В соответствии с **правилом общественно признанной коннотации** образование метафоры становится невозможным в случае, если в языковом сознании коннотация ещё слишком слаба. Поскольку коннотация в свете этого правила считается непреложным условием образования метафорических наименований, её иногда именуют символом переноса¹ или символом метафоры². Сторонница этого правила пишет: «Необходимо иметь в виду, что не всякое сравнение может перейти в метафору, а только такое, в котором отражён постоянный признак [= коннотация. — В. М.], характеризующий предмет»: *хитер, как лиса*; *холоден, как лёд*; *темна, как ночь*; *неповоротлив, как бегемот*. «Если же предметы сравниваются на основании случайного, ситуативно обусловленного признака или действия, которое носит временный характер, то такое сравнение не получает дальнейшего развития», ср.: *сидит в норе, как суслик*; *зимовал, как сурок*; *крадется, как кошка*; *живуч, как кошка*; *влюблена, как кошка*³.

Рассмотрим интерпретационную функцию импликационала. Один из исследователей метафоры задаётся вопросом: «Откуда нам знать, что, к примеру, высказывание *Джувьетта — солнце* не означает 'Джувьетта по большей части газообразна' либо 'Джувьетта находится на расстоянии 90 млн. миль от Земли'? Ведь эти свойства Солнца очень важны и хорошо известны»⁴. Не найдя решений для подобных вопросов, учёный приходит к выводу о том, что «теория сравнения запуталась относительно референциального характера метафорических выражений»⁵. Считается, что интерпретацию метафорических дериватов стимулирует их контекстуально обусловленная абсурдность, а регулирует импликационал⁶. Ещё М. Бердсли указал на то, что именно импликационал «определяет характер понимания» метафорических выражений⁷, абсурдность же метафоры заставляет искать в коннотационале соответствующего наименования варианты

истолкования данного понятия, при которых последнее сближается с категориями внутренней формы, стилистической окраски и проч.

¹ Складневская Г. Н. Языковая метафора в словаре. Опыт системного описания // Вopr. языкозн. 1987. № 2. С. 61.

² Данный термин определяется как «коннотативный признак», «ассоциативный признак, служащий основанием метафоризации» (Складневская Г. Н. Языковая метафора в словаре. С. 61) или «элемент семантики, состоящий либо из одной семы, либо из совокупности сем, который в исходном номинативном значении относится к сфере коннотации, а в метафорическом значении входит в денотативное содержание в качестве ядерных (дифференциальных) сем и служит основанием смысловых преобразований в процессе метафоризации» (Складневская Г. Н. Метафора в системе языка. М., 1993. С. 47).

³ Складневская Г. Н. К вопросу о метафоре как объекте лексикографии // Совр. рус. лексикография. Л., 1983. С. 60.

⁴ Searle J. Metaphor // Metaphor and Thought. 2-nd ed. Cambridge Univ. Press, 1993. P. 106.

⁵ Ibid. P. 101.

⁶ Так, в коллективном сознании солнце ассоциируется с «чем-л. очень дорогим, ценным, являющимся источником жизни, счастья для кого-л.» (Толковый словарь рус. яз.: В 4-х т. / Под ред. Д. Н. Ушакова. Т. 4. М., 1994. Стб. 372).

⁷ Beardsley M. C. The metaphorical twist // Philosophy and Phenomenological Research. 1962. Vol. 29. № 3. P. 300.

¹ См.: Никитин М. В. О семантике метафоры // Вopr. языкознания. 1979. № 1. С. 91–102.

² McCloskey M. A. Metaphors // Mind. 1964. Vol. 73. № 290. P. 113.

³ Ibid. P. 225.

⁴ См.: Апресян Ю. Д. Коннотации как часть прагматики слова (лексикографич. аспект) // Рус. язык: Проблема грамматич. семантики и оценочные факторы в языке. М., 1992. С. 45–64. Есть и иные

интерпретации, не связанной с его прямым значением. Он пишет: «Я полагаю, что всегда, когда атрибуция косвенным образом *противоречива* [курсив наш. — В. М.] и определяющий субъект имеет коннотации, которые могут быть приписаны главному члену, такая атрибуция есть метафорическая атрибуция, или метафора». Современный исследователь метафоры полагает, что понимание метафоры определяется тремя условиями: 1) знанием языковой системы; 2) знанием контекста и конституции; 3) знанием пресуппозиций («background schematic knowledge, factual and socio-cultural»)². Если считать коннотацию разновидностью пресуппозиции, то концепция Эндрю Готтли представляет собой лишь некоторое расширение коннотативной теории.

Итак, суть коннотативной концепции сводится к двум положениям: 1) метафора образуется исключительно на основе коннотированной («маркированной»)³, пресуппозитивно обогащённой лексики; 2) коннотационал является исключительным условием понимания метафоры. Без существенных оговорок данную концепцию принять нельзя — по следующим соображениям.

1. Теория интерпретации метафоры, предложенная М. Бердсли, на практике оказывается неприменимой. К примеру, А. Блок пишет: «Нечаянная Радость — это мой образ грядущего мира. Новой Радостью загораются сердца народов, когда за узким мысом появятся большие корабли». Этот образ встречаем во многих его стихотворениях: *Океан дремал зеркальный Злые бури отошли В час закатный, в час хрустальный Показались корабли* («Корабли пришли»); *В снежной пене — предзакатная — Ты встаёшь за мной вдали, Там, где в дали невозвратные Повернули корабли* («Последний путь») и др. Несмотря на то, что слово *корабль* в русском языке явно выраженных коннотаций не имеет, метафора А. Блока расшифровке поддаётся: *корабль* — это символ надежды, радости, счастья, которые, подобно кораблям, *приходят и уходят: Девушка пела в церковном хоре О всех усталых в чужом краю, О всех кораблях, ушедших в море, О всех, забывших радость свою*. Понимание во всех подобных случаях происходит путём творческого поиска правдоподобных (т. е. согласующихся с широким контекстом) уподоблений и компаративных сближений. Если бы осмысление всех переносов по сходству происходило только на основе общепринятых и одобренных обществом коннотаций, то расшифровка индивидуально-авторских метафор стала бы невозможной, а понимание утратило бы креативный характер.

2. Основой метафоризации регулярно становится лексика либо неконнотированная, либо обладающая коннотациями, для создания данной метафоры совершенно неподходящими. Проиллюстрируем сказанное примерами метафорического обозначения луны и месяца в русской поэзии: *Над морем встал алмазный щит Богини воинов, Паллады* (Н. Гумилёв); *Красный шлем остроконечный Бо-*

роздит небесный свод (А. Блок); *Только б маска колдуньи светилась Да клубком её сказка катилась В серебристую даль, на серебристую гладь* (И. Анненский); *Ночью сумрачной и дикой — Сын бездонной глубины — Бродит призрак бледноликий На полях моей страны* (А. Блок); *Седой кристалл магических заклятий, Хрустальный треп в покровы тишины, Алмаз ночей...* (М. Волошин); *В небо вознёсся агатовый блещущий глетчер*, ср.: *А в небе бледный и двурогий, Едва заметный синью лёд* (А. Белый). В коннотационал слов *щит, шлем, маска, призрак* и др. не входят «общепринятые ассоциации», соотносимые с типовым представлением о луне. Видимо, ощущая уязвимость концепции общественно признанной коннотации (импликации), М. Блэк делает следующую оговорку: «Эти импликации обычно есть не что иное, как общепринятые ассоциации, связанные в сознании говорящих со вспомогательным субъектом», однако «в некоторых случаях это могут быть и нестандартные» [курсив наш. — В. М.] импликации, установленные автором *ad hoc*¹. Но даже если признать возможность образования «нестандартных» метафор на основе «нестандартных» коннотаций, то в контексте концепции понимания метафор на основе коннотаций становится необъяснимым понимание этих же метафор их *адресатом* (слушателем или читателем), у которого *таких коннотаций нет*, а следовательно, нет и ориентиров для интерпретации нестандартных (индивидуально-авторских, окказиональных) метафор.

Круг слов, поддающихся метафоризации, не ограничивается коннотированной лексикой. Такое ограничение выглядит слишком жёстким, поскольку исключает инициативу и творческую свободу как в сфере деривации, так и в сфере интерпретации метафор. Думается, что в действительности *деривация и интерпретация метафор происходит двумя способами*: 1. На основе импликационала слова. 2. На основе уподоблений и компаративных сближений, которые вполне могут иметь индивидуальный и окказиональный характер. В этом случае коннотация выступает не основой, а лишь возможным следствием экспрессивной деривации.

Рассмотрим *иконическую концепцию метафоры*. Отличительной особенностью дескриптивной лексики, отражающей мир в сенсорных образах (т. е. иконических), считается её способность к метафорическому переосмыслению. Ещё М. Т. Цицерон указал на то, что «всякая метафора, по крайней мере применённая правильно, обращается непосредственно к *внешним чувствам*, а особенно к *зрению*» [курсив наш. — В. М.], чувству наиболее обострённому². А. А. Реформатский отмечает, что «метафорический перенос основан на сходстве *материальной характеристики*: на цвете, форме, характере «зримых» движений, то есть на совокупности непосредственно *воспринимаемых органами чувств* (особенно зрения)» [курсив наш. — В. М.] сходств того, с чего переносится название, на то, куда это название переносится³. Считается, что «чем диффузнее и дескриптив-

¹ Beardsley M. C. Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism. New York, 1958. P. 141.

² Goatly A. The Language of Metaphors. London, 1997. P. 137.

³ Ср.: Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. С. 346.

⁴ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. М.; Л., 1960. С. 369–370. О специфике блоковской метафоры см.: Нагапетян А. С. Метафора А. Блока: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1974.

¹ Блэк М. Метафора // Теория метафоры. М., 1990. С. 166.

² Цицерон М. Т. Об ораторе // Античные теории языка и стиля. СПб., 1996. С. 230.

³ Реформатский А. А. Введение в языковедение. М., 1996. С. 84 (1-е изд. — 1947 г.).

нее значение слова, тем легче оно метафоризируется¹, что метафора «всегда несёт в себе информацию о чувственно-наглядном [курсив наш. — В. М.] видении действительности»², что «источником метафоры должен быть чувственно воспринимаемый предмет [курсив наш. — В. М.] (явление)»³. В свете подобных высказываний естественно было бы предположить обратное: что не метафоризируются слова абстрактной семантики⁴. Так, А. И. Ефимов утверждает: «слова с конкретным предметным значением метафоризируются чаще и отличаются образностью. Наоборот, слова с более широким и отвлечённым значением не дают таких результатов (например, о человеке можно сказать: „дуб“, „пень“ и т. п.; но слово „растение“ не метафоризируется)»⁵. Это утверждение не согласуется с языковыми фактами, ср.: *тепличное растение*; *Ненавижу это наглое самодовольное растение!* В некоторых случаях метафора может быть лишена дескриптивности, а следовательно, и образности, напр.: *ребяческий империализм* (О. Мандельштам), *монада компонентного анализа* (о семе).

Тем не менее, большая часть метафор производится на основе дескриптивной, в частности, предметной лексики. Однако ответа на вопрос, *по какой причине* именно данная лексика играет столь важную роль в процессе метафоризации, в научной литературе не находим. Как нам представляется, причина состоит в том, что аналогия на основе предметной лексики обладает мощным ассоциативным потенциалом: предметные смыслы, в отличие от непередметных, во-первых, легко включаются в различные сценарии (или, по М. Минскому, «фреймы»), во-вторых, ассоциируются с практически необозримым количеством свойств, качеств и отношений. Назовём развитие аналогии на основе определённого сценария или путём приписывания свойств, качеств и отношений **компаративным анализом**. Так, уподобив воспоминания кресту, можно предположить, что эти воспоминания *тяжёлые, невыносимые*, что их можно *нести*, что они могут *давить* и т. д. Уподобив грусть реке, можно предположить следующие сценарии развития этой аналогии: в реке можно *утонуть*, река может *выйти из берегов* etc. Уподобив грусть растению, можно предположить, что оно может *укорениться, разрастись, заглушить другие растения* и т. д. Сравнение с грустью возможно: *Всё лишь на миг, что людьми создаётся, Блекнет восторг новизны, Но неизменной, как грусть, остаётся Связь через сны* (М. Цветаева), однако *эвристической силой не обладает*: сравнение растения или реки с грустью может вызвать эстетические чувства, однако *сценарному развитию не поддаётся*. Этот же эксперимент можно произвести и с понятием 'год', уподобив его реке, волне или растению. Сравнение волны с годом возможно: *Бежит | по бортам | водяные глыбы, | огромные, | как*

¹ Арутюнова Н. Д. Языковая метафора (синтаксис и лексика) // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 149.

² Рут М. Э. Образная номинация в рус. языке. Екатеринбург, 1992. С. 27. Ср.: «Метафора является блестящим подтверждением наличия в слове чувственно-наглядного значения» (Басилая Н. А. Семасиологический анализ бинарных метафорических словосочетаний. Тбилиси, 1971. С. 19).

³ Скляревская Г. Н. Метафора в системе языка. М., 1993. С. 100.

⁴ Чернейко Л. О. Лингвофилософский анализ абстрактного имени. М., 1997. С. 252.

⁵ Ефимов А. И. Образная речь худож. произведения // Вопр. литературы. 1959. № 8. С. 95.

года (В. Маяковский), однако развитию не поддаётся. Таким образом, **компаративный анализ возможен только на основе предметной лексики**: а) эксплицитно: *время течёт, как река; тяжёлый крест воспоминаний*; б) имплицитно: *время течёт* (< *река времени течёт*); *тяжёлые воспоминания* (< *тяжёлый крест воспоминаний*). Почему же именно предметная лексика обладает приоритетом в процессе компаративного анализа? Попробуем дать ответ на этот непростой вопрос.

Давно замечено, что метафоризации не поддаются местоимения, имена числительные, а также служебные слова (предлоги, союзы, частицы)¹. Думается, **причина ограничений на метафоризацию** этой и другой лексики состоит в том, что:

1. Некоторые классы слов **неспособны обозначать субъекты сравнения** (в частности, занимать позицию компаратора в формуле «N₁ похоже на N₂»). К таковым принадлежат: а) имена числительные; б) субстантивная лексика, функционально-семантически сближающаяся с числительными (напр., имя существительное *множество*); в) междометия; г) семантически несамостоятельная (так называемая *синсемантическая*) лексика: предлоги, союзы и частицы (служебные слова).

2. Некоторые классы слов **могут обозначать субъекты сравнения**, однако **неспособны обозначать результаты компаративного анализа**. К этой лексической категории отнесём прежде всего местоимения (как слова семантически пустые, с «блуждающей» референцией), ср. *Катя похожа на Машу* → *Катя — вторая Маша*, но: *Катя похожа на неё* (на Машу) → **Катя — это вторая она*.

3. Некоторые классы слов **обозначают результаты компаративного анализа могут**, однако **обозначать субъекты сравнения неспособны**. К таковым отнесём имена прилагательные, глаголы и наречия дескриптивной семантики. Образные наименования этой частеречной принадлежности имеют характер *вторичный* по отношению к субстантивным метафорам и являются производными от них: а) аффиксально, что подтверждается следующей лексико-синтаксической трансформацией (термин Ш. Балли): *серебриться, золотиться* < (блестеть, как) *серебро / золото*; б) семантически, что также подтверждается трансформационно: *тяжёлые воспоминания* < *тяжёлый камень* (*крест, ноша, бремя*) *воспоминаний*; *луна плывёт* < *лодка (ладья)* *луны плывёт*. Распространённое мнение о том, что «глагол, употреблённый метафорически, часто влечёт за собой метафоризацию и других связанных с ним слов»², представляется ошибочным. Трансформационный анализ показывает, что *имя существительное* влечёт за собой глагольные, наречные и адъективные метафоры, а не наоборот.

¹ Черкасова Е. Т. Опыт лингвистической интерпретации тропов (Метафора) // Вопр. языкознания. 1968. № 2. С. 37.

² Ефимов А. И. Стилистика художественной речи. М.: Изд-во МГУ, 1961. С. 398–399; ср.: Геоздева А. Н. Глагольная метафора в произведениях М. А. Шолохова // Лингвистич. сб. Вып. 9. М., 1977. С. 142.

Итак, **номинативную основу метафоры** составляют два класса лексики: 1. Слова, **способные обозначать и субъекты сравнения, и результаты компаративного анализа**; к этой лексической категории отнесём имена существительные предметной семантики. 2. Слова, **неспособные обозначать субъекты сравнения, однако способные обозначать результаты компаративного анализа**; сюда отнесём имена прилагательные, глаголы и наречия дескриптивной семантики. Адъективные, глагольные и адвербиальные метафоры имеют характер *вторичный* по отношению к субстантивному, поскольку образуются посредством их развёртывания. Утверждение о том, что метафоризировано может быть слово любой части речи¹, нам представляется преувеличением.

Часть третья

Сфера синтагматики: метафора и контекст

Филип Стамбовски не без иронии отмечает: «Хотя ни один теоретик не сумел разработать контекстуальной концепции метафоры, каждый считает своим долгом подчеркнуть важность контекстуальных факторов в её механизмах»¹. С тем, чтобы создать такую концепцию, необходимо: 1) рассмотреть моменты взаимодействия и (как будет показано ниже) *взаимовлияния* метафоры и контекста; 2) выявить и проанализировать контекстуальные типы метафор.

Метафорическая номинация обычно опирается на определённый контекст:

Слово-носитель метафоры	Контекст	Значение
Золотые	монеты (1)	'сделанные из золота' (1)
	руки (2)	'умелые' (2)

Смысл метафорического наименования вступает в противоречие со смыслом опорного слова (контекста); именно поэтому словосочетания, включающие метафору, воспринимаются как неправдоподобные по своему содержанию: *корабль пустыни* (в пустыне нет кораблей), *золотые руки* (золотыми могут быть только руки статуи). Таким образом, в синтагматическом измерении понятие метафоры сближается с категорией **неправдоподобия**. Неприемлемость буквального понимания метафоры отмечали многие исследователи, сближая с ней на этом основании то иронию, то гиперболу, то косвенный речевой акт (Д. Дэвидсон, А. Кац, Дж. Серль и др.), однако общей теории, которая бы связала в единое целое все эти понятия, мы не имеем. Это диктует необходимость обстоятельного рассмотрения категории неправдоподобия, а также связанных с ней фигур и стилей.

1. Метафора и нарочитое неправдоподобие

Ещё античные и средневековые мыслители среди достоинств речи (таких, как ясность, однозначность и др.) называли правдоподобие, среди недостатков — неправдоподобие её содержания. Французский критик и теоретик классицизма Н. Буало в стихотворном трактате «Поэтическое искусство» (1674 г.) пишет:

¹ Блэк М. Метафора // Теория метафоры. М., 1990. С. 169.

¹ Stamboy Ph. The Depictive Image: Metaphor and Literary Experience. Univ. of Massachusetts Press, 1988. P. 6.

Невероятное растрогать неспособно
 Пусть правда выглядит всегда правдоподобно:
 Мы холодны душой к нелепым чудесам,
 И лишь возможное всегда по вкусу нам.

Вместе с тем, при всей своей высокой коммуникативной значимости данные категории до сих пор не стали предметом рассмотрения, адекватного их сложности.

Неправдоподобными будем считать описания событий, явлений и фактов, с точки зрения здравого смысла невозможных, нереальных. Нарушение требования правдоподобия речи, обусловленное незнанием предмета или положения дел либо невниманием к их особенностям, называется **фактической ошибкой**¹. В качестве примера приведём отрывок одного из ранних произведений И. С. Тургенева: *Там вдалеке сребрится Тибр; над ним Таинственно склонились кипарисы, Колеля сребристыми листьями*. Однако кипарис представляет собой род вечнозелёных хвойных деревьев, и крона его строго пирамидальна. В первоначальном варианте поэмы Н. А. Некрасова «Русские женщины» читаем: *С тех пор кипарис сиротой стоял С ветвями, поникшими книзу*. Один из знакомых Некрасова отмечает: «Свойство кипариса, как и пирамидального тополя, иметь ветки всегдаверху»². В одном из своих стихотворных переводов Н. М. Минский, русский поэт начала XX в., пишет: *Вот приближается он к спящей Дездемоне: Ужасен взор его, в лице кровинки нет...* «Полно, так ли? — иронизирует по этому поводу А. Блок. — Лицо венецианского мавра — чёрно-коричневое, где же различить, что в нём нет «красинки»?»³. В басне графа Д. И. Хвостова (1757–1835) «Два голубя» голубь кой-как **разгрыз зубами оселки**. Многочисленные стилистические промахи сделали графа постоянным объектом насмешек, эпиграмм и пародий. «Хвостова он напоминает, Отца зубастых голубей» — пишет А. С. Пушкин в стихотворной пародии «К Вяземскому».

При исторической стилизации нередко возникают **анахронизмы** [греч. *ана* 'против', *хронос* 'время'] — фактические ошибки, состоящие в «смешении событий, предметов, явлений разных эпох»⁴. В пьесе Шекспира «Юлий Цезарь» есть такой диалог: «Брут. Тихо! Считаю удары часов. Кассий. Часы пробили трижды». Однако башенные часы были изобретены гораздо позже. В цикле «Из басен Эзопа» Д. Бедного читаем:

Геракла боги обступили,
 С ним вместе **чокались** и пили,
 Вели душевный разговор,
 И, хоть, подвыпивши, несли порою вздор,
 Геракл их слушал терпеливо,
 Всем крепко **руки жал** и кланялся учтиво.

¹ В поэтике такие ошибки именуются **авторской глухотой**.

² Гаркави А. М. К вопросу об источниках поэзии Н. А. Некрасова // Учен. зап. Калнин. пед. ин-та. Вып. 3. Калининград, 1957. С. 257.

³ Блок А. Письма о поэзии // Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М., 1962. С. 280.

⁴ Цейтлин С. Н. Речевые ошибки и их предупреждение. СПб., 1997. С. 160.

Чоканье бокалами и рукопожатие как этикетные знаки появились, как известно, только в средневековой Европе и в античном мире не употреблялись.

Фактическая ошибка, состоящая в приписывании какой-либо местности или стране такого объекта, который им принадлежать не может, называется **анахронизмом** [греч. *ана* 'против', *хорос* 'место']¹: в африканской тайге, в болотах и топях Алжира, апельсиновый сок от фирмы «Сады Придонья».

Неправдоподобное описание или утверждение может быть использовано с определённым стилистическим заданием, т. е. как приём. В этом случае неправдоподобие носит нарочитый характер и может служить, например, образному усилению выражаемого смысла, ср. *Денег кот заплакал* и *Денег очень мало*; *Ему медведь на ухо наступил* и *Он начисто лишён музыкального слуха*; *верста коломенская* и *очень высокий*. Нарочитое неправдоподобие может быть также использовано с расчётом на комический эффект: *В Нахичевани всемирный потоп*. *В Шув, Владим. губ., землетрясение, которое будет вскоре прекращено старанием местных властей*. *В Тамбове извержение вулкана* (А. П. Чехов. Календарь «Будильника»); в рекламных целях — к примеру, при производстве броских, запоминающихся названий фирм, магазинов: «Розовая пантера», «Рыжая ворона». Неправдоподобие следует отличать от вымысла, представляющего собой, по определению А. И. Белецкого, «более или менее правдоподобную выдумку»². На нарочитом неправдоподобии основаны небылицы, сказки, некоторые прибаутки: *Стоит град пуст, а во граде куст, в кусте сидит старец, да варит изварец. И прибежал к нему косою заяц и просит изварец. И приказал старец безнозому бежать, а безрукому хватать, а голому в пазуху класть*.

К числу приёмов нарочито неправдоподобного описания принадлежат гипербола, литота и реализация метафоры. Рассмотрим эти фигуры.

1.1. Гипербола и литота

Особенности содержательной стороны гиперболы и литоты являются предметом разногласий. Ещё Деметрий Фалерский (354–283 гг. до н. э.) в трактате «О стиле» отметил, что гипербола «основывается на невозможности»³; другие учёные называли её фигурой нарочитого неправдоподобия⁴, фигурой «ultra fidem и одновременно ultra modum»⁵, «невероятным преувеличением» («fidem excedens augendi»)⁶. Не представляется целесообразным, как это предлагают некоторые специалисты,

¹ Ср.: Shipley J. T. Dictionary of World Literature. New York, 1943. P. 31. Термин составлен А. Л. Лоуэллом по аналогии с термином **анахронизм**.

² Белецкий А. И. Вымысел и домысел в худож. литературе // Избр. труды по теории литературы. М., 1964. С. 430.

³ Античные теории языка и стиля. СПб., 1996. С. 240.

⁴ Ср.: Бушмин А. С. К вопросу о гиперболе и гротеске в сатире Щедрина. С. 19.

⁵ Puttenham G. The Arte of English Poesie. Kent. Univ. Press, 1988. P. 160; *ultra fidem* — латинская перифраза латинского же наименования гиперболы: *superlatio*, или *veritatis superlatio* (что означает «превышение правдоподобного»).

⁶ Donatus. De tropis // <http://ccat.sas.upenn.edu/jod/texts/donatus.3.html>.

связывать гиперболу (а следовательно, и её противоположность — литоту) с «отступлением от постулата истинности»¹, в том числе с ложью², поскольку отступление от истины и ложь вполне могут быть правдоподобны, а гипербола и литота — не могут; в противном случае они будут неудачны. Удачная гипербола содержит настолько «очевидное преувеличение»³, что оно «превосходит все наши ожидания»⁴. Определение гиперболы просто как «нарочитого преувеличения»⁵ также нельзя признать точным, поскольку в этом случае размывается граница между неправдоподобием и отступлением от истины, гиперболой (*миллион раз*) и простым преувеличением (*двадцать раз* в.м. более точного *восемь раз*); именно последнее может быть ложью, отступлением от истины, неточностью.

В свете изложенных аргументов представляется необходимым подразделить преувеличение на два вида: 1) основанное на **правдоподобном, однако конституативно неточном утверждении** (названное выше простым) и 2) основанное на **неправдоподобном утверждении**. Определим гиперболу [греч. *hyperbole* 'преувеличение'] как фигуру неправдоподобного преувеличения (настолько неправдоподобного, что буквальное её истолкование исключается). Гипербола используется с тем, чтобы «ярко выделить», «крупно выставить те или иные стороны предмета»⁶, усиливая оценку (*смертельная усталость*), иронию: *Княгиня Babette — та самая, у которой на руках умер Шопен (в Европе считают около тысячи дам, на руках которых он испустил дух)* (И. С. Тургенев). Гипербола как приём хвастовства именуется **бомфилогией** [по имени хвастливого греч. воина *Bombomachides*, букв. 'жужжащий': Хлестаков. *Тридцать пять тысяч одних курьеров!* (Н. В. Гоголь)]. Идея преувеличения может быть выражена не только прямо, но и метафорически⁷: *море цветов, гора книг, глаза горят*. «Гипербола, — полагает А. А. Потебня, — есть результат как бы некоторого опьянения чувством, мешающего видеть вещи в их настоящих размерах. Поэтому она редко, лишь в исключительных случаях, встречается у людей трезвой и спокойной наблюдательности»⁸. Гиперболизм считается «обязательной чертой раннего эпоса»⁹, в частности, русского богатырского эпоса.

Преуменьшение также подразделим на два вида: 1) основанное на **правдоподобном, однако конституативно неточном утверждении** и 2) основанное на **неправдоподобном утверждении**. На неправдоподобном преуменьше-

нии строится **литота** [греч. *litotes* 'простота']¹: *мальчик с пальчик* (ср. *очень маленький*), *в двух шагах отсюда* (т. е. *очень близко*). Как фигуру правдоподобного преуменьшения определим **мейозис** [греч. *meiosis* 'уменьшение']²: *крохотный* в.м. *маленький*. При замене синонимом, выражающим меньшую степень интенсивности, мейозис может выражать нарочито «сдержанную оценку» (*неглупый* в.м. *умный*), а «при характеристике отрицательных свойств объекта создает эвфемистический эффект»³, реализуя определённые «этикетные принципы»⁴, например, *прихрамывает* в.м. *хромает*, *полный* в.м. *толстый*. Средства нарочито сдержанной оценки, рассчитанные на эвфемистический эффект, часто образуются посредством «отрицания противоположного»⁵ — с помощью префикса *не-* от соответствующего антонима, например: *нечистый* в.м. *грязный*, *нетрезвый* в.м. *пьяный*, *недобрый* в.м. *злой*: «Недобрый — более мягкая, не столь резкая характеристика злого человека»⁶.

1.2. Реализация метафоры

Выше было отмечено, что буквальный смысл метафорического наименования воспринимается на фоне близлежащего контекста как более (в случае, если метафора свежая) или менее (если она стёрта) неправдоподобный. Приём **реализации метафоры**⁷ состоит в развёртывании метафоры, понятой в нарочито буквальном смысле. В. М. Жирмунский, который ввёл в научный оборот данное понятие и соответствующий термин, определяет указанный приём как «превращение метафоры в нечто реальное существующее»⁸. В повести М. Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города» (глава «Опись градоначальникам») читаем: *Баклан, Иван Матвеевич, бригадир. Отличался непреклонностью. Переломан пополам во время бури, свирепствовавшей в 1761 году*. Реализована (понята в нарочито буквальном смысле, буквализирована) стёртая метафора *непреклонность*; буквализирующая развёртка представлена словосочетанием *переломан пополам*. Реализованная метафора и её развёртка логически связаны: то, что не гнётся («не преклоняется»), то ломается⁹. Функцию развёртки реализованной метафоры выполняют словосочетание, фраза или текст, в содержании которых нарушен принцип правдоподобия. Поэтому содержание такой развёртки воспринимается как нечто ирреальное, фантастическое, сказочное. Реализован-

¹ Санников В. З. Русский язык в зеркале языковой игры. М., 1999. С. 413.

² Скиба В. А. «И дольше века длится день...» Гипербола и литота // Рус. словесность. 2000. № 5. С. 76.

³ Hook C. Free to Change // <http://www.freedomring.org/ftc/chap8.html>.

⁴ Wilson T. The Arte of Rhetorique. Oxford, 1909. P. 16.

⁵ Beekman J. & Callow J. Translating the Word of God. Grand Rapids, 1974. P. 118; Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966. С. 87.

⁶ Бушмин А. С. К вопросу о гиперболе и гротеске в сатире Щедрина // Вопр. сов. лит.-ры. Т. V. М.; Л., 1957. С. 50 и 54.

⁷ Данный деривационный тип гиперболы называют **метафорической гиперболой** и **гиперболической метафорой**.

⁸ Потебня А. А. Теоретич. поэтика. М., 1990. С. 254.

⁹ Бушмин А. С. К вопросу о гиперболе и гротеске в сатире Щедрина. С. 31.

¹ Этот приём иногда именуется **обратной гиперболой**.

² В научной литературе термины *литота* и *мейозис* обычно используются как дублиеты; мы вкладываем в эти термины различное содержание.

³ Скребнев Ю. М. Мейозис // Рус. язык: Энциклопедия. М., 1979. С. 138.

⁴ Тахтарова С. С. Лингвопрагматическая категория мейозиса и средства её выражения в современном немецком языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1999. С. 9.

⁵ Puttenham G. The Arte of English Poesie. Kent. Univ. Press, 1988. P. 184.

⁶ Брагина А. А. О двойственном характере синонимии // Рус. язык в шк. 1973. № 3. С. 81.

⁷ Синоним: **буквальзация метафоры**.

⁸ Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций. СПб., 1996. С. 321.

⁹ О том, какая буря свирепствовала в указанное время, можно догадаться, если вспомнить, что 1761 год — это год воцарения Петра III, проводившего антинациональную внешнюю политику, вызвавшую недовольство рус. дворянства.

ная метафора и её развертка образуют тематическую цепочку (в данном случае *клонить — буря — свирепствовать — переломить пополам*). Собственно метафорой (семантически двуплановым выражением) является только исходное звено данной цепочки; развертка метафорой не является. Таким образом, реализованной можно считать метафору, буквальное значение которой представлено в развертке как реальное, действительно существующее, или, по В. М. Жирмунскому, «реализованное».

На наш взгляд, граница между реализованной метафорой (техникой вторичной номинации, связанной с миром воображения) и её **гипостазированием**¹ (миром заблуждений) определяется **фактором веры**: если *поверить* в то, что месяц — это реальное существо, то возникает сказка о Месяце Месяцовиче, брате Солнца. Ср.: *вышел месяц* (метафора) → *Вышел месяц из тумана, Вынул ножик из кармана* (Детская считалка, основанная на игровой реализации данной метафоры) → *Здравствуй, Месяц Месяцович! Я — Иванушка Петрович!* (П. Ершов, сказка «Конёк-горбунок»). Облака можно назвать *барашками* (метафора); реализацией этой метафоры является представление о небе как о *стране*, где есть не только *барашки*, но и некий *пастырь*. Как нам представляется, именно наивное гипостазирование реализованных метафор является одним из источников: 1) обожествления природных сил, отсюда — немалая часть мифологического пантеона (бог солнца, бог ветра, богиня луны, дед Мороз и т. д.); 2) некоторых суеверий и верований². Известный американский антрополог, этнограф и лингвист Франц Боас (1858–1942) считает, что «поэтические метафоры, поняты буквально, становятся основой ритуалов»³. Так, в Древней Греции не были редкостью судилища над неодушевленными предметами: топором, куском дерева или камнем, которые причинили кому-нибудь смерть без доказанного участия человека; эти предметы подвергались осуждению и торжественно «изгонялись» (выбрасывались) за пределы города⁴.

Одушевление и обожествление природных сил и материальных объектов, характерное для древних цивилизаций, называется **анимизмом** [лат. *anima* 'душа']; последний принято рассматривать как «движущую силу религии» (*core process in religion*)⁵. Термин **анимизм** неоднозначен: по мнению Стюарта Гатри, «при-

¹ Гипостазирование [греч. *hipostasis* 'субстанция'] состоит в наивном осмыслении отвлечённых понятий (в частности, образов воображаемого мира) как реально существующих объектов.

² Аналогичное наблюдение сделано В. М. Жирмунским на примере литературы периода романтизма: «Метафорическое одушевление природы становится реальностью, когда в романтической лирике природа действительно оживает, наполняется таинственными и сказочными существами — русалками, зльями, горными духами и т. д. Мы можем рассматривать романтическую мифологию как результат процесса «реализации метафоры»: метафорическое одушевление природы всегда предшествует романтической мифологии». Именно реализованная метафора «вводит чудесное в объективный мир» (Жирмунский В. М. Метафора в поэтике рус. символистов // Новое лит. обозрение. 1999. № 1, раздел 2).

³ Boas F. *Race, language and culture*. New York, 1911. P. 73.

⁴ Пропп В. Я. Историч. корни волшеб. сказки. Л., 1986. С. 194–195; Тэйлор Э. Первобытная культура. М., 1939. С. 207. Эдуард Тэйлор считал анимизм «наиболее примитивной и существенной формой религии».

⁵ Boyer P. What Makes Anthropomorphism Natural: Intuitive Ontology and Cultural Representations // Journal of the Royal Anthropological Institute. 1996. Vol. 2. № 1. P. 83.

менительно к религии он означает веру в бестелесные существа (spirit beings), в психологии же связан с приписыванием жизни неживому. Второе значение является более широким и включает в себя первое». Стимулами для восприятия неодушевленных предметов как одушевленных являются «подвижность, способность производить шум»¹, особенности формы и т. д. — т. е. всё, что является общим для этих двух классов объектов.

Видами анимизма следует считать антропоморфизм и зооморфизм. Антропоморфизм «пропитывает наши мысли и действия»². Этот факт, видимо, связан с тем, что человек «не может представить, что природа мертва и бездушна» и потому «постоянно приписывает всем предметам внешнего мира черты и стремления, свойственные его личности»³:

Предвестник ливня, гром раскатисто-гремячий
Рождён Юпитером, а не грозовой тучей;
Вздыхает к небесам и пенит гребни волн
Не ветер, а Нептун, угрюмой злобы полн;
Не эхо — звук пустой — звенит, призывам вторя, —
То по Нарциссу плач подымлет нимфа в горе⁴.

Известный историк пишет: «Говоря в целом, метафора весьма эффективна в организации знаний способами, которые могут обслуживать наши социальные и политические цели (и это также объясняет, почему социальный, политический и, следовательно, исторический миры являются приоритетной сферой метафоры). Возможно, что метафора вообще есть наиболее мощный лингвистический инструмент, который мы имеем в нашем распоряжении для преобразования действительности в мир, способный адаптироваться к целям и задачам человека. Метафора «антропоморфирует» социальную, а иногда даже физическую реальность и, осуществляя это, позволяет нам в истинном смысле этих слов *приспособиться к окружающей действительности и стать для неё своими* [курсив наш. — В. М.]. И наконец, что является даже более важным, сама способность метафоры превращать незнакомую действительность в знакомую: метафора всегда предоставляет нам возможность рассматривать менее известную систему в терминах более известной»⁵. Поскольку антропоморфизм является «всеобъемлющим и, вероятно, универсальным способом мышления»⁶, столь же универсальную природу имеют и его следствия.

Анимизм, представляющий собой наивное отождествление неодушевленного объекта с одушевленным, не следует путать с олицетворением: «Там, где поэт верит сам в одушевленность предмета, им изображаемого, не следовало бы даже говорить об олицетворении как о явлении стиля, ибо оно связано тогда не с приё-

¹ Guthrie S. E. *Faces in the Clouds: A New Theory of Religion*. Oxford Univ. Press, 1993 (vol. 2: Animism, Perception, and the Effort After Meaning). P. 39.

² Guthrie S. E. *Faces in the Clouds* (vol. 3: The Origin of Anthropomorphism). P. 62.

³ Балли Ш. Французская стилистика. М.: УРСС, 2001. С. 221.

⁴ Буало Н. Поэтик. искусство. Л., 1957. С. 84.

⁵ Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлёт и падение метафоры. М., 2003. С. 85.

⁶ Boyer P., Milten S. Anthropomorphism and the Evolution of Cognition // Journal of the Royal Anthropological Institute. Vol. 2. № 4. 1996. P. 717.

мами изображения, а с определённым анимистическим мирозерцанием и мироощущением»¹, ср. *восход солнца* и: *Вестница утра, Заря, на великий Олимп восходила, Зевсу царю и другим небожителям свет возвещая* (Илиада).

Таким образом, *реализованная метафора является источником наизначальных отождествлений, в частности анимизма*. Если это так, то *метафора должна быть первична и по отношению к некоторым первобытным верованиям, мифам и суевериям*.

Сторонниками получившей широкое распространение концепции, которую можно условно назвать *теорией изначального мифологического тождества*, высказывается обратное утверждение. В соответствии с данной теорией историческое становление метафорических систем трактуется следующим образом: «В первобытное время действительно в сознании людей человек мог отождествляться со львом [в выражениях типа *Он лев*. — *В. М.*], впоследствии же это стало восприниматься как „игра“, как „притворство“»². Одной из основ теории тождества в российской лингвистической традиции послужило учение А. А. Потебни. Он пишет: «Когда человек создаёт миф, что туча есть гора, солнце — колесо, то другое объяснение этих вещей для него не существует. И мы, как и древний человек, можем назвать мелкие, белые тучки барашками, другого рода облака тканью, душу и жизнь — паром, но для нас это только сравнения, а для человека в мифологическом периоде сознания — это полные истины»³. Метафоры, в соответствии с этим учением, появляются там, где возникает осознание «разнородности образа и значения», что свидетельствует об «исчезновении мифа»⁴. Подобные мысли высказывались и раньше. Итальянский философ Джамбаттиста Вико (1668–1744), автор стадийной теории развития общества (от стадии детства, или «периода богов» и юности, или «героического периода», к стадии зрелости, «человеческому периоду»), считает, что при внимательном рассмотрении «каждая метафора оказывается маленьким мифом»⁵.

Одна из наиболее последовательных сторонниц концепции изначального мифологического тождества утверждает⁶: «Система первобытной образности — это система восприятия мира в форме равенств» (с. 51). Данная мысль получает следующее развитие: «Метафора как форма комплексного и отождествляющего мышления предшествует разграничению языка и мифа; в момент её зарождения элементы сознания ещё не выделены, и вот этот процесс отождествления и есть мета-

¹ Петровский М. А. Олицетворение // Лит. энциклопедия. Т. 1. М., 1925. С. 532.

² Гак В. Г. Метафора: универсальное и специфическое // Гак В. Г. Языковые преобразования. М., 1998. С. 481.

³ Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 304–305.

⁴ Он же. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 434.

⁵ Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций. Л., 1940. С. 146.

⁶ См.: Френденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. В основу данной монографии легла докторская диссертация, защищённая весной 1935 г. в Институте языка и мышления АН СССР (с 1950 г. — Институт языкознания); научным консультантом был основатель института академик Н. Я. Марр. Построенная автором стадийная концепция развития современной поэтической метафоры из первобытного отождествления явно соотносится с общепринятой в это время и получившей мощную политическую поддержку *стадийной теорией* Н. Я. Марра (25.XII.1864–20.XII.1934).

форизация. Метафора поэтому представляет собой символ совершенно специфического содержания сознания. Связь слова и его значения обязаны этому же отождествлению звукового комплекса с соответствующим содержанием сознания, результатом чего является тождество мифического образа и языкового понятия» (с. 32). Более того: для «отождествляющего мышления» изначально характерны «тождество причины и следствия» (с. 31), «тождество части — целому», «тождество величины и формы», «тождество мифического мышления первично-языковому сознанию» (с. 32), «тождество субъекта и объекта», «тождество мира одушевлённого и неодушевлённого» (с. 52) и проч.; в этом контексте не удивительно, что и «*поэтические сравнения и уподобления представляют собой интерпретацию смыслового тождества, созданного дологическим мышлением*» (с. 36). «Первоначальная диффузность» и «тождество» соответствуют, согласно учению Н. Я. Марра, «первой стадии развития языка» (с. 32). Такого рода утверждения, исходящие из явного преувеличения роли первобытных суеверий, а также из недооценки интеллекта и здравого смысла древних, «не подтверждаются данными языковой практики»¹, поскольку, в соответствии с современными научными представлениями, даже «в обыденном сознании существует представление о сходстве, но не тождестве не только предметов, принадлежащих разным естественным родам, но и их признаков»². В противном случае мы были бы лишены способности адекватно оценивать ситуации и соответствующим образом в них ориентироваться.

Сторонники этой архаической теории имеются и в настоящее время. Так, метаморфоза [греч. *metamorphosis* 'превращение'], или творительный сравнения (*выть волком, лететь стрелой*), в соответствии с данной концепцией, считалась наиболее архаическим типом сравнения³ и трактовалась как «не что иное, как переоформлённое мифологическое тождество»⁴. Н. Д. Арутюнова, вслед за В. В. Виноградовым (который, вслед за А. А. Потебнёй, видит в метаморфозе «отголоски „мифологического мышления“»), противопоставляет метаморфозу сравнению, поскольку она «как бы отождествляет разные по своей материальной сущности объекты, сравнение лишь сближает», причём «нацеленность на отождествление объектов объединяет метаморфозу с метафорой»⁵.

В своё время известный швейцарский психолог Жан Пиже объявил анимизм характерной чертой детского мышления. Аргументация сводилась к следующему: «Поскольку ребёнок не различает психический и физический миры, и поскольку на ранних стадиях его развития он даже не видит определённых различий между самим собой и внешним миром, естественным представляется то, что он рассматривает как живые и обладающие сознанием многие из тех объектов, которые для

¹ Гак В. Г. Метафора: универсальное и специфическое. С. 481.

² Резанова З. И. Метафорический фрагмент внутренней формы языка // Актуальные проблемы дериватологии, мотивологии, лексикографии. Томск, 1998. С. 19.

³ См.: Потебня А. А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. Харьков, 1914. С. 3.

⁴ Франк-Камневский И. Г. Растительность и земледелие в поэтических образах Библии и гомеровских сравнениях // Язык и литература. Вып. 4. Л., 1929. С. 126.

⁵ Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999. С. 357.

нас предметны»¹. Таким образом, метафора возводится к изначальному отождествлению объектов как в филогенезе (в рамках стадияльной теории развития общества), так и в онтогенезе (в рамках стадияльной теории развития личности).

Фигура реализации метафоры обладает *текстопорождающей силой*. Так, на реализации и развёртывании метафорического выражения *разорваться пополам* основано знаменитое стихотворение В. Маяковского «Прозаседавшиеся»:

Чуть ночь превратится в рассвет,
вижу каждый день я:
кто в глав,
кто в ком,
кто в полит,
кто в просвет,
расходится народ в учрежденья.
Обдают дождем дела бумажные,
чуть войдешь в здание:
отобрав с полсотни —
самые важные! —
служащие расходятся на заседания.
Заявишься:
«Не могут ли аудиенцию дать?
Хожу со времени она». —
«Товарищ Иван Ваныч ушли заседать —
объединение Тео и Гукона».
Исколесишь сто лестниц.
Свет не мил.
Опять:
«Через час велели прийти вам.
Заседают:
покупка склянки чернил
Губкооперативом».
Через час:
ни секретаря,
ни секретарши нет —
голо!
Все до 22-х лет
на заседании комсомола.
Снова взбираюсь, глядя на ночь,
на верхний этаж семиэтажного дома.
«Пришел товарищ Иван Ваныч?» —
«На заседании А-бе-ве-ге-де-е-же-зе-кома».
Взъярённый,
на заседание
врываюсь лавиной,
дикие проклятья дорогой изрыгая.

¹ Piaget J. Th. The Child's Conception of the World. London, 1929 (ч. 2: Анимизм). P. 169. Данная точка зрения подвергнута критике в работе: Boyer P. What Makes Anthropomorphism Natural: Intuitive Ontology and Cultural Representations // Journal of the Royal Anthropological Institute. 1996. Vol. 2. № 1.

И вижу:
сидят людей половины.
О дьявольщина!
Где же половина другая?
«Зарезали!
Убили!»
Мечусь, оря.
От страшной картины свихнулся разум.
И слышу
спокойнейший голосок секретаря:
«Они на двух заседаниях сразу.
В день
заседаний на двадцать
надо поспеть нам.
Поневоле приходится раздвояться.
До пояса здесь,
а остальное
там».
С волнения не уснёшь.
Утро раннее.
Мечтой встречаю рассвет ранний:
«О, хотя бы
ещё
одно заседание
относительно искоренения всех заседаний!»

В своей содержательно-тематической основе *к развёрнутым реализованным метафорам восходят многие мифы*. Общеизвестны, к примеру, два следующих метафорических образа, в которых предстают луна и месяц: 1) как катящийся предмет, в частности, колесо: *Раз — подозрительна, бледна, Катилась на небе луна* (М. Ю. Лермонтов); *И катится месяц, как будто На нём гроб тяжёлый везут* (Я. Полонский); в одном из стихотворений А. С. Пушкина «всю ночь домовой на нём ездил»; 2) как рог быка или коровы: *Над Эгейских вод равниной Светел всходит рог луны* (В. А. Жуковский); *Месяц с синим рогом Тучи прободил* (С. Есенин); *Чистит месяц в соломенной крыше Обоймлённые синью рога* (С. Есенин). Реализацию этих двух метафорических образов представляет собой ряд древнегреческих мифов о богине луны Селене, которая едет по небу в сверкающей колеснице, запряжённой парой быков, рога которых символизируют серп луны. Один из таких мифов повествует о любви Селены к прекрасному юноше Эндимиону, погружённому в непробудный сон¹. Проехав в своей колеснице по небу, она опускается в пещеру, где спит Эндимион, и с грустью любит его красотой; эта безнадёжная любовь и придаёт Селене столь печальный облик, о котором так часто пишут поэты: *Люблю твой бледный лик, печальная Селена, Твой безнадёжный взор, сопутствующий мне* (И. А. Бунин).

¹ См.: Иллюстрированный мифологический словарь. СПб., 1994. С. 281–282.

То, что входит в метафору в качестве художественного образа, своего рода «словесной живописи», в мифе «становится действительностью» и, гипостазирываясь, трактуется уже «как существующее в буквальном смысле слова»¹. В древности часто мифологизировались метафоры, связанные с движением солнца. Так, целый ряд примет, мифов и поверий о загробном мире дало сравнение захода солнца со смертью: «В древнеиндийских текстах заходящее солнце называется „умирающим“. Заход солнца в верованиях древности воспринимался как его уход в обитель мёртвых. Представление о том, что вход в загробный мир находится на западе, существовало и у европейцев, и у древних египтян, и у индейцев Америки. У разных народов был обычай хоронить умершего к вечеру; очевидно, считалось, что его душа отправляется на тот свет вместе с уходящим солнцем. В Англии в старину говорили: „Умерший уходит с солнцем“. У русских существовало поверье о том, что не следует спать при закате, — наверное, чтобы солнце не приняло спящего за мёртвого и не увело его душу. Подобным же образом у аборигенов Новой Зеландии существовало поверье о том, что взгляд на заходящее солнце может причинить смерть. Кеты ставили свои сани передком на восток, а когда человек умирал, его сани поворачивали передком на запад. В эпоху бронзы умершего клали в могилу на спину, обычно головой на восток, причём нередко в полусидящем положении, т. е. лицом на запад, чтобы его душа пошла за солнцем. Такое воззрение весьма древне: покойников укладывали на запад ещё во времена мезолита и палеолита. В древности жертвоприношения умершим делали, обратясь к западу. Древнее поверье о связи запада со смертью отражено в английском выражении *to go west* 'уйти на запад', которое имеет смысл 'пропасть, погибнуть'»². Отличительной особенностью подобных мифов и поверий является то, что «все образы, которыми пользуются метафора или символ, понимаются здесь совершенно буквально»³.

В контексте концепции мифологического происхождения тропов, восходящей к теории тождества, считается, что «образность мифолого-поэтическая — переходное звено к чисто поэтическому мышлению и к чисто поэтической образности», тропы же, в частности, метафора, восходят к мифам⁴ (а не наоборот, как показано нами выше). Так, в «Илиаде» Гомера «Гера приказывает солнцу сойти в Океан», и в представлении древних греков «солнце в данном случае является одновременно светилом и божеством, а Гера приказывает этому небесному телу как разумному существу»⁵. Однако если солнце, подобно живому существу, идёт по небу, то в сказке, основанной на реализации этой метафоры, ему можно и *приказать уйти*. «Мифологическое восприятие мира заставляет Гомера называть Сон братом смерти, то есть психофизиологическое состояние человека облекается в плоть и кровь и неразрывно с ними. Сон — это одновременно и состояние,

в котором находится человек, и некий демон»¹. Думается, однако, что в основе антропоморфной метафоры «Сон — брат смерти» (ср.: *похожи, как братья*) лежит не загадочное «мифологическое восприятие мира», а вполне реальное ощущение *сходства* между сном и смертью. Именно реализация подобного рода антропоморфных метафор и дальнейшее их развёртывание приводит к возникновению мифов и различных верований, а не наоборот. Нет никаких оснований утверждать, что миф первичен по отношению к метафоре и что «никаких метафор первоначально не существовало»². Думается, что оценку речевой (а значит, и интеллектуальной) компетенции создателей древних цивилизаций и, в частности, современников Гомера или, к примеру, автора «Слова о полку Игореве» следует давать с большей осторожностью. Д. С. Лихачёв предупреждает: «Было бы неправильным думать, что в «Слове» отразились пережитки анимизма. Автор «Слова» только поэтически одухотворяет природу и только поэтически видит в ней живое существо, сочувствующее русским. Нельзя себе представить, чтобы автор «Слова» на самом деле верил в реальность диалога Игоря с Донцом или в реальность призыва, который обращает Дон к Игорю»³.

1.3. Гротеск

Использование различного рода фантастических преувеличений, реализованных метафор, «резко изменяющих очертания реальной действительности при их отражении в художественном произведении»⁴ — характерная черта **гротескного стиля**, или **гротеска** [франц. *grotesque* 'смешной, комичный, причудливый' < итал. *grottesca* < *grotta* 'грот': по названию фантастических орнаментов, найденных при раскопках древнеримских подземных сооружений — гrotто]. В этом стиле, который, как известно, активно используется в сатирических произведениях, написаны, в частности, повесть Н. В. Гоголя «Нос», «История одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина, стихотворение В. В. Маяковского «Прозаседавшиеся», сказки Е. Шварца. «То, что в гротеске выступает как необычное, взаимоисключающее, странное, отражает — через длинный ряд эстетических опосредствований — реальную необычность... Равным образом постижение гротеска и отыскание смысла в его прихотливой и как бы случайной эстетической логике — это прежде всего обнаружение таких качеств реального противоречия, которые её вызвали и сформировали», — полагает Ю. В. Манн, определяя художественную сущность этого непростого явления⁵. Справедливость при-

¹ Потебня А. А. Теор. поэтика. М., 1990. С. 296, 300–301 и 303.

² Голан А. Миф и символ. М., 1994. С. 35–36.

³ Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1993. С. 234.

⁴ Тахо-Годи А. А. Мифологическое происхождение поэтических тропов «Илиады» Гомера // Тахо-Годи А. А., Лосев А. Ф. Греческая культура в мифах, символах и терминах. СПб., 1999. С. 520.

⁵ Там же. С. 519.

¹ Тахо-Годи А. А. Мифологическое происхождение поэтических тропов «Илиады» Гомера. С. 519.

² Френденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 51. Построенная О. М. Френденберг стадийная концепция развития поэтической образности из образности мифологической явно перекликается со стадийной теорией Н. Я. Марра. К сожалению, данная концепция до сих пор общепринята и альтернатив не имеет.

³ Лихачёв Д. С. Слово о полку Игореве. М., 1950. С. 131–132.

⁴ Адмони В. Г. Поэтика и действительность: Из наблюдений над зарубежной литературой XX века. Л., 1975. С. 92.

⁵ Манн Ю. В. О гротеске в литературе. М., 1966. С. 70.

ведённой мысли подтверждается внимательным прочтением, к примеру, следующего диалога:

1-я курортница. Доктор, а отчего у меня под коленкой бывает чувство, похожее на задумчивость?

Доктор. Под которой коленкой?

1-я курортница. Под правой.

Доктор. Пройдет.

2-я курортница. А почему у меня за едой, между восьмым и девятым блюдом, появляются меланхолические мысли?

Доктор. Какие, например?

2-я курортница. Ну, мне вдруг хочется удалиться в пустыню и там предаться молитвам и посту.

Доктор. Пройдет.

1-й курортник. Доктор, а почему после сороковой ванны мне вдруг перестали нравиться штенки?

Доктор. А кто вам нравится теперь?

1-й курортник. Одна блондинка.

Доктор. Пройдет. Господа, позвольте вам напомнить, что целебный час кончился... Сестра развлечения, приступайте к своим обязанностям.

Сестра развлечения. Кому дать мячик? Кому скакалку? Обручи, обручи, господа! Кто хочет играть в пятнашки? В палочку-выручалочку? В кошки-мышки? Время идёт, господа, ликуйте, господа, играйте!

Е. Шварц

Нарочитое неправдоподобие таких образов заставляет искать в них «не прямой, а аллегорический смысл»¹.

1.4. Неправдоподобие и абсурд

Общим для категорий алогизма и неправдоподобия следует признать понятие **абсурда** [лат. *absurdus* 'нелепый'], который представляет собой бессмыслицу (выражаясь проще — галиматью, ахиною), вызванную крайним неправдоподобием и крайним алогизмом речи. Нарочитый абсурд используется как приём: *сапоги всмятку, в огороде бузина, а в Киеве дядька*. В. Маяковский в статье «Как делать стихи» пишет: «Один из способов делания образа, наиболее применяемый мною в последнее время, это — создание самых фантастических событий — фактов, подчеркнутых гиперболой»: *Чтобы врассыпную разбежался Коган, Встреченных увеча пиками усов*. «Энергетический потенциал» абсурдной фразы может быть использован в рекламе: *Может ли один миллион рублей быть больше, чем один миллион рублей? Да, если это Сберегательный сертификат*. Абсурд известен как приём сатиры, юмора, гротеска, иронии²; фигура *reductio ad absurdum* применяется в аргументации. Примером злоупотребления техникой абсурда может послужить следующая фраза из текста эгофутуриста 20-х гг. XX в. Ивана Иг-

натьева: *Скажите какая птица и нашим и вашим зажгит электричество — «Всецело Ваш» не думает мне известно он*. Абсурд лежит в основе направления в литературе, представленного такими именами, как Франц Кафка, Альбер Камю, Эжен Ионеско, Сэмюэль Бекетт. Приёмы абсурда использовал в своих произведениях («Охота на Снарка», «Алиса в зазеркалье», «Алиса в стране чудес») Л. Кэрролл, который считается предтечей «литературы абсурда». Для поэтики абсурда характерна фигура буквализации¹ (буквального прочтения переносных смыслов), за пределами указанного литературного направления используемая только как приём языковой игры: *Федин уехал в Крым за неделю до землетрясения. Слонимский сказал: «Федин уехал встряхнуться»* (Е. Шварц). Фигурами нарочитого абсурда являются оксюморон и амфигурия.

Оксюморон [греч. *οξύμωρον* 'остроумно-глупое'] состоит в сочетании противоположных по смыслу слов с целью показать противоречивость, сложность объекта: *Есть тоска весёлая в алостях зари* (С. Есенин). В основе оксюморона лежит нарочитое нарушение логического закона непротиворечия², в соответствии с которым суждение и его отрицание, в частности противоположные оценки (напр., *весёлый и тоскливый, правдивый и лживый, наглый и скромный*) не могут быть одновременно истинными применительно к одному и тому же объекту. Нарушение это, однако, чисто формальное, «видимое»³, поскольку оценка в данном случае производится **по разным параметрам**⁴, так что фразы, содержащие оксюморон, по осмыслению данного обстоятельства уже не кажутся алогичными, ср.: *Я — царь, я — раб* (Державин) → *Я царь природы, но я раб страстей своих*. Такие параметры бывают выражены эксплицитно: *А Вяземский, этот князь в аристократии и холоп в литературе, развеял вашу мысль, напечатал на ваших почтителей чистый донос* (В. Г. Белинский).

Амфигурия [франц. *amphigouri* 'бессмыслица, галиматья'] состоит в шутило-игровом нагнетании заведомо бессвязных выражений. На амфигурии основан, в частности, рассказ А. П. Чехова «Перепутанные объявления»:

Трёхэтажный дворник ищет места гувернантки. С дозволения начальства бежал пудель фабрики Сиу и К°. Жеребец вороной масти, скаковой, специалист по женским и нервным болезням, даёт уроки фехтования.

Амфигурия лежит в основе **перевёртышей** — жанра шуточных стихотворений, иногда фольклорного происхождения. Суть перевёртыша состоит в перестановке частей высказывания с нарушением правил смыслового согласования: *Ехала деревня мимо мужика, Глядь, из-под собаки лают ворота*. Народный («карна-

¹ См.: Чернолицкая О. Трансформация форм и сюжетов: физиология перехода в поэтику абсурда // Новое литературное обозрение. 2002. № 56.

² Иван А. А., Никитин М. В. Словарь по логике. М., 1998. С. 7–8. Е. В. Клюев прямо возводит оксюморон к нарочитому нарушению закона непротиворечия, см.: Клюев Е. В. Риторика: Инвенция. Диспозиция. Элокуция. М., 2001. С. 200. Думается, однако, что оксюморон соотносится с данным законом опосредованно — через категорию абсурда.

³ Ament E., Scaife R. A Glossary of Rhetorical Terms with Examples. Univ. of Kentucky, 2004 // <http://www.uky.edu/ArtSciences/Classics/rhetoric.htm#1#1>.

⁴ Ср.: Никитин М. В. Курс лингвистической семантики. СПб., 1996. С. 575.

¹ Бушмин А. С. К вопросу о гиперболе и гротеске в сатире Щедрина. С. 53.

² Balotă N. Absurdul rodatom. Budapest, 1979. L. 36–45 és 54–65.

вальный», скоморошеский) смех создаёт «мир перевёрнутый, реально невозможный, абсурдный, дурацкий»¹. В этом жанре нередко наблюдаем метатезную перестановку определений: *Из-за тучи, из-за гор Ехал дедушка Егор, Он на пегой на телеге, На скрипучей лошади*. На нарочитом абсурде построен **лимерик** [по названию городка в Ирландии] — короткое юмористическое стихотворение, состоящее, как правило, из пяти строк, из которых первая рифмуется со второй и пятой, а третья — с четвёртой. Признанным мастером этого жанра считается английский поэт Эдвард Лир (1812–1888)². Приведём одно из наиболее известных его стихотворений (перевод О. Астафьевой):

На вершине горы жил старик.
Он на месте стоять не привык.
Вверх и вниз всё быстрее
В платье тёщи своей
Удивительный бегал старик.

Абсурд, возникающий «вследствие ошибки или неудачного использования фигуры»³, именуется **катахрезой** [греч. *katachresis* 'злоупотребление']. Существует два вида катахрезы. Первый — так называемая **абузия** [лат. *abusio* 'злоупотребление'] — состоит в рассогласовании внутренних форм метафорических наименований: *Расцвет и закат Российской империи* (Название книги); *В безмолвии ночном живей горят во мне змеи сердечной угрызенья* (А. С. Пушкин); *Недремлющий голос совести не переставал грызть меня* (Л. Толстой); *Он засыпал меня потоком слов*. В. М. Жирмунский отмечает: «Засыпать потоком нельзя, можно залить потоком»⁴ (или *засыпать песком*). Второй вид катахрезы заключается в противоречии между внутренней формой одного и смыслом другого слова: *Стой, братцы, стой!* Ведь вы не так с и д и т е! (И. А. Крылов. Квартет); *Литературные вечера народного артиста СССР В. И. Качалова. 20 (вечером) и 21 (днём)* (Афиша).

Трудно согласиться с утверждением о том, что основой катахрезы является только метафора⁵, а также с определением катахрезы как «редко используемой метафоры»⁶, поскольку катахреза может возникать и в случае неаккуратного использования метонимии (*На стене висел Пушкин*, ср. *портрет Пушкина*), а также средств прямой номинации: *мясорубка для овощей* (Из ценника). Катахреза нередко представляет собой «захват слова» (*usurpatio nominis*), производимый в случаях, «когда заведомо неточно обозначается та вещь, для именованной которой в языке нет слова»⁸ («необходимая катахреза», *abusio necessaria*), что, в частно-

¹ Лихачёв Д. С. Смех как мировоззрение. СПб., 2001. С. 348.

² См.: Topsy-Turvy World. English Humour in Verse. M., 1978. P. 31–76.

³ Shipley J. T. Dictionary of World Literature. New York, 1943. P. 86.

⁴ Синонимы: **вынужденная метафора, ломаная метафора**.

⁵ Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций. СПб., 1996. С. 310. 2-е изд. М.: УРСС, 2004.

⁶ Никитина С. Е., Васильева Н. В. Эксперим. системный толковый словарь стилистич. терминов. М., 1996. С. 84.

⁷ Елисеев И. А., Полякова Л. Г. Словарь литературоведческих терминов. Ростов н/Д, 2002. С. 78.

⁸ Donatus. De tropis // <http://ccat.sas.upenn.edu/jod/texts/donatus.3.html>.

сти, наблюдаем при функциональном переносе: *стальное перо, карета скорой помощи*.

Привычные катахрезы именуются *о б и х о д н ы м и*: *красные чернила, старый Новый год, стрелять из ружья* (*стрелять* — от *стрела*). Такие катахрезы ошибками не являются, ибо «древность и безобразные речения благообразными делает» (А. П. Сумароков). Нарочитая катахреза («фигура злоупотребления») используется как приём: *Самое синее в мире Чёрное море моё* (Эстрадная песня 50-х гг.); *Это уже девятая «правая рука» Хаттаба, уничтоженная за текущий год* (Радиопередача); *Вошел мальчик в кепке с чужого плеча* (И. Ильф и Е. Петров); *Открыт закрытый порт Владивосток, Париж открыт, но мне туда не надо* (В. Высоцкий); *Однажды шёл дождик дважды* (Прибаутка). Семантической разновидностью катахрезы является **ацирон** [греч. *akuron* 'лишённый основания'], состоящий в сочетании прямо противоположных смыслов: *страшная красавица; Благодаря наводнению люди остались без крыши над головой*.

1.5. Роль неправдоподобия и абсурда в интерпретации речи

Неправдоподобие и абсурд связаны с оценкой содержания речевых структур, которые выше были определены как семантически неизоморфные, проявляясь:

1. Во взаимоотношениях внутренней формы производного наименования и контекста: *съесть тарелку* (метонимия), *корабль пустыни* (метафора). Исследователи говорят об «особом типе напряжения», возникающем в содержании метафоры «между семантическим согласованием и несогласованностью»¹. Думается, что такое напряжение (*tension*) характерно для смысловой структуры единиц любого номинативного типа, содержащих катахрезу. Катахрезный, т. е. семантически неправдоподобный характер имеет любая свежая метафора, любая непривычная метонимия.

2. Во взаимоотношениях содержания высказывания и *конситуации*, что характерно, в частности, для косвенных речевых актов: *Здравствуйте, я ваша тётя!* Смысл метафоры выявляется на фоне контекста, смысл косвенного речевого акта — на фоне конситуации («ситуативного контекста»), отсюда — попытки сближения этих двух феноменов: «Что действительно отличает метафору — так это не значение, а употребление, и в этом метафора подобна речевым действиям: утверждению, намёку, лжи, обещанию, выражению недовольства и т. д.»². Однако техники метафоры и косвенного речевого акта абсолютно несопоставимы; единственное, что их сближает — это контекстуально (для метафоры) или конситуативно (для косвенного речевого акта) обусловленное неправдоподобие (абсурдность) содержания, стимулирующие их толкование, отличное от буквального.

Контекстуальное либо конситуативное неправдоподобие стимулирует интолкование нарочито двусмысленных выражений, в частности, антифразиса («иро-

¹ Рикёр П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры. М., 1990. С. 422.

² Дэвидсон Д. Что означают метафоры // Теория метафоры. М., 1990. С. 187.

нии): *Крейсеры англичан в 1811 году показались в Белом море, с набожным намерением разграбить Соловецкий монастырь* (А. Бестужев-Марлинский). *Откуда, умная, бредёшь ты, голова?* (И. А. Крылов; обращение лисы к ослу).

3. Во взаимоотношениях содержания языковых (*кот заплакал, медведь на ухо наступил*) и речевых единиц — например, перевёртышей, небылиц, а также нарочито неясных текстов (написанных, в частности, в технике нонсенса и зауми) — с нашими пресуппозициями¹. Приведём варианты осмысления шестилетними детьми известной фразы Л. В. Щербы *Глокая куздра штеко будланула бокра и кудрячит бокренка*: «„куздра-кучерявый завивается в парикмахерской и ругается с парикмахершей“; „кукушка подкинула яйцо в чужое гнездо, подралась с хозяином и выкинула птенца“; „сорока забралась в горох, клюёт молодые стручки и запуталась в зарослях“; „рыбаки поймали рыбу с крупной переливающейся чешуёй и хотят отправить в научно-исследовательский институт, чтобы определить, может, это русалка“. А вот варианты, предложенные детьми 7–8 лет. „бешеная лошадь сильно брыкнула волка и обнюхивает волчонка“; „рогатая коза сильно ударила волка и прячет ягненка“; „сильно опечаленная лиса уронила сумку и ищет кошелечек“; „ловкая кошка быстро поймала мышку и обманом выманивает мышонка“; „умная кошка быстро отогнала жадного большого пса от миски и кормит щеночка“; „умная собака сильно покусала вора и схватила за шиворот воришку“; „падающая береза сильно ударила волка и испугала волчонка“; „весёлая книга очень рассмешила маму и веселит ребенка“»².

Особенность человеческой психики такова, что неправдоподобие, абсурдность языковых и речевых единиц (в частности, катахреза) служат: 1) **идентификаторами** («опознавательными знаками») так называемых **семантических фигур** (гиперболы, литоты, антифразиса, оксюморона, каламбурной зевгмы, метафоры, метонимии и др.), построенных на нарушении смысловых норм; 2) **стимулами** поиска правдоподобных вариантов их осмысления таким образом, «чтобы истинность его как можно меньше противоречила нашему представлению о реальном мире»³. Ограничения на производство и выбор вариантов накладывают конситуация и контекст: *денег кот заплакал* → «очень мало» (для иностранца, незнакомого с русской фразеологией, возможен и вариант «нет в наличии»), *съесть тарелку* → «съесть содержимое тарелки» (если речь идёт о сумасшедшем, возможен и иной вариант осмысления). Если же конситуация и контекст отсутствуют, то число вариантов осмысления принимает характер открытого ряда.

Значение метафоры часто воспринимается, а потому трактуется как аномалия, отклонение («девиация») от общепринятых смысловых норм (в частности,

¹ **Пресуппозиции** [лат. *prae* 'вперед', *suppositio* 'предположение'] — знания коммуникантов о действительности и предмете речи (ср.: *Гак В. Г. Языковые преобразования*. М., 1998. С. 258), в частности, «информация общекультурного плана» (*Никитина С. Е., Васильева Н. В.* Эксперим. системный толк. словарь стилистич. терминов. М., 1996. С. 62).

² *Сапогова Е. Е.* Вниз по кроличьей норе: метафора и нонсенс в детском воображении // *Вопросы психологии*. 1996. № 2. С. 39.

³ *Миллер Дж.* Образы и модели, уподобления и метафоры // *Теория метафоры*. М., 1990. С. 247.

зафиксированных в толковых словарях)¹. В контексте предложенной М. Бердсли **теории конфликта** (логического противоречия между основным и вспомогательным субъектами метафоры) считается, что «принадлежность к метафоре определяется наличием двух составляющих: семантического различия между двумя уровнями значения и логической оппозиции на одном из уровней»²; иными словами, «в метафоре различие между основным и вспомогательным субъектом должно быть таким, чтобы буквальная интерпретация их соединения давала абсурд»³. Несколько иной подход к данной проблеме находим в известной статье Д. Дэвидсона: «Только тогда, когда предложение воспринято нами как ложное, мы придаем ему статус метафоры и начинаем поиски глубинных импликаций»⁴. Думается, что, как и в случае с гиперболой, здесь следует говорить именно о **внешнем неправдоподобии, а не о ложности**; в противном случае можно прийти к выводу о том, что «все сравнения истинны, а большинство метафор ложно»⁵.

Альберт Кац, анализируя когнитивные процедуры, связанные с интерпретацией метафоры, приводит две фразы: 1) *The Siamese cat is the prince of beasts* 'Сиамский кот — царь зверей'; 2) *Albert Katz is the Barry Bonds of his hockey team* 'Альберт Кац — Барри Бондз его хоккейной команды'. «Поскольку кот не является царём, а я не Барри Бондз, то эти фразы следует считать метафорическими», — заключает автор, указывая далее «главные проблемы когнитивной науки»: 1) вопрос о том, как может значение вспомогательного субъекта, например 'царь', быть настолько расширено, чтобы включить в себя понятие 'сиамский кот'; 2) как реципиент фигурированной фразы распознаёт в ней «метафору (или иронию, гиперболу или любой другой троп)». Ответы на эти вопросы связаны, по мнению учёного, с «разгадыванием интенции говорящего», причём этот процесс носит эвристический характер⁶. Остаётся, однако, неясным, как именно и на какой основе говорящий может «разгадать интенцию говорящего».

Нам представляется, что **когнитивная процедура осмысления метафоры** включает два этапа: 1) **идентификацию** номинативной единицы как метафорической, причём идентификатором и стимулом для её небуквального осмысления выступает контекстуальное либо конситуативное неправдоподобие данной единицы; 2) **поиск моментов семантической общности** между понятиями, представленными основным и вспомогательным субъектами, т. е. ответ на вопрос: «Что общего между котом и царём? глупцом и ослон?» etc. Данная процедура действительно носит эвристический характер.

¹ См.: *Левин С.* Прагматическое отклонение высказывания // *Теория метафоры*. М., 1990. С. 342–357. Здесь следует напомнить о том, что в соответствии с очень давней точкой зрения **любая фигура речи** (а не только метафора) представляет собой отклонение от нормы, так что **девиационная концепция** вряд ли способна что-то добавить к тому, что мы знаем о метафоре.

² *Бердсли М.* Метафорическое сплетение // *Теория метафоры*. М., 1990. С. 208.

³ *Berggren D.* The use and abuse of metaphor // *The Review of Metaphysics*. 1962. Vol. 16. № 2. P. 239; ср.: *Beardsley M. C.* Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism. New York, 1958. P. 141.

⁴ *Дэвидсон Д.* Что означают метафоры // *Теория метафоры*. М., 1990. С. 186.

⁵ Там же. С. 185.

⁶ *Katz A. N.* On Interpreting Statements as Metaphor or Irony: Contextual Heuristics and Cognitive Consequences // *Metaphor: Implications and Applications*. New Jersey, 1996. P. 1.

Категорию неправдоподобия принято трактовать как несущественную для языка, ибо «для него достаточно определённого соответствия грамматики и семантики»¹. Для теории тропов и фигур данное утверждение справедливым признать нельзя. Нам представляется, что мысль о стимулирующей и идентифицирующей роли неправдоподобия, алогизма и абсурда должна быть применена ко всем фигурам, стилям и жанрам, связанным с данными понятиями.

2. Сфера действия метафоризации в синтагматическом измерении

При рассмотрении метафорических выражений типа *Этот человек настоящий волк* выделим **два аспекта анализа**, первый из которых охватывает изменения в содержании слова-параметра, второй — в содержании слова-аргумента.

1. В соответствии с общепринятой точкой зрения в сфере действия метафоризации оказывается только слово-параметр *волк*, **косвенно** указывающее на основной субъект ('человек'). При этом следует обратить внимание на то обстоятельство, что «метафора делает волка более подобным человеку, чем он на самом деле есть»². Образность метафоры, являющаяся результатом взаимодействия основного и вспомогательного субъектов, представляет собой **симбиоз этих двух представлений, т. е. совершенно новый образ**: «Столкновение нетождественных смысловых спектров порождает качественно новую [курсив наш. — В. М.] информацию»³. В рамках когнитивной теории метафоры последняя рассматривается как **призма**, через которую происходит образная интерпретация метафоризируемого понятия (G. Lakoff, M. Johnson) и которая, подобно фильтру, «отбирает, выделяет, вскрывает и организует характерные черты основного субъекта»⁴. Рассмотрение объекта в контексте «системы, принадлежащей к иной системе опыта»⁵, т. е. «одновременно в двух перспективах» (Э. Киттэй), именуют **параморфной моделью** анализа⁶. Ограничения на уподобление, которые выявляются запретами на развёртывание метафоры, доказывают, что образ волка действительно «очеловечивается», т. е. становится антропоморфным: *Он настоящий волк* → *Он настоящий волк с волчьими зубами* → *Он настоящий волк с волчьими зубами и волчьими ухватками* → **Он настоящий волк с волчьими зубами, волчьими ухватками и волчьей шерстью*. Здесь наблюдаем симбиоз представлений о человеке и волке, дающий новое понятие и новое («очеловеченное») значение слова *волк*, причём значение это «возникает из руин

¹ Колшанский Г. В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. М.: КомКнига, 2005. С. 163.

² Black M. Models and metaphors: Studies in language and philosophy. Ithaca & New York, 1962. P. 44.

³ Гусев С. С. Наука и метафора. М., 1984. С. 49.

⁴ Black M. More about metaphor // Metaphor and Thought / Ed. A. Ortony. 2nd ed. Cambridge Univ. Press, 1993. P. 29 (1-е изд. появилось в 1979 г.).

⁵ Гак В. Г. Метафора: универсальное и специфическое. С. 482.

⁶ См.: Molino J. Métaphores, modèles et analogies dans les sciences // Langages. 1979. № 54.

буквального значения»¹, материал же для нового здания поставляет контекст² (а именно — слово-аргумент). Такой метафорический (точнее, компаративный) синтез, или, по А. Ричардсу, «взаимообмен между значениями слов»³, считается фактором смыслообразования, поэтому метафору трактуют «как средство для создания новых значений»⁴, основное назначение метафоры в языке исследователям видится в «очерчивании новых границ значения, которые пересекают привычные, либо выделение новых значимых подклассов или родов предметов, для обозначения которых мы не располагаем простыми и привычными дескрипциями»⁵.

2. Означаемое слова *человек*, **прямо** указывающего на основной субъект метафоры *волк* (т. е. на компарант соответствующего сравнения) в контекстах типа *Этот человек настоящий волк*, мыслится как 'человек с волчьими ухватками', ибо «назвать человека волком означает осветить его особым светом»⁶. В свете «волшебного фонаря метафоры» (Н. А. Басиля), «описывающей мир заново» (П. Рикёр)⁷, точнее, лежащего в основе этой метафоры сравнения, человек не только «оволкотворяется», но и «олисотворяется» (в контекстах типа *Вероника — лиса*); заря олицетворяется: *Румяной зарёю* *Покрылся восток* (А. С. Пушкин), волосы «ометаллотворяются» (в контекстах типа *золотые волосы*), абстрактное понятие **опредмечивается**: *бездна вечности*.

Таким образом, в сферу действия метафоризации попадает не только слово-параметр, но и слово-аргумент. Однако метафоризация в рассмотренных двух случаях происходит по-разному: если слово-параметр подвергается **переосмыслению**, то слово-аргумент получает лишь **осмысление** как наименование компаранта, однако **значения не меняет**, а потому носителем метафоры не является. В этом контексте следует поставить и рассмотреть вопрос о соотношении метафоры с фигурами олицетворения и опредмечивания.

2.1. Метафора и олицетворение

Олицетворение⁸ обычно определяется как надделение предметов, растений, животных и явлений природы свойствами людей — такими, как дар речи, способность мыслить, чувствовать, совершать определённые поступки и т. д. В художе-

¹ Рикёр П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры. М., 1990. С. 420.

² Ср.: Kittay E. F. Metaphor: Its Cognitive Force and Linguistic Structure. Oxford, 1989. P. 140. Автор считает, что именно «контекст служит вторым содержанием метафоры» (её «топином»), первое же заключается в ней самой.

³ Ричардс А. Философия риторики // Теория метафоры. М., 1990. С. 56.

⁴ Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live By. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1980. P. 195 (Рус. пер.: Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живём. М.: УПСС, 2004.).

⁵ Гудмен Н. Метафора — работа по совместительству // Теория метафоры. М., 1990. С. 196.

⁶ Black M. Models and metaphors. P. 44.

⁷ Ricoeur P. The Rule of Metaphor // Multidisciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language. London: Routledge & Kegan Paul, 1978. P. 22–23.

⁸ Синонимы: **прозопопея**, **просопопея** [греч. *prosopon* 'лицо' и *poieo* 'делаю, творю'], **персонификация**.

ственной речи олицетворение является «одним из обычных приёмов поэтического синтеза»¹, который «одушевляет то, что не одушевлено»². При этом любое имя мужского рода становится носителем мужского образа и наоборот: любое «неодушевлённое слово женского рода — носителем женского образа»³ по формуле «род → пол»: *Улыбкой ясною природа Сквозь сон встречает утро года* (А. С. Пушкин). Категория рода играет здесь регулируемую роль, т. е. задаёт направление антропоморфного осмысления: либо «ж. р. → ж. пол», либо «м. р. → м. пол». Немногочисленные отклонения от указанной формулы представляют собой случаи катахрезы: *Киев — мать городов русских* (случай вынужденной метафоры), *Царь-п уш ка* (по аналогии с наименованием *Царь-колокол*) и др.

Олицетворение традиционно принято считать метафорой. Вместе с тем, эту фигуру регулярно определяют как «особый вид метафоры»⁴; высказывается даже мнение о том, что «олицетворения образуются отличным от метафоры путём»⁵. В чём же состоит отмечаемая учёными особенность и необычность данного приёма?

Рассматривая примеры, приводимые в качестве иллюстраций олицетворения, нельзя не отметить одно странное обстоятельство: если в определениях олицетворения речь идёт о предметах⁶, то в приводимых примерах термин *олицетворение* относят к предикатам. Так, в энциклопедии «Русский язык» при подразделении олицетворений на языковые и индивидуально-авторские приводятся следующие примеры: 1) «*бедра, горе, тоска берёт*»; 2) «*Качалась Невка у перил, Вдруг барабан заговорил* (Заболоцкий)»⁷. В другой энциклопедии читаем: «Олицетворение может выражаться разными способами. Особенно часто оно выражается метафорическим определением»: *Колокол дремавший Разбудил поля* (С. Есенин)⁸. Потеря тезиса, которую наблюдаем в практике анализа олицетворения, приводит к возникновению абсурдных определений данной фигуры. В трактате Деметрия «О стиле» читаем: «Аристотель считал самой лучшей метафорой так называемую метафору действия, то есть когда неодушевлённые предметы [курсив наш. — В. М.] представляются действующими как одушевлённые»⁹. Следующая дефиниция принадлежит современному филологу: «Персонификация — развитие у слов предметной семантики способности обозначать действия [кур-

¹ Брюсов В. Я. Синтетика поэзии // Проблемы поэтики. М.; Л., 1925. С. 14.

² Лами Б. Риторика, или Искусство речи. С. 145.

³ Винокур Г. О. Филологич. исследования. М., 1990. С. 144.

⁴ Бельчиков Ю. А. Олицетворение // Рус. язык: Энциклопедия. М., 1997. С. 285.

⁵ Ваулина Е. Ю., Склярёвская Г. Н. Картина мира в языковой метафоре // Scando-Slavica. Т. 41. 1995. С. 202.

⁶ Напр.: «Олицетворение — троп, состоящий в том, что неодушевлённым предметам приписываются свойства и признаки одушевлённых» (Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М., 1969. С. 286); «Олицетворение — изображение неодушевлённого предмета как одушевлённого в экспрессивных целях. Относится к тропам» (Никитина С. Е., Васильева Н. В. Экспериментальный системный словарь стилистических терминов. М., 1996. С. 98).

⁷ Бельчиков Ю. А. Олицетворение. С. 285.

⁸ Культура русской речи: Энциклопедический словарь-справочник. М., 2003. С. 389.

⁹ Античные теории языка и стиля. СПб., 1996. С. 233.

сив наш. — В. М.] живых существ»¹. Получается, что предметное имя обозначает действие. С тем, чтобы избежать подобных утверждений, необходимо различать: 1) олицетворяемое слово, обозначающее компарант: *Улыбкой ясною природа Сквозь сон встречает утро года*; 2) метафоризируемые слова, принадлежащие тематической сфере вспомогательного субъекта (компаратора, которым в данном случае является человек): *Улыбкой ясною природа* <как человек> *Сквозь сон встречает утро года*. Такие слова некоторые специалисты совершенно правильно именуют «олицетворяющим контекстом»², саму же антропоморфную метафору — «олицетворяющей», «одушевляющей». Трансформационный анализ показывает, что в олицетворяющих метафорах и метафорических цепочках бывает *пропущено исходное звено*: а) исходная метафора, прямо указывающая на вспомогательный субъект (компаратор): *земля стонет* → *стонет мать сыра земля*; б) исходное сравнение, прямо указывающее на компаратор: *земля стонет, как человек*, ср. также: *Там, где сливаясь шумят, обнявшись, будто две сестры, струи Арагвы и Куры* (М. Ю. Лермонтов). Олицетворение охватывает слово-аргумент и принадлежит сфере компаранта, антропоморфная метафоризация — слово-параметр (или их цепочку) и принадлежит сфере компаратора, т. е. *сферы действия у этих двух фигур разные*. Метафоризации, т. е. смене значения, подвергается только слово-параметр. Слово-аргумент, играющее по отношению к нему роль опорного микроконтекста, *значения не меняет*. Поскольку олицетворяемое слово значения не меняет, нет никаких оснований считать олицетворение переносом или результатом переноса («тропом»).

Определим олицетворение как одушевление неодушевлённых имён посредством сочетания их с антропоморфными метафорами: *Румяной зарёю Покрылся восток* (А. С. Пушкин), *солнце смеётся, берёзки шепчутся*. Антропоморфная метафора имеет олицетворяющую силу только в случае, если она живая: *Новый год шагает по планете*. Мёртвая антропоморфная метафора олицетворяющую силу теряет: *наступление нового года*.

«Необычность» олицетворения состоит, на наш взгляд, лишь в том, что на олицетворяемое слово ошибочно переносят все свойства слов метафоризируемых.

2.2. Метафора и опредмечивание

Фигура наделения абстрактного понятия свойствами конкретного объекта (предмета, животного, лица и т. д.), когда «отвлечённое заменяется конкретным»³, именуется *опредмечиванием*. По нашим наблюдениям, существует две номина-

¹ Чудинов А. П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1991–2000). Екатеринбург, 2001. С. 40.

² См., напр.: Константинова С. К. Изучение олицетворений // Рус. яз. в шк. 1994. № 3. Заметим, что олицетворение не обязательно связано с антропоморфным олицетворяющим контекстом. Известно, что олицетворяющей силой обладает и риторическое обращение к неодушевлённому предмету: *Жизнь моя, шль ты приснилась мне?* (С. Есенин).

³ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С. 54.

тивных тактики опредмечивания: 1) метонимия: *якорь надежды, чёрная роза печали*; 2) метафора, используемая «для оживления и наглядного воплощения абстрактных понятий»¹. Ещё Марк Туллий Цицерон (106–43 до н. э.) отметил, что метафоры, а в особенности такие, которые создают «зрительные образы», «почти что развёртывают перед умственным взором вещи, недоступные физическому, зрительному восприятию»². При метафорическом опредмечивании «абстрактное понятие попросту вводится в конкретное действие. Оно чаще всего „материализуется“ с помощью глагола, означающего какие-либо действия»³. Таким способом время мыслится, к примеру, в виде реки (*время течёт*) или птицы (*время летит*). Известно, что «разум склонен опираться на лёгкое и доступное, чтобы достигнуть более трудного и неуловимого»⁴, именно поэтому абстракции «используют конкретные и полуконкретные идеи как функциональные медиаторы»⁵. Не имея наглядно-сенсорных образов, абстрактные идеи получают их в результате опредмечивания. Такая «образная конкретизация» абстрактных понятий путём подведения под них наглядно-сенсорной опоры отвечает «общему стремлению поэтического мышления представлять неопределённое и общее — конкретным», ибо «слова с наглядным значением понимаются раньше отвлечённых»⁶.

Трансформационный анализ показывает, что в опредмечивающих метафорах⁷ и метафорических цепочках бывает пропущено исходное звено: а) исходная метафора, прямо указывающая на вспомогательный субъект (компаратор): *юность пролетела* → *птица-юность пролетела*; б) исходное сравнение, прямо указывающее на компаратор: *Соловьём залётным Юность пролетела, Волной в непогоду Радость отшумела* (А. В. Кольцов).

Подразделим опредмечивание на два типа: имплицитное (с пропущенным исходным звеном) и эксплицитное. Второй тип лежит в основе феномена символизации. Как фигура эксплицитного опредмечивания может использоваться генитивная метафора: *Он совершил своё течение И в бездне вечности исчез* (В. А. Жуковский), в частности, знаменитые генитивные метафоры «зоологической эмблематики» (В. П. Григорьев): *дракон Заблуждения* (Э. Спенсер), *змея воспоминаний* (А. С. Пушкин), *гиена подозренья, ослы терпенья и слоны раздумья* (Вл. Соловьёв), *медведь ревности* (В. Маяковский), *вирус демократии, гидра тщеславия, червь сомнения*.

Опредмечивающей силой может обладать и олицетворяющая метафора — в случае, если она применяется к абстрактным понятиям: *Были б все одеты / и в бельё, конечно, / если б в время / ткало / не часы, / а холст* (В. Маяковский).

¹ Wilpert G. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1989. S. 568.

² Цицерон М. Т. Об ораторе // Античные теории языка и стиля. СПб., 1996. С. 230.

³ Лихачёв Д. С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Л., 1978. С. 35.

⁴ Ортега-и-Гассет Х. Две главные метафоры. С. 207.

⁵ Sapir E. Language. An introduction to the study of speech. New York, 1921. P. 88.

⁶ Потебня А. А. Теоретич. поэтика. М., 1990. С. 286–287 и 53.

⁷ Такие метафоры иногда называют отвлечёнными (Н. А. Коженикова, Л. В. Чернец), онтологическими (Дж. Лакофф и М. Джонсон). Точнее было бы называть их конкретизирующими, опредмечивающими.

В связи с этим при анализе олицетворений, или «одушевляющих метафор» (animating metaphor), следует различать два принципиально противоположных случая: 1) олицетворение материальных объектов; 2) олицетворение абстракций¹ (разновидность опредмечивания). Заметим, что опредмечиваемые имена получают новое контекстуальное осмысление, но переосмыслению при этом не подвергаются, т. е. новых значений не приобретают, так что вряд ли можно считать правильным утверждение о том, что они в подобных контекстах «приобретает конкретно-образное значение»². Определённое, как и олицетворение, сопровождает метафоризацию, но её видом не является.

Дж. Лакофф и М. Джонсон справедливо подчёркивают ту важную роль, которую опредмечивающие метафоры играют в процессе познания: «Осмысление нашего опыта в терминах объектов и веществ позволяет нам вычленять некоторые части нашего опыта и трактовать их как дискретные сущности или вещества некоторого единого типа. Коль скоро мы можем представить данные нашего опыта в виде предметов или веществ, мы можем ссылаться на них, объединять их в категории, классифицировать их и определять их количество, тем самым мы можем рассуждать о них»³. Определённое может быть использовано и как фигура изобразительной речи, ср. абстрактное утверждение «веселье закончилось» и следующую созданную посредством этой фигуры словесную картинку: «веселье угасло». Слово *веселье*, по справедливому мнению А. А. Потебни, «безобразно», однако контекст *безумных лет угасшее веселье* «заставляет представлять веселье угасаемым светом»⁴.

¹ Chapin Ch. F. Personification in Eighteenth-Century English Poetry. New York, 1955. P. 1 & 6.

² Кожина М. Н. Стилистика рус. языка. М., 1983. С. 207.

³ Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live By. Chicago Univ. Press, 1980. P. 24.

⁴ Потебня А. А. Теоретич. поэтика. С. 16.

Часть четвертая

Классификация метафор

Построить классификацию означает выявить параметры, по которым могут быть подразделены и сгруппированы соответствующие объекты. Свода параметров, по которым может производиться классификация метафор, мы до сих пор не имеем. Поэтому выявление и систематизация таких параметров представляются «неотложными задачами семантики» (В. В. Виноградов).

Как показало проведенное нами исследование¹, система параметров классификации метафорических наименований определяется четырьмя обстоятельствами: своеобразием планов *содержания* (1) и *выражения* (2), сильной зависимостью от *контекста* (3), а также *функциональной спецификой* (4) метафорического знака.

1. Семантическая классификация метафор

Ещё А. Ричардс заметил, что содержательный план метафорического наименования составляют «две мысли, которые касаются различных предметов, но действуют сообща»². Основная особенность содержания таких наименований заключается в их *смысловой двуплановости*, «игре» переносного и буквального значений слова, «смысла и образа» (Гегель), в одновременном указании на основной и вспомогательный субъекты образного сравнения, лежащего в основе метафоры. В отличие от сравнения, метафора «не сопоставляет ещё друг с другом образ и смысл, а даёт нам лишь образ, опуская настоящий смысл последнего; однако благодаря связи, в которой дан образ, метафора позволяет в самом образе сразу же распознать смысл, который действительно имеется в виду, хотя он явно не указан»³.

С названной особенностью устройства содержательной структуры метафорического знака связан целый ряд параметров и, соответственно, направлений семантической классификации метафор.

1.1. Классификация метафор по вспомогательному субъекту

Одно из направлений семантической классификации предполагает группировку метафор *по тематической принадлежности вспомогательного субъекта*

¹ См.: Москвин В. П. Русская метафора: параметры классификации // Филол. науки. 2000. № 2. С. 66–74.

² Richards I. A. The Philosophy of Rhetoric. New York, 1936. P. 93.

³ Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: В 4-х т. Т. 2. М., 1969. С. 113.

(иначе говоря — в соответствии с тематической соотнесенностью сравнения, лежащего в их основе). Характер основного субъекта при этом не учитывается.

Назовём открытый ряд разнородных по значению переносных наименований, внутренние формы которых относятся к одной тематической сфере, *мотивационной системой*. В такие системы можно сгруппировать, к примеру, метафоры, в основе которых лежит сравнение с рыбной ловлей (*держат кого-либо на крючке, попасться на удочку*), шахматной игрой (*быть пешкой в чьей-либо игре, оказаться в патовой ситуации*), стрельбой (*стрелять глазами, торпедировать переговоры*), театром: Жизнь — *театр*; ловкий *актёр*, сорвать *маску (личину)*, устроить *сцену, играть роль, суфлёры президента*; ср. также: Что наша жизнь? *Комедия страстей, а наши радости — антракты в ней* (В. Шекспир). Мотивационные системы составляют также метафоры «медицинские» (*предвыборная лихорадка, болезни общества, шоковая терапия*), «спортивные» (*избирательная гонка, избирательный марафон*), «финансовые» (*политический капитал, девальвация духовных ценностей*); «военные», отражающие степень «милитаризации сознания»¹ (*правофланговый пятилетки, битва за урожай, культурный фронт*) и др.

Анималистическая метафора² [лат. *animal* 'животное'] основана на сравнении с животным: *револьверный лай* (звуки выстрелов уподоблены собачьему лаю). Такое сравнение может быть реализовано средствами словообразования: *Глаза у него бонапарты и цвета защитного френч* (В. В. Маяковский об А. Ф. Керенском): авторский неологизм *бонапарты* образован по аналогии с притяжательными прилагательными типа *медвежий, собачьи*. В основе антропоморфной метафоры³ [греч. *antropos* 'человек', *morphe* 'форма'] лежит сравнение предметов, растений, животных с человеком: *Лесных котов не должно смешивать с теми удалцами, которые бегают по крышам домов* (Н. В. Гоголь).

Пространственная (или, по Дж. Лакоффу и М. Джонсону, «ориентационная») метафора основана на аналогии с каким-либо измерением пространства: *высокие цены, низкая температура*. Номинативную ценность её отметил ещё И. Кант: «Мы нуждаемся в пространстве для того, чтобы конструировать время, и, таким образом, определяем последнее посредством первого»⁴, ср. *двигаться во времени, плыть в океане времени и двигаться в пространстве* (время сравнивается с пространством), *дойти до старости и прийти до оврага, Впереди ('в будущем') нас ждёт неминуемая гибель и Впереди виднеется островок, в глубине веков и в глубине леса; выйти из какого-л. возраста и выйти из дома* (периоды, события и временные ориентиры сравниваются с точками в пространстве); ср. также: *До Нового года ещё 10 дней и До реки ещё 10 километров; от рождения до смерти и от Москвы до Бреста; До лета ещё далеко и До берега ещё далеко; Отпуск*

¹ Баранов А. Н., Караулов Ю. Н. Русская политическая метафора (материалы к словарю). М., 1991. С. 15.

² Синоним: *зооморфная метафора*.

³ Синонимы: *антропомея, антропоцентрическая метафора*.

⁴ Кант И. Трактаты и письма. М., 1980. С. 629.

уже близко и Берег уже близко; Весна уже на пороге (не за горами), Зима уже на носу (сравнение периода, «отрезка» времени с расстоянием).

Метафоры, именующие тематическую зону-источник ряда производных («побочных», «второстепенных») метафор, называются ключевыми, базисными, корневыми («basic metaphors», «root metaphors»), концептуальными. Ключевыми являются метафоры огня, сна, пути, воды¹ и др. Такие метафоры не считаются исключительно языковым феноменом, поскольку «проявляются в многочисленных формах человеческого самовыражения», включая не только речь и словесность, но и «материальную культуру»: так, антропоморфная метафора получает выражение не только в слове, но и, к примеру, в выполненной в форме человеческой руки дверной ручке; зооморфная — в вырезанных в виде львиных лап ножках стола, в выкованных в форме змеи кольцо или браслете. Метафора может быть ключевой как для языка в целом, так и для отдельного идиостиля. Ключевые метафоры идиостиля определяются психологическими и прочими особенностями личности. Известна, к примеру, склонность Ф. Ницше к биологическим и медицинским метафорам, его «пристрастие к риторике здоровья и болезни», отражавшее «его собственные хорошо известные и документально зафиксированные недуги², безусловно сформировавшие его мировосприятие и оставившие неизгладимый след (indelible imprint) на его мышлении»⁴.

Каждая из ключевых метафор имеет свою историю. Так, машинная метафора возникла в XVI веке как «модель объяснения устройства и функционирования физического мира», затем была перенесена в сферу биологии, на «мир общества» и «мир человека». Эпохи романтизма и скептицизма сократили её дериивационную активность⁵, однако и в настоящее время эта метафора, отражающая «индустриализацию» массового сознания (*рычаги власти, аппарат управления, винтик в государственной машине, механизм ассоциирования*), продолжает жить и развиваться. Ключевые метафоры, уходящие корнями вглубь истории общества (его мифологию, фольклор), иногда называют метафорическими архетипами. Происхождение метафорических архетипов считается «проблемой антропологии»⁶.

Развитие мотивационных систем определяется **законом Шпербера**⁷. Данный закон «гласит, что если в данное время какой-либо комплекс идей имеет большое

¹ Анализ мотивационной системы (или, по Г. Н. Склярской, «метафорического поля») «Вода» представлен в кн.: Склярская Г. Н. Метафора в системе языка. СПб., 1993. С. 120–135.

² Ortman S. G. Conceptual Metaphor in the Archaeological Record: Methods and an Example from the American Southwest // American Antiquity. Vol. 65. 2000. № 4. P. 613.

³ См., напр.: Salquarda J. Gesundheit und Krankheit bei Fr. Nietzsche // Studi Tedeschi, 17 (1974). P. 73–108; Long Th. A. Nietzsche's Philosophy of Medicine // Nietzsche Studien, 19 (1990). P. 112–28; Falcke E. Die Krankheit zum Leben: Krankheit als Deutungsmuster individueller und sozialer Krisenerfahrung bei Friedrich Nietzsche und Thomas Mann. Frankfurt am Main, 1992.

⁴ Moore G. Nietzsche, Biology and Metaphor. Cambridge Univ. Press, 2002. P. 1.

⁵ Beilin H. Metaphor: What For? // Psychological Inquiry. 1994. Vol. 5. № 3. P. 238.

⁶ Панченко А. М., Смирнов И. П. Метафорич. архетипы в рус. средневековой словесности и в поэзии начала XX века // Труды отдела древнерус. литературы / Ин-т рус. лит-ры АН СССР. Т. XXV. Л., 1971. С. 36.

⁷ По имени немецкого учёного Ханса Шпербера (1885–1963).

значение в жизни данного общества и одно слово из этого круга идей изменило значение, то другие слова того же семантического поля следуют за этим словом»¹.

Классификация метафор по вспомогательному субъекту представляет интерес не только для филолога, но также и для историка, культуролога, поскольку, по справедливому мнению Г. Пауля, из совокупности метафор, ставших в языке узальными, можно видеть, какие интересы преобладали в народе в ту или иную эпоху, какие идеалы были заложены в основу культуры на том или ином этапе её развития². Считается, что «каждый век отмечен только ему присущими метафорами, которые он использует для выражения своих идеалов»³. Исходя из этого, представители так называемой когнитивной лингвистики [лат. *cognosco, cognitum* 'познавать, постигать'] «стали видеть в метафоре ключ к пониманию основ мышления и процессов создания не только национально-специфического видения мира, но и его универсального образа»⁴.

1.2. Классификация метафор по основному субъекту.

Метафора как источник синонимии

При классификации метафор по основному субъекту в качестве последнего могут выступать, в частности, такие понятия, как, например, красный цвет (*вишнёвая шаль, брусничное платье, коралловые губы, рубиновые ягоды клюквы*); неопределенно большое количество (*море людей, горы книг, армия муравьев*); смерть (*уйти из жизни, уснуть вечным сном*) и др. Характер вспомогательного субъекта при этом не учитывается. Заметим, что данное условие регулярно нарушается, что приводит к смешению классификации по основному субъекту с классификацией по вспомогательному субъекту. Так, исследователь «экономических метафор» приводит среди таковых следующие: *the marketplace of ideas* 'рынок идей', *the golden parachute* 'золотой парашют'⁵. Первая метафора действительно по вспомогательному субъекту является экономической, вторая же таковой является только по основному субъекту.

Группировка метафор по основному субъекту применяется при построении семантических полей и лексических классов, в частности, синонимических рядов. В связи с этим представляется актуальным рассмотрение **метафоры как источника синонимии**. Вопрос об источниках синонимии остаётся одним из самых малоизученных в лингвистике. Ю. Д. Апресян (1974) называет в качестве таковых три: 1) «метафорический перенос», 2) «словообразовательные процессы» («за счёт префиксации»), 3) «заимствования»⁶. Данный перечень очень далёк от исчерпывающей полноты, а потому нуждается в дополнении.

¹ Гак В. Г. Языковые преобразования. М., 1998. С. 455.

² Пауль Г. Принципы истории языка. М., 1980. С. 115.

³ Embley W. Metaphor and Social Belief // Language, Meaning and Maturity. New York, 1953. P. 127.

⁴ Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. С. 6.

⁵ Gramm W. S. Economic Metaphors: Ideology, Rhetoric, and Theory // Metaphor: Implications and Applications. New Jersey, 1996. P. 147.

⁶ Апресян Ю. Д. Лексич. семантика // Избр. тр.: В 2 т. Т. 1. М., 1995. С. 224–230.

Подразделим источники синонимии на внутрисистемные и внесистемные. **Внесистемным** источником синонимии является заимствование из иностранных языков (А. А. Реформатский, 1967), территориальных и социальных диалектов, а также из просторечия. Мы выявили три **внутрисистемных** источника синонимии:

1. **Синонимическое использование единиц одной родовидовой иерархии**, что не было отмечено исследователями синонимии — вероятно, ввиду неисследованности внутрикласовых переносов. Так, в родовидовую иерархию «Светила» входят, наряду со словами *солнце* и *звезда*, слова *луна* и *месяц*, значения которых противопоставлены по признаку формы: луна обычно круглая (ср.: *луноликий* — 'с круглым лицом'), месяц — серповидный (*полная луна* сказать можно, зафиксированное словарями словосочетание *полный месяц* воспринимается как довольно искусственное). Таким образом, слова *луна* и *месяц* выражают разные видовые понятия внутри одного родового и, соответственно, являются эквонимами. Тем не менее в речи эти слова часто используются как синонимы: *Татьяна на широкий двор В открытом платьице выходит, На месяц зеркальце наводит, Но в тёмном зеркале одна Дрожит печальная луна* (А. С. Пушкин). Как синонимы в пределах анализируемой родовидовой иерархии могут использоваться слова *луна* (гипоним, или видовое наименование) и *ночное светило* (ближайшее родовое наименование по отношению к словам *луна*, *месяц* и *звезда*, ср.: *Кончились поздно труды роковыя, Вышли на небо светила ночные* (Н. А. Некрасов) и: *Будем глядеть правде в глаза, — и гость повернул своё лицо в сторону бегущего сквозь облако ночного светила* (М. Булгаков). Использование гиперонима в значении видового наименования (напр., употребление фраземы *ночное светило* в значении 'луна') сопровождается специализацией значения данного гиперонима. Наоборот, регулярное использование видового наименования в значении родового приводит к генерализации (расширению) значения этого видового наименования (гипонима) Так, в выражениях *сидеть без копейки*, *беречь народную копейку* слово *копейка* используется в расширенном значении 'деньги', соответственно, слова *копейка* (видовое наименование) и *деньги* (родовое наименование) синонимизируются.

2. **Словообразование** (А. П. Евгеньева, 1970): а) **компрессивное**, отражающее стремление говорящего к экономии средств выражения, ср.: *маршрутное такси* — разг. *маршрутка*, *министерство финансов* — неофициально *минфин*, *заместитель* — разг. *зам*, *вступительные экзамены* — разг. *вступительные*; б) **экспрессивное**, ср.: *лиса* и ласк. *лисичка*, *заяц* и ласк. *зайчишка*. Словообразование является источником стилистической синонимии.

3. Использование различных **фигур**, что ни одним исследователем синонимии также отмечено не было — ввиду того, что до начала 90-х годов фигуры речи в нашей стране практически не исследовались. Так, мощным источником синонимии является прономинация: *силач* — *геркулес*, *скупец* — *Плюшкин*, *врач* — *эскулап*, *луна* — *трад.-поэт. Диана, Геката, Люцина (Луцина), Селена, Цинтия*, напр.: *Над ними лик склоняется Гекаты, Им лунной Греции цветут сады* (М. Цветаева), *Люблю твои уста, люблю твои кроткий нрав, Диану полную над*

детской колыбелью (А. Фет); *Твой в небе, Цинтия, я вижу лик туманный* (В. Шекспир); *Люблю твой бледный лик, печальная Селена, Твой безнадежный взор, сопутствующий мне* (И. Бунин); *В белизне алея переливно, Шествует Луцина а наш предел* (В. Брюсов. Восход луны). К образованию синонимических пар (ср.: *Санкт-Петербург — северная столица*) и к удлинению уже существующих синонимических рядов (ср.: *луна* — *трад.-поэт. царица ночи*) приводит перифразирование. Источниками лексической синонимии являются и такие фигуры речи, как антонимия (*заяц — косой, человек — смертный, бес — лукавый, нечистый*), мейозис (*большой — немалый, пьяный — нетрезвый*), литота (*маленький — с ноготок, с пальчик*), гиперболы (*много — миллион*, напр., *«миллион алых роз»*), антитеза (*глупец — ирон. умник*), синекдоха (ср. *прокормить пять ртов / пять человек*) и др. В этом же ряду стоит и образная метафора — фигура, выступающая одним из наиболее мощных источников синонимии в языке¹. Мотивационный анализ показывает, что значительное число синонимических рядов русского языка либо образованы, либо обогащены за счёт средств метафорической номинации. Так, синонимический ряд с доминантой *умереть* (о человеке), один из наиболее протяжённых в русском языке, включает средства метафорической номинации, представленные следующими мотивационными рядами: (1) «Погружение в сон»: *уснуть навеки, уснуть последним сном, уснуть могильным сном, уснуть вечным сном, опочить, почить, почить вечным сном*; (2) «Уход»: *отправиться на тот свет, уйти из жизни, отойти, отойти от мира сего, отойти в вечность, отойти в мир иной, переселиться в лучший мир, покинуть земные пределы, отправиться к праотцам*; (3) «Отход корабля»: *отдать концы*; (4) «Прекращение горения»: *угаснуть*, ср.: *Увы, Татьяна увядает: Бледнеет, гаснет и молчит!* (А. С. Пушкин); (5) «Смерть животного»: *подохнуть, сдохнуть, издохнуть, околоть, откинуть копыта, попытаться, откинуть хвост, задрать ноги*; (6) «Смерть растения»: *увянуть* и др.

Зонами, активно порождающими синонимию, становятся концептуализированные фрагменты семантических полей. Концепт представляет собой понятие, актуальное для носителя языка (В. И. Карасик) и потому выражаемое высокочастотным словом с развитой лексической сочетаемостью (ибо «необходимость частого употребления обеспечивает ему множественность разнообразных контекстов»²) и синонимией; понятие, являющееся традиционной темой пословиц, поговорок, фольклорных сюжетов, литературных текстов, произведений изобразительного искусства, скульптуры, музыки; понятие, глубоко укоренившееся в языке и культуре народа и потому являющееся диахронической константой языка и культуры. Для концептуализированных понятий характерна повышенная деривационная активность. Так, в семантическом поле «Свет» значительное количество метафорических дериватов группируется вокруг понятий «луна» (*царица ночи, небесная лампада, Геката, Диана, Цинтия, Люцина*), «солнце» (*огнен-*

¹ То, что именно образная метафора «даёт языку синонимы», отмечает Н. Д. Арутюнова (Арутюнова Н. Д. Метафора // Рус. язык: Энциклопедия. М., 1979. С. 141).

² Кухаренко В. А. Интерпретация текста. М., 1988. С. 105.

ный шар, огневой диск, колесница дня, Гелиос, Фоб), «заря» (Эос, Аврора), «звезда» (лампадки небесные, озимый сев, мотыльковый рой)¹. Особенно показательна в этом отношении поэтическая речь: «Реальный мир отражается в поэзии неравномерно, и далеко не все изображаемые предметы имеют тропические соответствия. Тропы концентрируются вокруг относительно небольшого круга реалий: человек, звезда, солнце, луна, небо, море, трава, снег, туман, отвлечённых понятий: жизнь, душа, время, чувство и т. п. — устойчиво остающихся в полноте зрения литературы»².

Очень показательны «для изучения менталитета соответствующих ораторов и журналистов, а через них и всего общества в данный период времени» политические метафоры³. Так, в начале 90-х годов произошла активизация метафорических средств выражения смысла «опасная ситуация», представленных следующими рядами: ад, преисподняя, тартарары, пожар, горнило, жерло, кипящий котёл; яма, пропасть, бездна; пучина, омут, бурные воды (напр., рынка); водоворот, воронка, круговорот; лес, джунгли, непроходимые дебри, чаща, чащоба; трясина, болото; ловушка, капкан, западня, волчья яма, силки; тенёта, сети, паутина; бедлам, сумасшедший дом; крутой поворот, вираж; дорога в никуда, тупик, тоннель (ср. «свет в конце тоннеля»), пещера и др.: Наша ситуация до сих пор была похожа на муки исследователя пещер, который опрометчиво втиснулся в лаз без выхода и теперь пятится, дёргается, выдираясь из злосчастного тупика на простор, из-под гнетущих глыб (Известия)⁴. Этот синонимический взрыв знаменовал наступление эпохи «смутного времени». В американских средствах массовой информации времён холодной войны советская угроза представляла в таких метафорических образах, как «болезнетворная бактерия на теле политики», «язва на теле свободы человечества», как «варвар, стремящийся разрушить цивилизацию» и т. д.⁵

В контексте теории замещения — «субституционального взгляда на метафору, согласно которому метафорическое выражение всегда [курсив наш. — В. М.] употребляется вместо некоторого эквивалентного ему буквального выражения»⁶, считается, что «метафора выступает вторым [курсив наш. — В. М.] названием определённого предмета»⁷, а потому обязательно представляет собой «переименова-

¹ См.: Заикина О. Н. Параметры комплексного анализа семантич. категории (на примере средств обозначения света в рус. языке): Дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2004.

² Очерки истории языка рус. поэзии XX в.: Образные средства поэтич. языка и их трансформация. М., 1995. С. 13.

³ Гак В. Г. Рец.: Баранов А. Н., Караулов Ю. Н. Русская политическая метафора (материалы к словарю). М., 1991. // Вопр. языкознания. 1993. № 3. С. 136.

⁴ Москвин В. П. Русская метафора: опыт семиологич. классификации (на материале системы образных средств выражения смысла «безвыходная ситуация») // Язык и культура. Киев, 1992. С. 138–139.

⁵ Ivis R. L. Cold War Motives and the Rhetorical Metaphor: A Framework of Criticism // Cold War Rhetoric: Strategy, Metaphor, and Ideology. Michigan State University Press, 1997. P. 71–72.

⁶ Блэк М. Метафора // Теория метафоры. М., 1990. С. 158.

⁷ Пустовит Л. Е. Лексико-семант. структура метафоры: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1979. С. 15.

ние» («реноминацию») и «субституцию»¹. Данная теория увязывается с механизмом образования метафоры на основе коннотации и поясняется следующим образом. Известно, что «образование ассоциации — это, по существу, процесс, в котором одно явление приобретает значение сигнала другого явления»². В результате коннотированное имя попадает в один ассоциативный ряд с соответствующей прямой номинацией, ср. лиса ~ хитрец, очи ~ звёзды, стволы ~ колонны. Из этого факта следует, казалось бы, совершенно закономерный вывод о том, что «в результате сложившегося симбиоза члены устойчивой ассоциативной связи в процессе мышления могут заменять [курсив наш. — В. М.] друг друга без ущерба для общего смысла»³. Однако эту точку зрения принять без поправок и дополнений нельзя, поскольку взаимоотношения метафорического и синонимичного ему прямого наименования представлены не одним, а, как нам представляется, тремя случаями:

1. Метафорическое наименование действительно может заменять синонимичную ей прямую номинацию, ср. Он настоящий лис и Он хитрец. Однако поскольку метафора, в отличие от прямой номинации, обогащена коннотационным вспомогательного субъекта (в данном случае актуализируются представления о повадках, окраске, профиле лисы, её проделках и т. д.), то такую замену не принято считать семантически адекватной, ибо «невозможно передать в одной или даже нескольких буквальных фразах всю хитрую паутину рефлексивных перебросок и рефлексивных мостиков... порождаемых метафорой»⁴. Именно поэтому «когда мы задаемся целью сказать, что „означает“ метафора, то вскоре понимаем, что перечислению не может быть конца»⁵. Таким образом, «целью метафоры не является замещение формального сравнения или любого другого буквального утверждения, у неё — свои собственные отличительные признаки»⁶.

2. Метафорическое наименование сочетается с синонимичным ему прямым наименованием, выполняющим роль ключевого слова и прямо указывающим на основной субъект метафоры: глаза звёзд, колонны стволов (м е т а ф о р ы - с р а в н е н и я). Здесь наблюдаем не замещение одного ассоциата другим, а их совмещение в одном контексте. Таким образом, даже если привязать теорию субституции к метафоре как средству украшения речи⁷, т. е. к о р н а м е н т а л ь н о й концепции метафоры, эта теория не будет соответствовать языковым фактам.

3. Метафорическое наименование является единственным обозначением объекта и потому функцией замещения не обладает: ножка стола, ручка кресла, ботан. пастушья сумка, астрон. чёрная дыра, физич. электромагнитная волна, гляциол. кающиеся грешники «особые формы выветривания на поверхности ледников» (Р. А. Будагов). В номинативных метафорах имеет место

¹ Тошович Б. Структура глагольной метафоры // Stylistyka. Opole, 1998. С. 221, 223, 231 и 232.

² Рубинштейн С. П. Избр. философско-психологические труды. М., 1997. С. 136.

³ Глазунова О. И. Логика метафорических преобразований. СПб., 2000. С. 65.

⁴ Крюкова Н. Ф. Средства метафоризации и понимание текста. Тверь, 1999. С. 37.

⁵ Дэвидсон Д. Что означают метафоры // Теория метафоры. М., 1990. С. 191.

⁶ Блэк М. Метафора // Теория метафоры. М., 1990. С. 162.

⁷ См., напр.: Soskice J. M. Metaphor and Religious Language. Oxford, 1987. P. 24.

«не переименование, а наименование» (В. И. Корольков). Следовательно, утверждать, что любая метафора является «вторым названием предмета» (и, следовательно, источником синонимии) нельзя.

Вывод об обязательной субституционной природе метафорического наименования ошибочен, поскольку, как это было доказано нами выше, перенесение имени с одного объекта на другой объект не всегда означает переименования («замещения», «субституции») этого последнего. Теория замещения не учитывает номинативной функции метафоры, орнаментальная концепция построена на абсолютизации её эстетической функции, а потому приняты быть не могут.

Теорию замещения обычно приписывают Аристотелю. Он, однако, говорил не только о метафорическом замещении имён, но и о случаях, когда посредством метафоры именуются те объекты, у которых «нет собственного названия»¹, т. е. об использовании метафоры в номинативной функции, замещения не предполагающей. Таким образом, Аристотель не абсолютизировал замещение, а рассматривал его наравне с первичной номинацией объекта.

Здесь возникает вопрос, действительно ли все более или менее известные специалистам теории и концепции (замещения, сравнения, напряжения, конфликта, взаимодействия, девиации; когнитивная, коннотативная, иконическая, орнаментальная и др.), пытающиеся объяснить сложный феномен метафоры, являются теориями и концепциями в терминологически точном значении этих слов. Термин *концепция* определяется в толковых словарях как *система взглядов, теория* — как совокупность научных положений или система взглядов по какому-либо вопросу. Теория замещения, орнаментальная концепция и др. представляют собой не более чем изолированные, нередко противоречащие друг другу, а зачастую и не соответствующие языковым фактам суждения о природе метафоры, перечень которых может составить историю вопроса, однако едва ли смог бы послужить основой для создания непротиворечивой теоретической концепции.

1.3. Классификация метафор по степени смысловой удалённости основного и вспомогательного субъектов

Метафорическая номинация может осуществляться двумя принципиально разными способами. Во-первых, за счёт внутренних резервов семантической микросистемы; такую метафору мы выше назвали *внутренней*, или *внутриклассовой*. К примеру, семантическое поле «Власть» включает, в числе прочих средств, глаголы руководства *командовать*, *управлять*, *дирижировать*, *править*, *заведовать*, *повелевать* и др. Если вместо какого-либо из глаголов данной группы, например, глагола *руководить*, метафорически употребляется другой глагол этого же семантического класса, к примеру, *дирижировать*, то мы имеем дело со случаем внутренней метафоры: *Такие квалификаторы узурпируют право с милицеской палочкой дирижировать движением в науке* (Д. С. Лихачёв). Метафора

чума двадцатого века в значении 'СПИД' также является внутренней, поскольку образована путём внутриклассового переноса в пределах лексико-семантической группы наименований болезней.

Во-вторых, метафорическая номинация может осуществляться путём использования средств другой семантической микросистемы или поля. К примеру, если вместо глагола руководства употребляется глагол вращения (*вертеть*, *крутить*, *ворочать*), то перед нами — один из случаев метафоры, которую можно назвать *внешней*¹, поскольку источником образования этого вида метафоры явились средства семантического поля «Движение», т. е. средства «внешние» по отношению к семантическому полю «Власть». Например: *Гвардейцами руко-дили два брата Орловы, а ими в свою очередь вертела сама Екатерина* (В. Я. Шишков). Внешняя метафора, основанная на межклассовом переносе, зачастую сближает понятия, «вне риторической ситуации не поддающиеся сближению»²: *Разлука — младшая сестра смерти* (О. Мандельштам). В подобных случаях «реконструкция опущенных членов аналогии в новой метафоре может... представлять значительные трудности, особенно там, где творец опирается не на общий опыт, а на индивидуальное ощущение подобия, связывая друг с другом далекие понятия в сильно сжатой форме»³. Видом внешней метафоры является семантический *ассонанс*⁴, построенный на отдалённых ассоциациях, «смутных аналогиях, порой совершенно нелогичных»⁵: *В кабаках, в переулках, в извивах В электрическом сне наяву Я искал бесконечно красивых И бессмертно влюблённых в молву* (А. Блок). Отсутствие опорного контекста при семантическом

¹ Термины *внутренняя* и *внешняя метафора* введены С. Маркусом (Marcus S. The metaphor of the mathematical language // Revue Roumaine des sciences sociales. 1970. Vol. 14. № 2. P. 140). Внутренней он называл метафору, посредством которой на основе одного математического термина образуется другой; внешней — метафору, пополняющую состав математических терминов за счёт единиц естественного языка. Соответственно, внутренняя метафора, по Маркусу, представляет собой перенос внутриязыковой (действующий внутри одного LSP — языка для специальных целей), внешняя же — межъязыковой (объединяющая LSP с естественным языком). В нашей интерпретации внутренняя метафора связывает единицы одного лексического класса, внешняя — двух разных, то есть мы вкладываем в эти термины иной смысл.

² Лотман М. Ю. Избр. статьи: В 2-х т. Т. 1. Таллин, 1992. С. 176.

³ Sierotowski S. Słownik terminów literackich. Wrocław, 1982. S. 153.

⁴ Синонимы: *резкая метафора*, *смелая метафора*, *абсолютная метафора*. Для именования данного понятия иногда применяется термин *диафора*. При диафоре «имеет место движение» (phora) «через» (dia) те или иные элементы опыта (реального или воображаемого) по новому пути, так что новое значение возникает в результате простого соположения. Гертруда Стайн явно стремилась приблизиться, насколько это возможно, к чистой диафоре в таких словосочетаниях, как *Сюзь, в честь которой произносится тост*, — *мое мороженое* и *Тишина, полная растрата пустынной ложки, полная растрата любого маленького бритья*. Существенные потенции диафоры лежат в том очевидном онтологическом факте, что из каких-то комбинаций прежде не сочетавшихся элементов могут развиваться, то есть попросту родиться, новые свойства и новые значения. Такой диафорический синтез — необходимый фактор существования поэзии» (Уилпрайт Ф. Метафора и реальность // Теория метафоры. М., 1990. С. 88–89 и 93). Такая метафора трактуется как «шифр современной лирики»; она настолько сложна для интерпретации, что создаёт иллюзию «отказа от tertium comparationis» (Wilpert G. Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 1989. S. 569).

⁵ Балли Ш. Франц. стилистика. М.: УРСС, 2001. С. 221.

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии [Поэтика]. М., 1957. С. 110.

ассонансе усиливает его нарочитую неясность: в извилах улиц (?), мечты (?); в электрическом сне опьянения (?), освещения (?). В таких случаях «поэтический образ досоздается каждым»¹ и «только анализируя прямые значения метафор, можно как-то приблизиться к замыслу поэта»². Считается, что «самые прекрасные образы — те, что самым прямым и быстрым путём соединяют элементы действительности, далеко отстоящие друг от друга»³. Семантический ассонанс, являющийся приёмом такого соединения, особенно характерен для символизма, одним из эстетических принципов которого было, по определению Вяч. Иванова, «соединение по преимуществу, соединение в прямом и глубочайшем значении этого слова»⁴. Таким образом, **внутренняя метафора связывает единицы одного семантического класса, внешняя — двух разных классов (полей)**⁵.

Обычно метафора определяется как «троп, или механизм речи, состоящий в употреблении слова, обозначающего некоторый класс предметов, явлений и т. п., для характеристики или наименования объекта, входящего в *другой класс*, либо наименование *другого класса* [курсив наш. — В. М.] объектов, аналогичного данному в каком-либо отношении»⁶. Исследователи метафоры исходят из того, что основной её характеристикой является «объединение *гетерогенных* [курсив наш. — В. М.] сфер вещей»⁷, «приравнивание двух вещей, относящихся к *разным* [курсив наш. — В. М.] мыслительным рядам»⁸, «взаимодействие двух элементов, представляющих два семантических поля»⁹. Заметим, что ещё Вальтер Порциг определил метафору как «объединение членов двух семантических полей»¹⁰. В англоязычной литературе при анализе содержания метафоры принято выделять «основание», или «тему» (ground) и «напряжение» (tension). Под основанием понимают моменты сходства (similarities) между основным (tenor) и вспомогательным (vehicle) субъектами, под напряжением — моменты различия (dissimilarities). Согласно теории напряжения, «чем дальше друг от друга те „словарные поля“, которые метафорически сопоставляются, тем ярче, смелее метафора»¹¹. Н. Д. Арутюнова пишет: «Метафора возникает тогда, когда между сопоставляе-

мыми объектами имеется больше различного, чем общего. Перенос названия внутри естественных родов, т. е. в рамках стереотипа класса, обычно не расценивается как метафора»¹. В другой работе этого же автора читаем: «Не могут быть источником метафоры сравнения, ограниченные одним классом объектов. Внуринородовое подобие обычно не создаёт образа. Утверждение о сходстве плодов малины и ежевики не поведёт к метафоризации значения соответствующих слов». Думается, однако, что метафоризация здесь вполне возможна: *Эта ежевика — настоящая малина!* Метафорический статус выражения подтверждается компаративной трансформацией: *Эта ежевика сладка (сочна), как малина*. Здесь же находим следующее утверждение: «Функциональное уподобление, производимое в пределах одного широкого класса, также не достигает уровня метафоры. Сравнение директоров крупных предприятий с полководцами, а писателей с учителями жизни, сколь бы лестно оно ни было, всё же не может расцениваться как метафора»². Никаких аргументов в поддержку данного тезиса автором не приводится. Однако, как и в предыдущем случае, метафорический статус выражений типа *Наш директор — настоящий полководец* подтверждается возможностью компаративной трансформации: *Наш директор действует, как настоящий полководец*.

Ещё Аристотель указал на то, что «метафоры нужно заимствовать из области предметов сходных, но не явно сходных, подобно тому как и в философии считается свойством меткого ума видеть сходство и в вещах, далеко отстоящих одни от других»³. Цицерон пишет о том, что метафора «вынуждает недостающее слово брать из другой области»; это, по его мнению, «происходит либо потому, что характерной чертой человеческого ума является склонность перескакивать через то, что расположено у самых ног, и хвататься за иное, далёкое; либо потому, что слушатель мысленно уносится при этом в другую область, не теряя однако основного пути, что служит источником величайшего удовольствия»⁴.

Такой подход, освящённый античной традицией, противоречит языковым фактам, поскольку исключает саму возможность внутриклассовых переносов и, в частности, внутренней метафоры. К сказанному следует добавить, что непризнание внутренней метафоры придаёт теории напряжения интуитивистский характер. Предложенное нами членение «образной дистанции» (Е. И. Шендельс), лежащей между основным и вспомогательным субъектами метафоры, на внутриклассовую («ближнюю») и межкуассовую («дальнюю») подводит под указанную теорию более реальную основу.

1.3.1. Вопрос о метафоризации собственных имён

Разновидностью внутренней метафоры следует считать прономинацию [лат. *pronomination* 'переименование']⁵ — выразительное использование имени

¹ Белый А. Символизм. М., 1910. С. 433.

² Levin S. R. Metaphoric Worlds (Conception of a Romantic Nature). New Haven & London, 1988. P. 3-4.

³ Голль И. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевроп. литературы XX века. М., 1986. С. 322.

⁴ Иванов Вяч. Борозды и межи: Опыт эстетические и критические. М., 1916. С. 149. Заметим, что в античном мире символ понимался как «соединение, синтез каких-то двух начал» (Vonessen F. Der Symbolbegriff in Griechischen Denken // Bibliographie zur Symbolik: Ikonographie und Mythologie. Baden-Baden, 1970. S. 8).

⁵ Москвин В. П. Русская метафора: опыт классификации // Русский язык и литература в обучении иностранных студентов-филологов. Киев, 1991. С. 60.

⁶ Большой энциклопедич. словарь. Языкознание. М., 1998. С. 296.

⁷ Волков Н. И. Что такое метафора? // Художественная форма. М., 1927. С. 116-117.

⁸ Shipley J. Dictionary of World Literary Terms. New York, 1943. P. 197

⁹ Петрова З. Ю. Системный характер метафорич. значений и употреблений слов в рус. языке (на м-ле обозначений эмоц. состояний человека): Дис. ... канд. филол. наук. М., 1989. С. 30.

¹⁰ Porzig W. Wesenhafte Bedeutungsbeziehungen // Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur. Halle (Saale), 1934. Bd. 58. Hft. 1-2. S. 78.

¹¹ Шендельс Е. И. Грамматич. метафора // Филол. науки. 1972. № 3. С. 53.

¹ Арутюнова Н. Д. Языковая метафора (синтаксис и лексика) // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 170.

² Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999. С. 281.

³ Аристотель. Риторика // Античные риторики. М., 1978. С. 146.

⁴ Цицерон М. Т. Об ораторе // Античные теории языка и стиля. СПб., 1996. С. 230.

⁵ Синоним: антономасия [греч. *antonomasia* 'переименование']. Не следует путать прономинацию (фигуру речи) и прономинализацию — переход слов в разряд местоимений (ср. франц. *personne* 'человек' → *personne* 'никто').

собственного в значении нарицательного¹. Особенно активно эта фигура речи использовалась в русской классике первой половины XIX в.: *Амфитрион* был *предводитель* — *И в день рождения жены Порядка ревностный блюститель*. Созвал *губернские чины* *И целый полк*. Амфитрион, герой одного из древнегреческих мифов, слыл гостеприимным хозяином, имя его стало символом гостеприимства. Вот почему предводитель дворянства Тамбовской губернии (один из персонажей поэмы «Тамбовская казначейша» М. Ю. Лермонтова) назван Амфитрионом. Прониминация широко используется и в современной речи; так, о скупом человеке мы говорим: *Плюшкин*, красавицу можно назвать *Афродитой*, силача — *Геркулесом*, буяна — *Ноздрёвым*, дамского угодника — *Донжуаном*; *Отелло* был создан Шекспиром «для апперцепции идеи ревности»². Данная фигура речи может быть употреблена как приём эвфемии, ср. *куртизанка* — поэт. *Лаиса*, книжн. *Магдалина* и др.: *Восторгов исступленье — Минутное забвенье; Отринь их, разорви Лаис коварных узы* (В. А. Жуковский)³. Для прономинии характерна и игровая функция, отсюда активная её эксплуатация в сленге: *Байконур* (название ряда пивных в Москве — «возможно, от надписи «пуск» над кнопкой разлива пива»), *Бармалей* «неприятный человек», *Кулибин* «изобретатель, хитрец», *Айболит* «саdist» и проч.⁴

А. А. Потебня, подчёркивая обилие оценочно-характеризующих наименований литературного происхождения, утверждает: «Антономасия — один из моментов влияния литературных типов на жизнь, почему история этого влияния не может обойтись без указаний на антономасию (Митрофанушка, Чацкий, Молчалин, Скалозуб, Загорецкий, Хлестаков, Чичиков, Печорин, Чайльд Гарольд, Фальстаф, Фауст, Гамлет, Армиды, ловеласы...)»⁵. Образ литературного героя, созданный фантазией писателя, превращается в понятие, а имя собственное приобретает значение, смысл, переходя таким образом в класс нарицательных имён: «У истинного таланта, — отмечает В. Г. Белинский, — каждое лицо — тип, и каждый тип, для читателя, есть знакомый незнакомец. В самом деле, Онегин, Ленский, Татьяна, Зарецкий, Репетилов, Хлестова, Тугоуховский: разве все эти собственные имена уже не нарицательные? И, боже мой! как много смысла заключает в себе каждое из них!»⁶. Онимы, «связанные с широко известным текстом (например, *Печорин*, *Тёркин*) или с прецедентной ситуацией (например, *Иван Сусанин*, *Стаханов*)», иногда именуют *прецедентными именами*⁷. Именно данный класс онимов становится основой для прономинии.

¹ Ср.: Квятковский А. Поэтич. словарь. М., 1966. С. 227.

² Овсянко-Куликовский Д. Н. Язык и искусство. СПб., 1895. С. 17.

³ Андреева А. А. Прониминация как источник синонимии в совр. рус. языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1999. С. 9–10.

⁴ Васильева Н. В. Онимический мир жаргона. М., 2000. С. 6 и 10.

⁵ Потебня А. А. Теоретич. поэтика. М., 1990. С. 178.

⁶ Белинский В. Г. О рус. повести и повестях г. Гоголя («Арабески» и «Миргород») // Собр. соч.: В 9-ти т. Т. 1. М., 1976. С. 173; Андроникова М. И. От прототипа к образу: К проблеме портрета в литературе и в кино. М., 1974. С. 6–7.

⁷ Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М., 2003. С. 172.

Прониминация лежит в основе целого ряда моделей перифразирования, в частности так называемых фразеосхем — лексически несвободных конструкций, например, «русский (российский) + иноязычный оним»: *русский Ньютон*, *русский Шерлок Холмс*, *русская Бастилия* (о Петропавловской крепости) и др.

Итак, прономиния представляет собой перенос имени собственного с индивида на индивид на основе сравнения: *Он настоящий Плюшкин* (*Талейран*, *Донжуан* и т. д.), *Таня — вторая Катя*, *Киев — это маленький Париж*. Метафорическую основу такого переноса отрицает Н. Д. Арутюнова: «Обыденное сходство, интересующее людей (*Брат и сестра похожи друг на друга*, *Бухарест слегка напоминает Париж*), касается в основном предметов одного класса, а поэтическое уподобление часто сближает объекты разных категорий (*Горы похожи на белых слонов*)». Далее, рассматривая «вопрос об ограничениях на пути метафоризации сравнений», она утверждает: «Не допускает преобразования в метафору сравнение с индивидным объектом: имена собственные могут приобрести нарицательный смысл, но они не порождают метафоры», поскольку: 1) «сравнение в этом случае не преступает границ естественного класса»; 2) «лексикализация значения имён собственных обычно не связана с образным представлением об индивиде. Когда человека называют лисой, то повадки этого животного, его хитрость и умение замести за собой следы, воспринимаются (хотя бы поначалу) слитно с его образом. Тот же, кто называет человека, наделённого даром к изощрённой политике, Талейраном, обычно даже не знает, каков собой был этот дипломат; и в этом нет греха, поскольку хитроумие Талейрана не было связано с его внешностью»¹. Данная аргументация не может быть признана убедительной по следующим причинам.

1. «Имена собственные могут приобрести нарицательный смысл» в процессе так называемой э п о н и м и и [греч. *εponutos* 'дающий чему-л. своё имя'] — производства неологизмов на основе имён собственных. Здесь, однако, необходимо выделять два способа приобретения такого смысла: а) метонимический перенос (напр., по формуле «изобретатель → изделие»): *кольт*, *наган*, *галифе*, *макинтош*; б) метафорический перенос (феномен прономинии). Первый способ действительно «не порождает метафоры», однако применительно ко второму утверждение Н. Д. Арутюновой явно ошибочно².

2. Возможность метафорического использования имён собственных, основанного на «сравнении, не преступающем границ естественного класса», подтверждается трансформационным анализом: *Бухарест — это второй (маленький, румынский, настоящий) Париж* → *Бухарест напоминает Париж*; *Он настоящий Талейран* → *Он хитроумен, как Талейран*. Способность к компаративной развёртке — диагностическое свойство любого метафорического наименования, независимо от его разряда. Если же признать, вслед за Н. Д. Арутюновой (в работах которой не всегда чётко разведены метафора и метонимия), что имена

¹ Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999. С. 286 и 280–281.

² То, что прономиния имеет метафорическую основу, убедительно доказано в работе: Андреева А. А. Прониминация как источник синонимии в современном русском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1999.

собственные «не порождают метафоры», то придётся отказаться и от трансформационного анализа как приёма разграничения метафоры и других переносов.

3. Имя собственное *Талейран* обладает коннотацией 'хитроумный', что делает возможным его метафорическое использование; то обстоятельство, что в бытовом сознании представление о Талейране лишено элементов дескриптивности, никак этому не препятствует, поскольку коннотированная лексика не всегда дескриптивна.

Как видим, к отрицанию метафорической основы прономинции Н. Д. Арутюнову привели два обстоятельства: 1) отрицание возможности внутриклассовых переносов, а следовательно, и феномена внутренней метафоры; 2) разделяемая и развиваемая ею концепция дескриптивной основы метафоры.

Таким образом, следует считать доказанным тот факт, что: 1) внутриклассовые переносы возможны; 2) внутренняя метафора представляет собой разновидность внутриклассового переноса, а именно — перенесение с вида на вид либо с индивида индивид на основе подобия объектов.

1.4. Классификация метафор по вспомогательному и основному субъектам

Данный тип классификации связан с выявлением лексических групп, способных принимать переносные значения по формулам переноса «класс (значение) А > класс (значение) Б», напр., «вращение > управление»: *вертеть* мужем, *ворочать* полком, *крутить* подружками; «водное пространство > неопределенно большое количество»: *море* цветов, *озеро* слез, *людской океан*; «уход > смерть»: *уйти* из жизни, *отправиться* к праотцам, *отойти* в вечность и т. д. Наиболее общие формулы переноса находим у авторов старинных риторик начиная от Квинтилиана: «1) когда речение, к бездушной вещи надлежащее, переносится к животной, например: *твердый человек* вместо *скупой*; *каменное сердце*, то есть *несклонное*; *мысли колеблются*, то есть *переменяются*; 2) когда речение, к одушевлённой вещи надлежащее, переносится к бездушной: *угрюмое море*, *лицо земли*, *луга смеются*, *жаждущие пустыни*, *земля*, *плугом уязвленная*, *необузданные ветры*; 3) когда слово от неживотной вещи к неживотной же переносится: *в волнах кипящий песок* вместо *мутящийся*; *небо звездами расцветает* вместо *светит*; 4) когда речения переносятся от животных к животным вещам: *алчный взор*, *летающие мысли*, *лягушка Зоил*»¹.

Метафорические наименования, произведённые по одной формуле переноса, образуют мотивационный ряд. Последний отражает открытую М. М. Покровским (1868–1942) семантическую закономерность, в соответствии с которой слова, близкие по значению, нередко «имеют сходные или параллельные семантические изменения»². Довольно часто в подобных рядах «новая форма

является не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старую форму, уже потерявшую свою художественность»¹.

Мотивационные ряды иногда уходят корнями в далёкое прошлое, приобретая в этом случае характер архетипов. Н. В. Павлович описывает мотивационный архетип «вода как время» следующим образом: «Каждый поэтический образ существует не сам по себе, а в ряду других — внешне различных, но в глубинном смысле сходных образов — и вместе с ними реализует некий закон, модель, правило, или, как мы будем говорить дальше, парадигму. Так, образ „вода журчащих столетий“ входит в ряд подобных ему: *веков струевой водопад*; *море лет*; *И была времени волна*; *река времён*; *Урна времени часы изливает каплям подобно*; *Годы плыли, как вода*; *Временем, как океаном*, *Прокрасться*; *Дни, как ручьи бегут*; *пучина времён*; *Дни мои, как маленькие волны* и т. д.»² Парадигма образа — это инвариант ряда сходных с ним образов, который состоит из двух устойчивых смыслов, связанных отношением отождествления. Чтобы по-настоящему понять образ, нужно узнать его парадигму, которая иногда уходит в глубину веков — средневековую, античную культуры, мифологию и фольклор (вспомним Лету, Стикс, Ахеронт, Коцит, сказки о живой и мёртвой воде и пр.)»³. Таким образом, метафора, «как и человеческое мышление вообще, категориальна»⁴.

Группировка метафор по формулам переноса используется при определении источников, за счёт которых происходит либо становление, либо пополнение лексических микросистем языка. Данная классификация применяется как при синхронном описании лексики⁵, так и в историко-этимологических разысканиях⁶.

В лингвистике распространено мнение о том, что язык метафоричен в своей основе: «Метафора есть жизненное начало всех живых языков. Она выражает процесс и результаты воображения, силу его креативного синтеза... Таким образом, метафора — это движущая, синтезирующая и созидательная сила языка»⁷. Считается, что метафора есть «вездесущий принцип языка»⁸, «фундаментальное свойство языка, не менее фундаментальное, чем, например, оппозиция элементов языка»⁹. Американские филологи Джордж Лакофф и Марк Джонсон пошли дальше: в соответствии с когнитивной концепцией метафоры, предложенной

¹ Шкловский В. Связь приёмов сюжетосложения с общими приёмами стиля // Поэтика. Пг., 1919. С. 120.

² Анализ приведённых примеров заставляет прийти к выводу о том, что в данном случае речь должна идти о нескольких мотивационных рядах: 1) «движение воды → движение времени»: *Урна времени часы изливает каплям подобно*, *Годы плыли, как вода*, *Дни, как ручьи бегут*; 2) «водоём → множество»: *веков струевой водопад*; *море лет* и др.

³ Павлович Н. В. Язык образов: Парадигмы образов в русском поэтич. языке. М., 1995. С. 7.

⁴ Петрова З. Ю. Регулярная метафоризация в русском языке как проявление системности метафоры // Проблемы структурной лингвистики. 1985–1987. М., 1989. С. 120.

⁵ Бахмутова Н. И. О понятии регулярности в развитии переносных значений слов // Проблемы развития слова. Саратов, 1977. С. 26–35; Павлович Н. В. Язык образов. М., 1995.

⁶ Напр.: Балашова Л. В. Роль метафоризации в становлении и развитии лексико-семант. системы (на м-ле рус. языка XI–XX вв.): Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Саратов, 1999.

⁷ Stanford W. B. Greek Metaphor: Studies in Theory and Practice. Oxford, 1936. P. 100.

⁸ Ричардс А. Философия риторики // Теория метафоры. М., 1990. С. 46.

⁹ Степанов Ю. С. В трёхмерном пространстве языка. М., 1985. С. 229.

¹ Ломоносов М. В. Риторика // Соч. М., 1957. С. 340.

² Покровский М. М. Избр. работы по языкознанию. М., 1959. С. 82.

ими в книге «Метафоры, по которым мы живём» и позже развитой в статье Дж. Лакоффа «Современная теория метафоры», «понятийная система человека упорядочивается и определяется метафорически»; более того: мы «думаем и действуем», даже живём по метафоре («live by metaphors»)¹; как оказалось, метафора же определяет и основные языковые структуры, «проявляясь» в них, однако «локус метафоры есть мысль, а не язык» («the locus of metaphor is thought, not language»)². Данная идея не нова. Так, ещё в 1941 г. американский лингвист Хью Уолполл, аргументируя идею «метафорической природы языка», утверждал, что мы, постоянно эксплуатируя идею сходства, не только «говорим и думаем в метафорах», но и «действуем по метафорам»³. Соответствующий способ мышления в философии и богословии времён Средневековья именовался «тропическим разумом» («sensus tropicus»).

Сторонники когнитивной концепции, объявляя характерное для метафоры «высвечивание одних и подавление (suppression) других аспектов опыта» обязательным условием «любой классификации и концептуализации», считают, что «классификация предполагает игнорирование различий и поиск сходств»⁴. Однако, развивая идею «метафорической основы мышления и классификации»⁵, они забывают о том, что *уподобление* предметов (лежащее в основе метафоры) и их *сопоставление* (лежащее в основе систематизации, классификации и, отчасти, мышления) — процедуры очень различные. К примеру, сопоставление вишни и черешни, устанавливая моменты сходства и различия между ними, приводит к включению их в класс («род») ягод на правах видовых понятий; уподобление же данных объектов, нарочито игнорируя внутриклассовые различия, даёт внутреннюю метафору: *Да это же настоящая черешня!* (о сладкой вишне) или: *Да это же настоящая вишня!* (о кислой черешне). Сопоставление вишен и глаз не приводит к объединению их в один класс («род») на правах видовых понятий, т. е. даёт отрицательный результат (в таких случаях принято говорить о несопоставимости понятий), однако уподобление вишни глазам, игнорируя межклассовые различия, даёт внешнюю метафору (*вишни глаз, вишнёвые глаза*). **Сопоставление и классификация основаны на выявлении как сходств, так и различий между объектами; уподобление же и метафора — на выявлении сходств и нарочитом игнорировании различий.** С тем, чтобы построить классификацию, следует выявить: 1) *интегральные* смыслы, объединяющие ряд видовых понятий в одно родовое; 2) *дифференциальные* смыслы, противопоставляющие видовые понятия внутри родового. Отождествление понятий уподобления и сопоставления находим в трудах Аристотеля. Он пишет: «Если поэт называет старость стеблем, остающимся после жатвы, то он научает и сообщает сведения с помощью родового понятия [курсив наш. — В. М.], ибо и то, и другое — нечто

отвечшее» (Риторика, 10, 307); «Метафору следует всегда заимствовать от сходства и [прилагать] её к обоим из двух предметов, принадлежащих к одному и тому же роду [курсив наш. — В. М.]; так, например, если фиал есть щит Вакха, то возможно также назвать щит фиалом Арея» (5, 287). Однако *quod licet* античному философу, *non licet* современному филологу, хотя бы в общих чертах знакомому с основами логики. Ещё ни одна из современных классификаций не была построена на «игнорировании различий».

Дж. Лакофф и М. Джонсон заявляют: «Мы утверждаем, что метафора пронизывает всю нашу повседневную жизнь и проявляется не только в языке, но и в мышлении и действиях. Наша обыденная понятийная система, в рамках которой мы мыслим и действуем, метафорична по самой своей сути». Так, используя переносы по формуле «война > спор», мы «не просто ГОВОРИМ о споре в терминах войны. Многие из того, что мы ДЕЛАЕМ при споре, частично структурируется через концепт войны. Хотя здесь нет физической битвы, есть словесная битва, и структура спора — атака, защита, контратака etc. — отражает это. В этом смысле метафора СПОР ЕСТЬ ВОЙНА структурирует действия, которые мы производим во время спора». Здесь «СПОР частично упорядочивается, понимается, осуществляется как война, и о нём говорят в терминах войны. Тем самым *понятие упорядочивается метафорически, и, следовательно, язык также упорядочивается метафорически*» [курсив наш. — В. М.].¹ Данный вывод нам представляется поспешным — по двум причинам.

1. Ядерную часть тематической группы слов, связанных с понятием «Спор», образуют средства прямой номинации: *спор, дискуссия, полемика, диспут; точка зрения, тезис; спорить, дискутировать; аргументировать, доказывать, убеждать; софизм (подмена тезиса, аргумент к личности, questio etc.), логическая ошибка (потеря тезиса, поспешное обобщение etc.)* и др., в чём убеждает даже поверхностное ознакомление с основами эристики и теории аргументации. Средства же вторичной, в частности, образной номинации, составляют периферию этой группы.

2. Образы, в которых может быть представлена ситуация спора, дают не один, а несколько мотивационных рядов: а) физическое воздействие: *прижать к стенке; в частности, нанесение побоев: нанести удар, побить, аргумент к палке (argumentum ad baculum); драка: обмен ударами; б) война: атаковать, защищать позиции, сдаться*, «противник разбит по всему фронту» (С. И. Поварнин); в) игра и спорт: *выиграть, проиграть спор, открыть счёт, один ноль в нашу пользу; в частности, игра в карты: передёргивать, подтасовывать, пустить в ход козырную карту; шахматы: сделать ход, взять тайм-аут, поставить мат; футбол: забить мяч в ворота оппонента; бокс: загнать в угол; борьба: бороться до конца, положить на лопатки; фехтование (Артур Шопенгауэр, основатель эристики, называл спор «духовным фехтованием»): скрестить шпаги, сделать выпад; г) строительство: строить*

¹ Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. Chicago Univ. Press, 1980. P. 3, 4 & 5.

² Lakoff G. *The Contemporary Theory of Metaphor // Metaphor and Thought*. 2-nd ed. Cambridge Univ. Press, 1993. P. 203.

³ Walpole H. R. *Semantics: The Nature of Words and Their Meanings*. New York, 1941. P. 141–142.

⁴ Goatly A. *The Language of Metaphors*. London, 1997. P. 2 & 3.

⁵ Goatly A. *The Language of Metaphors*. P. 4; см. также гл. 1 и 2.

¹ Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. P. 5.

аргументацию на прочном основании проверенных фактов; д) охота: устроить западню, попасть в капкан, оказаться в ловушке, уловка; е) движение: привести аргумент, довод, свести тезис противника к абсурду (приём *reductio ad absurdum*), вести дискуссию в каком-л. направлении, перейти к следующему аргументу, уйти от вопроса, начать издали, исходить из тезиса, подход к проблеме, круг в аргументации (аргументация *idem per idem*); ё) расположение: позиции сторон, стоять на своём, расположить аргументы в восходящей/нисходящей последовательности; ж) финансовая метафора: двойная бухгалтерия, довод к кошельку (*argumentum ad bursum*) и т. д. Перенесение свойств **одного** мотивационного ряда на всю тематическую группу (и стоящее за ней «понятие», а также «соответствующую деятельность»), а тем более **на весь язык** иначе как *saltus in concludendo* (поспешным обобщением) назвать нельзя.

Аргументация идеи «тотальной метафорической зависимости» не выглядит убедительной и в целом ряде других случаев. Рассмотрим, к примеру, следующее утверждение относительно якобы метафорической природы восходящей и нисходящей интонации: «Эти типы интонации согласуются с ориентационной метафорой „НЕИЗВЕСТНОЕ ориентировано наверх; ИЗВЕСТНОЕ — вниз“»¹. Однако понятия высокого / низкого связаны с образным осмыслением большей / меньшей частоты голоса, а не с информацией, отмечаемой или вводимой голосом этой частоты. Если следовать формуле Лакоффа—Джонсона «НЕИЗВЕСТНОЕ — ВЕРХ; ИЗВЕСТНОЕ — НИЗ»² *ad absurdum*, то обладателей фальцета следует воспринимать как вещателей нового, а бас трактовать как символ ретроградства.

Далее авторы утверждают, что «метафора КАНАЛА СВЯЗИ устанавливает пространственные отношения между формой и содержанием: языковые выражения — это ВМЕСТИЛИЩА, а их значения — содержание этих вместилищ. Если имеющееся вместилище маленькое, то ожидается, что его содержимое также незначительно. Если имеющееся вместилище большое, то обычно ожидается, что и его содержимое велико. Применяя это к метафоре КАНАЛА СВЯЗИ, мы получаем искомый принцип: ЧЕМ БОЛЬШЕ ФОРМЫ — ТЕМ БОЛЬШЕ СОДЕРЖАНИЯ»³. Как известно, обобщение должно быть основано на достаточно показательной выборке примеров; нарушение этого правила приводит к поспешному обобщению. Тезис «чем больше формы, тем больше содержания» справедлив лишь по отношению к немногочисленным случаям иконической номинации (в частности, редупликации, примерами которой активно оперируют авторы), утверждать же, что более длинное слово всегда несёт больше информации, чем короткое (ср., напр., синонимы *гиппопотам* и *бегемот*), нет никаких оснований.

Как видим, методика наблюдения в анализируемой монографии зачастую сводится к перенесению свойств внутренней формы слова на его означаемое, а свойств формы — на содержание знака (иначе как потерю тезиса трактовать это нельзя), а также к перенесению свойств отдельного фрагмента системы на всю

систему (*saltus in concludendo*). Нам представляется, что теория Лакоффа—Джонсона, декларируя **тотальную метафорическую зависимость интеллекта, поведения и языка**, явно преувеличивает влияние метафоры как «регулятора» речемыслительной деятельности человека. Живая внутренняя форма, подобно надетой карнавальной маске, в отдельных случаях действительно **способна определять внешний стиль, форму нашего речевого поведения**, но не более.

1.5. Классификация метафор по степени целостности внутренней формы

При рассмотрении семиотической структуры метафоры было отмечено, что существенной её особенностью является двуплановость содержания, обеспечиваемая взаимодействием основного и вспомогательного субъектов — значения и внутренней формы метафорического знака. Такое взаимодействие является залогом семантической полноценности метафоры. В процессе использования метафорического наименования его внутренняя форма постепенно угасает, стирается. Вслед за Ш. Балли¹ принято «с точки зрения их экспрессивной окраски» (с. 226) выделять следующие основные типы и, соответственно, стадии развития образности (в частности, образности метафорической):

1. «**Живые**», или «полные жизни» образы: *Ветер усиливает свой грозный голос* в знач. «Ветер дует сильнее». Этот тип «в наибольшей степени обладает способностью вызывать в воображении картину, которую каждый дополняет на свой лад»; «это образ чувственный, конкретный; он будит воображение и рисует картину» (с. 227).

2. Разновидностью живых (с. 229) Ш. Балли считает «**ослабленные образы**», представляющие собой «промежуточный» тип, «не вызывают конкретного представления», однако ещё «не полностью утратили свою выразительность»: *Силы большого падают с каждым днём* в знач. «Состояние большого постепенно ухудшается» (с. 227). Такие образы «вызывают лишь смутные представления, но активно воздействуют лишь на чувства» (с. 228), поэтому Ш. Балли именует их «эмоциональными», имея в виду то обстоятельство, что «от некогда конкретного содержания образа ничего не осталось, кроме эмоции». Впрочем, учёный делает оговорку, что «ощущение образности» здесь «бывает различно от случая к случаю и часто даже зависит от восприятия человека; оно может быть очень ясным и едва ощутимым» (с. 228).

3. «**Мёртвые образы**»: *Вам грозит большая опасность*. «И образ и ощущение образности тут уже совершенно стёрлись, и о них можно говорить только в плане историческом; перед нами чистая абстракция», и «мы воспринимаем такие выражения чисто логически». Мёртвые образы «столь же мало принадлежат к образному языку, как и любое абстрактное слово» (с. 229).

¹ Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живём. М.: УРСС, 2004. С. 166.

² Lakoff G., Johnson M. *Metaphors We Live By*. P. 20.

³ Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живём. С. 157–158.

¹ Балли Ш. Французская стилистика. М.: УРСС, 2001. С. 225–230.

Три данных типа «образуют своего рода градацию» в соответствии с «ослаблением чувственности, конкретности образа» (с. 227). Как нам представляется, именно к типологии Ш. Балли как в целом, так и в ряде деталей (включая терминологию и выводы) восходит **стадиальная концепция развития метафоры**, предложенная Г. Н. Складневской. Она пишет: «Находясь, как все другие семантические явления, в постоянном развитии, метафора проходит 4 стадии: с р а в н е н и е [разрядка наша. — В. М.], живая метафора, эмоциональная метафора и генетическая»¹. К типологии Ш. Балли добавлено сравнение, что лишает её единого классификационного основания, поскольку приводит к объединению разнородных категорий: как известно, сравнение *лежит в основе* метафоры, а потому её *разновидностью* являться никак не может.

Прежде чем рассмотреть типы метафор в соответствии с «ослаблением чувственности, конкретности образа», точнее, по степени целостности их внутренней формы, следует решить вопрос о факторах, поддерживающих номинативную образность. В соответствии с концепцией, разработанной В. Г. Гаком, метафорическая образность слова («сила метафорического переноса», «ощущение метафоричности») поддерживается двумя факторами: 1) многозначностью производного слова (ср. *котелок* 'голова' и *котелок* 'маленький котёл'); 2) синонимией с замещаемым словом: *котелок* = *голова*². Это утверждение (а следовательно, и предложенную В. Г. Гаком типологию метафорической образности) нельзя принять по двум причинам. Во-первых, многие стёртые, но тем не менее (по схеме Ш. Балли) живые номинативные метафоры синонимов не имеют (напр., *ручка* 'часть кресла'); следовательно, их образность поддерживается не наличием синонимов, а исключительно связью с производящими единицами (< 'маленькая рука'). Во-вторых, многие мёртвые метафоры (*глаз* 'орган зрения' < *глаз* 'шарик') синонимичны когда-то замещённому ими слову (*глаз* = *око*), однако при этом остаются мёртвыми. Таким образом, **единственным фактором, поддерживающим номинативную образность, является связь с производящей единицей**. По степени целостности этой связи подразделим и охарактеризуем типы метафор, уточнив и дополнив типологию Ш. Балли:

1. **Образные**, в полной мере сохраняющие двуплановость содержания и, соответственно, свою внутреннюю форму: *Человек человеку волк*; *золото волос*. Образность такого рода метафор поддерживается ясной, ощущаемой большинством носителей языка связью с производящими единицами (*волк* 'животное', *золото* 'металл'). Известно, что деривационная поддержка образа разрушается по мере освоения производного слова лексической системой языка: если метафора «действительно вызывается потребностью, то вновь приобретённый смысл быстро становится буквальным»³. Д. Н. Ушаков пишет: «От долговременного употреб-

¹ Складневская Г. Н. К вопросу о метафоре как объекте лексикографии // Совр. рус. лексикография. Л., 1983. С. 59.

² Гак В. Г. Метафора: универсальное и специфическое // Гак В. Г. Языковые преобразования. М., 1998. С. 485.

³ Блэк М. Метафора // Теория метафоры. М., 1990. С. 159.

ления слов в переносном значении переносное значение может представляться говорящему как прямое. Иначе говоря, в истории прямые значения могут возникать из переносных»⁴. Явление это не получило объяснения. Нам представляется, что активное употребление производного слова укрепляет ассоциативную связь переносного (в частности, метафорического) наименования с его основным субъектом, что автоматически приводит к ослаблению ассоциативной связи данного наименования со вспомогательным субъектом.

По степени освоенности лексической системой языка образные (или, по Ш. Балли, ж и в ы е) метафоры подразделим на два разряда.

(а) **Окказиональные** метафоры; приведём примеры из устной речи языковедов: *синтаксический бомж* (о конструкции, не отмеченной в научной литературе), *синтаксический монстр* (о сверхсложном предложении). Метафорические окказионализмы художественной речи именуются **индивидуально-авторскими** метафорами. Такие метафоры часто бывают «основаны на индивидуально-авторских представлениях о свойствах обозначаемого, поэтому они принимаются „общим“ языком крайне редко»⁵, а потому принадлежат к разряду так называемых «вечных неологизмов» и своей образности никогда не утрачивают: *Синец неба*, *березовый синец* (С. Есенин).

(б) **Узуальные**⁶ — метафоры либо общеупотребительные, либо получившие распространение в одной из функциональных подсистем языка: в том или ином языке для специальных целей (в частности, в отраслевых терминологиях: *астрон. солнечная корона*, гляциол. *язык ледника*), в определённом стиле или подстиле. Метафора, получившая распространение в поэзии, именуется **общепозетической**: *Над ним луч солнца золотой* (М. Ю. Лермонтов), *легкокрылые мечты*. Включающие такие метафоры словосочетания (*золотой луч*, *звезда любви*, *снежный саван*), в частности, перифразы (*лесная флейта*, *лазоревоый чертог*, *царица ночи*) являются источником поэтических формул (поэтических клише, поэтических трафаретов, поэтических штампов) — устойчивых выражений, представляющих собой «стандарты поэтической речи»⁴ как одно из проявлений стереотипности в сфере художественной речи. Использование поэтических фор-

¹ Ушаков Д. Н. Русский язык. М., 1995. С. 138.

² Телия В. Н. Семантика связанных значений слов и их сочетаемость // Аспекты семантических исследований. М., 1980. С. 282.

³ Синонимы данного термина: **конвенциональные, языковые, общеязыковые**, или, по Б. Тошовичу, «коллективные метафоры» (Тошович Б. Структура глагольной метафоры // Stylistyka. Opole, 1998. С. 223–224). Е. Т. Черкасова «по степени употребительности» противопоставляет общеязыковым метафорам «индивидуальные метафоры, характеризующие своеобразие стиля писателя» (Черкасова Е. Т. Опыт лингвистической интерпретации тропов (Метафора) // Вопр. языкознания. 1968. № 2. С. 30). Нам представляется, что индивидуальные метафоры следует рассматривать как тип окказиональных; соответственно, более логичной выглядит схема М. И. Фоминой, противопоставляющей узуальные метафоры окказиональным (Фомина М. И. Современная русская язык. Лексикология. М., 1983. С. 45–47).

⁴ Шульская О. В. Формульные употребления слова звезда и их преобразование в стихотворных текстах поэтов XX века // Поэтика и стилистика: 1988–1990. М., 1991. С. 101.

мул лежит в основе формульного стиля, который считается характерной приметой не только фольклора, но и «индивидуальной авторской поэзии»¹. Основу поэтических формул составляют общепозитические метафоры и постоянные эпитеты — как метафорические, так и неметафорические: *голубые небеса, столы белодубовые*. Такие клише образуют поэтическую фразеологию языка, многие единицы которой, по мнению В. Д. Левина, воспринимаются как «лишённые живой образности традиционные условности» и даже «как проявление дурного вкуса»². Быстро превращается в штамп подхваченная десятками журналистов удачная газетная метафора (*огненная стихия, кредит доверия* и т. п.).

Узуальные метафоры являются источником **стёртых** (потускневших, или, в терминологии Ш. Балли, *ослабленных*) метафор, которые находятся в процессе утраты смысловой двуплановости и внутренняя форма которых ощущается уже не всеми носителями языка. И поэты, и журналисты нередко пытаются обновить утрачивающие выразительность образные средства. Для оживления, или обновления метафоры используются, по нашим наблюдениям, следующие способы:

- варьирование слова-аргумента: *чёрное золото* 'уголь' → *белое золото* 'хлопок', *жидкое золото* 'нефть', *зелёное золото* 'лес', *ароматное золото* 'розовое масло', *сладкое золото* 'сахар', *живое золото* 'пушнина', даже *жёлтое золото* 'пшеница'; *бархатный голос* → *эти в бархат ушедшие звуки* (И. Анненский);
- варьирование слова-параметра за счёт замен той же тематической зоны, в результате чего появляются целые серии «метафорических неологизмов» (В. М. Жирмунский) — вариантов тематически исходной метафоры, связанных с ней: 1) парадигматическими ассоциациями: *предвыборный марафон* → *гонка, забег, спринт*; 2) синтагматическими ассоциациями: *резкие слова* → *кинжальные слова* (К. Бальмонт), ср. *кинжал ~ резать* (ассоциация «по фрейму»). Последний тип варьирования лежит в основе фигуры *развёртывания* («развития») метафоры: *тяжкие воспоминания* → *тяжкий крест воспоминаний, холодное сердце* → *Я всех забыл, кого любил, Я сердце выюгой закрутил!* (А. Блок), ср. *холодное*, потому что *завьюженное* (отношения следования).

К узуальным и стёртым метафорам (внутренняя форма которых достаточно прочно ассоциируется с содержанием слова) может быть применена *бухгалтерия* — приём игры на внутренней форме, состоящий в намеренно-буквальном употреблении слова или фраземы: *Коренастые деревья, обуреваемые ветром*,

¹ Гаспаров М. Л. Ритмико-синтаксическая формульность в русском четырёхстопном ямбе // Проблемы структурной лингвистики. 1983. М., 1986. С. 197.

² Левин В. Д. О месте языка художественной литературы в системе стилей национального языка // Вопр. культуры речи. Вып. 1. М., 1955. С. 70.

³ Новиков А. Б. Словарь перифраз русского языка (на материале газетной публицистики). М., 1999. С. 72–74.

ревались прочь отсюда (А. Белый); *Федин уехал в Крым за неделю до землетрясения*. *Слонимский сказал: «Федин уехал встряхнуться»* (Е. Шварц).

2. Источниками **мёртвых** метафор¹ являются: а) стёртые метафоры, которые в процессе использования полностью утратили внутреннюю форму (*глаз* 'орган зрения' < *глаз* 'шарик'); б) метафоры, заимствованные либо из некодифицированных сфер национального языка: жаргона, просторечия, диалекта (напр. лит. *карга* 'злая старуха' < обл. *карга* 'ворона'), либо из другого языка и потому большинством носителей литературного языка воспринимаемые как немотивированные. Для оживления («реанимации») мёртвой метафоры применяется фигура **этимологии** [греч. *etimon* 'истинное значение слова'] — вид игры на внутренней форме, состоящий в восстановлении деривационной истории слова путём соответствующих пояснений, в частности, перевода: *Но имя Бог мне иное дал: Морское оно, морское!* (М а р и н а Цветаева — о своём имени; ср. лат. *marina* 'морская').

В типологии Ш. Балли, а также основанных на ней схемах В. Г. Гака и Г. Н. Складневской дело представлено таким образом, что метафора обязательно должна пройти три (а по В. Г. Гаку и Г. Н. Складневской — даже четыре) «стадии развития». Следует подчеркнуть то обстоятельство, что рассмотренные типы метафоры не связаны отношениями обязательной преемственности и «стадиальности».

2. Формальная классификация метафор

При классификации обязательно должны приниматься во внимание особенности формы, т. е. плана выражения метафоры: «Основано ли образное использование слова на переносе с общего на частное, с неодушевленного на одушевленное или с абстрактного на конкретное, именуется ли с помощью тропа вещь, сделанная из данного материала, названием самого материала или целое — наименованием части, является ли метафора натянутой или естественной, оправдан ли такой перенос общим свойством двух объектов или нет, из той ли, иной ли области мышления взята метафора, возникла ли она «контрабандой» или «законным путём», правдива ли она или лжива, глубока или поверхностна, сознательна или бессознательна, навязчива ли, радикальна ли, вызывающе декоративна или скромна, обладает ли какими-то иными свойствами, посредством которых её можно анализировать, всё равно должен существовать способ, позволяющий рассматривать все эти категории на основе анализа синтаксических групп, которым метафора *volens-nolens* должна принадлежать»².

По **уровневой принадлежности** единицы, выступающей носителем метафорического образа, можно выделить **словесные** метафоры (*вертеть му-*

¹ Синонимы: **генетические** (Г. Н. Складневская), **этимологические** (В. Г. Гак), **угасшие**, **лексические**, **лексикализованные**, **сухие**, **фондовые**, **окаменевшие метафоры**, **экс-метафоры**.

² Brook-Rose Ch. A Grammar of Metaphor. London, 1958. P. 16.

жем), метафоризированные словосочетания (*вертеть хвостом*), фразовые, или «сентенциональные» (*На ловца зверь бежит*) и текстовые метафоры (аллегорические притчи, басни); как видим, объектом метафоризации могут выступать единицы двух языковых уровней: слово (лексический уровень), а также словосочетание, фраза и текст¹ (синтаксический уровень).

Словесные метафоры *по частеречной принадлежности* принято подразделять на субстантивные, адъективные и глагольные, *по синтаксической функции* словесных метафор выделяют предикативные метафоры, *по грамматической форме* слова-аргумента при субстантивной метафоре — генитивные метафоры. Так, на основе сравнения *Твои руки холодны, как лёд* образуются следующие грамматические реализации соответствующей метафорической аналогии: 1) *Твои руки — настоящий лёд* (субстантивная предикативная метафора); 2) *лёд твоих <холодных> рук* (генитивная метафора); 3) *ледяные руки* (адъективная метафора). Давно замечено, что «генитивная метафора не употребительна в русском языке при личном субъекте: *осел Ивана, *медведь Собакевича. Такая конструкция распространена в романских языках: франц. *señ âne de Jean*, исп. *el burro de Juan*, итал. *l'asino di Giovanni*»². Думается, что в русском языке запрет на данную конструкцию вызван тем, что родительный падеж в подобных контекстах выражает отношения собственности.

2.1. Простая и развёрнутая метафора

По количеству единиц-носителей метафорического образа различаются метафора *простая* («одинокая», «одночленная», «изолированная»), в которой план выражения представлен одной единицей (*золото заката, море цветов*), и метафора *развёрнутая*³, в которой носителем образа является группа ассоциативно (напр., тематически или в рамках «семантического поля»⁴) связанных единиц: *Парадом развёрнуло моих страниц войска, я прохожу по строчечному фронту* (В. Маяковский); *Те, кто надел шоры, пусть помнит, что в комплект ещё входят удила и кнут* (С. Е. Лец); *Он [М. Л. Гаспаров] тот переводчик-перевозчик, который связывает многие дальние берега и все с одним, с этим берегом, русским языком, поэзией, культурой. Он знает, что переводить-перевозить можно по-разному, и есть много ухищрений, чтобы доставить поскорее и попроще ценный груз с одного берега на другой* (В. Н. Топоров). Развёрнутая метафора может быть усилена эффектом обманутого ожидания — как, например, в следующей пародии:

¹ Следует, видимо, согласиться с мнением о том, что так называемая «лингвистика текста» представляет собой «не более как „удлинение“ объекта традиционного синтаксиса: предложение → группа предложений → текст» (Горшков А. И. Лекции по русской стилистике. М., 2000. С. 37).

² Метафора // Энциклопедия «Кругосвет»: <http://www.krugosvet.ru>.

³ Синоним: *метафорическая цепочка*.

⁴ Kittay E. F. Metaphor: Its Cognitive Force and Linguistic Structure. Oxford, 1989. P. 258. Ева Киттэй именует такие ассоциативные ряды «семантическими полями вспомогательного субъекта» («vehicle fields»).

Владимир МАКАНИН

— Для объёма надо копать в сторону.

— В какую?

— В какую хочешь. Это все равно. Но не вглубь...

Было время, когда *лаз расширился*, и туда полезли все кому не лень. Но потом *дыра* снова стала *узкой*, и в неё теперь попадают только по персональным приглашениям оттуда. С оплатой *пролаза* в обе стороны.

Ключарёв заполняет таможенную декларацию и кладёт её в нагрудный карман рядом со списком покупок, которые необходимо сделать там.

Ключарёв *лезет*. Ему трудно. *Грунт твёрдый*. Столько сочинителей уже пользовались этим *сюжетным ходом*, но он по-прежнему остается негладким.

В. И. Новиков

Развёртка, до ознакомления с исходной метафорой, воспринимается буквально, что и создаёт указанный эффект. Анализ развёрнутых метафор возможен по трём параметрам, одним из которых является *количественный*: по числу «звеньев», составляющих метафорическую цепочку, можно выделить такие разновидности метафор этого типа, как двучленные, трёхчленные и т. д. Выше приведена пятичленная развёрнутая метафора, представленная словами *перевозчик, берег, перевозить, доставлять и груз*. Такие слова в микротексте «являются опорными, они — своеобразный семантико-образный каркас всего текста»¹.

Вторым параметром анализа развёрнутой метафоры может послужить *логическая последовательность её компонентов*. По этому параметру в метафорической цепочке можно выделить две части: *исходную* метафору и метафорическую *развёртку*. Так, исходной в рассмотренной выше развёрнутой метафоре является метафора *перевозчик*, связанная фигурой паронимазии со словом, прямо называющим основной субъект этой метафоры («п е р е в о д ч и к-перевозчик»).

Третий параметр анализа развёрнутой метафоры — *степень её полноты*. Исходная метафора в цепочке может быть пропущена: *А месяц будет плыть и плыть, Роняя вёсла по озерам* (С. Есенин). Исходный компонент в подобных случаях поддается экспликации, ср.: *Ладья луны по воле волн плыла* (Ю. Мориц). Возможность такой экспликации подтверждает, что перед нами — развёртка: *тяжкие воспоминания → тяжкий крест или груз воспоминаний, вспыхнула война → вспыхнул пожар войны*. Назовём развёрнутые метафоры с пропущенным (имплицитным) исходным компонентом *вторичными*.

Компаратор (вспомогательный субъект) при вторичных метафорах может быть выражен не только метафорическим наименованием (*Ладья луны плыла*), но и компаративной конструкцией (*Луна плыла, как ладья*), ср. также *Очи звезд глядят и: Но мрачны странные мечты В душе Мазель: звезды ночи Как обвинительные очи, За ним насмешливо глядят* (А. С. Пушкин). На усилении вторичной метафоры с помощью исходного сравнения основан так называемый *локальный приём*: *Всё, однако, к великому посту лопнуло, как радужный мыльный пузырь. Мечты разлетелись* (Ф. М. Достоевский); *В Пармже Варвара*

¹ Фёдоров А. И. Образная речь. Новосибирск, 1985. С. 69.

Павловна расцвела, как роза (И. С. Тургенев). Локальный приём нередко используется для оживления стёртой метафоры: Жизнь медленная шла, как старая гадалка, Таинственно шепча забытые слова (А. Блок).

Анализ вторичных метафор необходимо предварять процедурой восстановления исходного компонента; в противном случае ход рассуждений пойдёт по неверному направлению — например, так: «Когда слова называют колкими, то прилагательное колкий указывает и на вспомогательный субъект (им является колющее оружие), и на искомый признак слов: им является способность вызывать в душе эффект, подобный тому, который производит вонзающееся в живое тело остриё»¹. Получается, что прилагательное указывает на предмет. Восстановим исходную метафору: колкие слова → колкие иглы слов, ср. кинжальные слова (К. Бальмонт) < кинжалы слов. Именно существительное игла, а не прилагательное колкий указывает на вспомогательный субъект 'колющий предмет'.

2.2. Контекстуальная классификация метафор. Вопрос о незамкнутой метафоре

Рассмотрим контекстуальные разновидности метафор. Роль микроконтекста, с помощью которого возможна расшифровка метафоры, играет **ключевое слово**². Последнее служит прямому либо косвенному обозначению компаранта (субъекта сравнения, которое лежит в основе соответствующей метафоры). При наличии ключевого слова метафора легко поддается расшифровке, т. е. пояснению через соответствующее сравнение: — К зиме поезжайте в Париж и там, в вихре жизни, развлекайтесь (И. А. Гончаров). Жизнь (компарат) сравнивается с вихрем (компарат), отсюда — метафора **вихрь жизни**. Метафорическое наименование (слово-параметр), имеющее в контексте ключевое («отгадочное») слово, называют **замкнутой метафорой**³. Слово-параметр и слово-аргумент образуют словосочетание. По степени устойчивости связей между компонентами такие словосочетания подразделяются на свободные (золотой луч, море цветов) и фразеологизированные; разновидностью последних являются, к примеру, такие метафорические перифразы, как **корабль пустыни, черное золото, царица ночи** 'луна' и др. Замкнутые метафоры изучены хорошо. Считается, что «слово и контекст вместе производят метафору» (Wort und Kontext

machen zusammen die Metaphor)⁴, что контекст — «необходимое условие любой метафоры»⁵; видимо, именно это обстоятельство стало причиной того, что незамкнутой метафоре уделялось гораздо меньшее внимание.

Ближайший контекст **незамкнутой метафоры**⁶ не раскрывает её смысла: В траве брильянты висли. Особенность такой метафоры состоит в отсутствии опорного контекста — ключевого слова, подсказывающего её смысл. Подстановка этого слова превращает метафору в замкнутую, а фразу делает однозначной: брильянты росы (дождевых капель, воды, слёз). На подстановке ключевого слова основан приём конкретизации метафоры. Данный приём применяется к метафорическим фразеологизмам: избивание литературных младенцев (А. И. Куприн), выкидывать политические коленца, капля в море народного угнетения (В. И. Ленин), сесть на финансовую мель (Известия), сесть на мель драматургических штампов (Литература и жизнь). В подобных случаях «добавочные лексические компоненты делают употребление фразеологического оборота актуальным, конкретизируют его»⁴.

Семантическое устройство незамкнутой метафоры (симфоры) имеет особенности, обнаруживаемые при сопоставлении со сравнением и замкнутой метафорой. Как известно, метафора представляет собой свёрнутое сравнение. Однако если в сравнении эксплицитны и его субъект, и его объект, и общий для них признак (ср. роса, сверкающая / круглая / прозрачная, как брильянты), то замкнутая метафора (брильянты росы) заставляет «искать общие признаки сравниваемых предметов»⁵ (блеск? форма? прозрачность?), поэтому считается, что «метафоры заключают в себе загадку»⁶. Незамкнутая метафора **заставляет искать не только общий признак, но и субъект сравнения, т. е. её смысл**, заключая в себе **двойную загадку**. В силу характерной для неё «смысловой неопределённости»⁷ незамкнутая метафора «не поддаётся точному и единому истолкованию»⁸, а интерпретация её «всегда отличается относительной свободой»⁹. О. Мандельштам именовал симфору «гераклитовой метафорой, подчеркивающей текучесть явления»: «Попробуйте указать, где здесь второй, где первый член сравнения, что с чем сравнивается, где здесь главное и где второстепенное, его поясняющее»¹⁰.

Считается, что «сокращённость, недоговорённость, эллиптичность метафоры — источник её повышенной многозначности и потому предпочтительны для

¹ Faust M. Metaphorische Schimpfwörter // Indogermanische Forschungen. Bd. 74. 1969. S. 58.

² Авеличев А. К. Метафора и контекст // Вестник Моск. ун-та. Серия 10: Филология. 1974. № 3. С. 30.

³ Синоним: **симфора** [греч. *simphora* 'соотношение, совмещение'].

⁴ Серебряков А. Н. Фразеологич. оборот в качестве заголовка фельетона и сатирич. рассказа в журн. «Крокодил» // Учён. зап. Куйбыш. пед. ин-та. Вып. 82. Ч. 1. Куйбышев, 1971. С. 59.

⁵ Davidson D. What metaphors mean // Pragmatics. Oxford Un. Press, 1991. P. 500.

⁶ Аристотель. Риторика // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 174.

⁷ Губер А. Структура поэтич. символа // Художественная форма. Вып. 1. М., 1927. С. 131.

⁸ Гинзбург Л. Я. Опыт философской лирики // Поэтика: Сб. статей. Вып. 5. Л., 1929. С. 88.

⁹ Хованская З. И. Принципы анализа худож. речи и лит. произведения. Саратов, 1975. С. 283.

¹⁰ Мандельштам О. Разговор о Данте // Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. Нью-Йорк, 1971. С. 386 и 387.

¹ Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999. С. 355.

² Синонимы: **слово-аргумент, опорное слово**; Ю. И. Левин именует данное понятие, на наш взгляд, очень точно «словом-отгадкой».

³ Замкнутую метафору называют также **бинарной метафорой** [лат. *binarius* 'двоичный']; если ключевое слово представлено приимённым родительным падежом, применяется термин **генитивная метафора**. Данные термины трудно признать удачными, поскольку носителем метафоры служит только слово-параметр, ключевое же слово не является носителем метафорического образа и в структуру метафоры не входит; именно поэтому в данном случае предпочтительно говорить о контекстуальных, а не о структурных типах метафоры и о контексте, а не о структуре метафоры.

писателей в случаях, когда ясность смысла и не входит в их замысел»¹. Этими характеристиками обладает прежде всего незамкнутая метафора. Неопределённость содержания незамкнутой метафоры делает возможным её использование: 1) как приёма нарочито неясной речи, ибо «всё иносказательное неясно»²: *Скатерть бела весь свет одела* (Загадка); 2) как приёма двусмысленной речи, в частности, эвфемии: [Врач, взяв шприц — больному:] *Приготовь-ка для работы плацдарм!* (К/ф «По улицам комод водили»), а также эзопова языка: *Душно! Без счастья и воли Ночь бесконечно длинна... Буря бы грянула, что ли? Чаша с краями полна!* (Н. А. Некрасов). Многие из подобных речевых «эзоповских» метафор (буря как символ грядущей революции, ночь как символ реакции, окопы как символ рабства) со временем приобретали устойчивый, а значит, и языковой характер, закрепляясь в лексико-фразеологической системе как «легальные формы нелегальных высказываний» (К. И. Чуковский), в результате чего к началу 60-х гг. XIX века «выработался очень устойчивый, организованный, приведённый в стройную систему „язык“, рассчитанный на многие годы тайного общения с читателями»³. Через полвека в «Песне о Буревестнике» (1901) М. Горький напишет, используя этот «язык»: *Буря! Скоро грянет буря!* Свою статью «Перед бурей», написанную накануне революции 1905 г., В. И. Ленин заканчивает следующей фразой: «Пролетариат готовится к борьбе, дружно и бодро идёт навстречу *буре*». Развёрнутая незамкнутая метафора лежит в основе аллегории.

Смысл незамкнутой метафоры, «двоящийся между вещественным и иносказательным» (В. М. Жирмунский), может быть подсказан либо ситуацией, либо широким контекстом; иногда последний охватывает целое художественное произведение. В этом случае метафора вводится в заглавие текста: *На дне* (М. Горький), *Обрыв* (И. А. Гончаров). Незамкнутую метафору, опирающуюся на такой контекст и вынесенную в заглавие произведения либо его части, назовём, вслед за Р. А. Будаговым, *метафорой широкого контекста*. Смысл её обнаруживается только «на фоне широкого контекста, часто на фоне всего произведения как художественного целого»⁴. Вспомним концовку повести И. С. Тургенева «Дым»:

Ветер дул навстречу поезду; беловатые клубы пара, то одни, то смешанные с другими, более тёмными клубами дыма, мчались бесконечно вереницей мимо окна, под которым сидел Литвинов. Он стал следить за этим паром, за этим дымом. Бесперывно взвиваясь, поднимаясь и падая, крутясь и цепляясь за траву, за кусты, как бы кривляясь, вытягиваясь и тая, неслись клубы за клубами: они непрерывно менялись и оставались те же... Однообразная, торопливая, скучная игра! «Дым, дым», — повторил он несколько раз; и всё вдруг показалось ему дымом, всё, собственная жизнь, русская жизнь — всё людское, особенно всё русское. Всё дым и пар, думал он...

¹ Чернец Л. В. К теории поэтических тропов // Вестник МГУ. Серия IX. Филология. 2000. № 2. С. 16.

² Аристотель. Толика // Собр. соч.: В 4-х т. Т. 2. М., 1978. С. 463.

³ Чуковский К. Эзопова речь // Собр. соч.: В 6-ти т. Т. 4. М., 1966. С. 692.

⁴ Будагов Р. А. Метафора и сравнение в контексте художественного целого // Рус. речь. 1973. № 1. С. 31.

Контекстуальных и конситуативных «подсказок» при незамкнутой метафоре может и не быть: *Здесь не надо свиданья. Мы встретимся там, Где на правду я правдой отвечу; Каждый вечер по легким и зыбким мостам Мы выходим друг другу навстречу* (М. Цветаева). Мосты сновидений? грёзы? мечты? памяти? В подобных контекстах метафора «утрачивает однозначность» и превращается в «неясный, туманный образ-символ»¹, в «иератическую запись» (Вяч. Иванов). Вероятно, подразумевая именно такие случаи, метафору иногда определяют как «грёзу, сон языка», которые «нуждаются в сотрудничестве сновидца и истолкователя»². Остаётся, однако, неясным: 1) во всех ли случаях метафора, «утратившая однозначность», становится символом; 2) в каких именно и во всех ли случаях подобные символы являются «многозначными» (А. П. Квятковский), «неопределёнными», «неясными и туманными»; 3) какой цели служит такая неясность. Попробуем ответить на эти три непростых вопроса.

1. По семантическому параметру незамкнутые метафорические наименования можно подразделить на два класса: 1) обозначения конкретных объектов: *росы, дождевых капель, воды (В траве брильянты висли)*; 2) обозначения абстрактных понятий (*мосты* как неясная номинация того, что в другом стихотворении М. Цветаевой названо ясно и однозначно: *Всё лишь на миг, что людьми создаётся, Блещет восторг новизны, Но неизменной, как грусть, остается Связь через сны*). Думается, что только в последнем случае незамкнутая метафора приобретает свойства с м в о л а (если под таковым понимать дескриптивный портрет абстрактного понятия).

2. Общеязыковые словесные символы (напр., буря как символ революции) ясны и понятны каждому носителю языка; сверхмногозначными, семантически диффузными, т. е. «неясными и туманными», являются только индивидуально-авторские символы — как, впрочем, любой окказионализм, не получивший пояснения в контексте.

3. Внутренняя форма индивидуально-авторского метафорического символа влечёт за собой сложный ассоциативно-смысловой комплекс (например, *мосты* → с н о в и д е н и я, м е ч т ы, г р ё з ы, п а м я т ь...), для точного выражения которого в языке *нет достаточно адекватных знаков*. Что произойдёт, если неясное и неоднозначное наименование *мосты* заменить ясным и однозначным *связь через сны*? Ответ можно дать словами С. Малларме: «Назвать предмет — значит уничтожить три четверти наслаждения в стихотворении, которое создано для постепенного угадывания; внушить его — вот мечта». В этом плане словесный символ оказывается обозначением невыразимого, «тайнописью неизречённого» (Вяч. Иванов), единственно возможным «способом соединения некоторого явления и того смысла, который за ним находится и ускользает без этого соединения»³.

¹ Загоровская О. В., Соколова Н. К. Индивидуально-авторское словоупотребление А. Блока и традиционная поэтич. норма // Вопр. стилистики. Вып. 11. Саратов, 1976. С. 120.

² Дэвидсон Д. Что означают метафоры // Теория метафоры. М., 1990. С. 172.

³ Dittmann L. Stil, Symbol, Structur. München, 1976. S. 84.

Именно в силу последнего фактора, т. е. благодаря своей семантической и номинативной ёмкости, способности передать «таинственный и невыразимый смысл» (В. М. Жирмунский), незамкнутая метафора стала яркой приметой **символизма** — направления в европейской и, в частности, русской литературе, для которого характерны «мистическое содержание» и «расширение художественной впечатлительности»¹, «интуитивное постижение таинственной сущности мира и души человека, непосредственно раскрывающееся в индивидуальном лирическом переживании поэта и выраженное в художественном слове символами, метафорическими иносказаниями и намёками, повышенным музыкальным воздействием стихотворного языка, соответствующим иррациональному характеру этого переживания»². Наиболее яркие представители символизма — М. Метерлинк, Ш. Бодлер, П. Верлен, Г. Ибсен, О. Уайльд, С. Малларме, в России — Вл. Соловьёв, А. Белый, А. Блок, Вяч. Иванов и др.³

В чём состоит особенность «символического текста»? Такие тексты создаются путём постепенного развёртывания незамкнутой метафоры, которая при этом как бы управляет «движением лирической темы»⁴: *Но не боюсь смотреть в упор, В душе — безумность и беспечность! Там вихрем разметён костёр, Но искры улетели в вечность...* (А. Блок). Неоднозначность, содержательная полифоничность, «таинственный двойной смысл» (В. М. Жирмунский), «семантическая осложнённость», «смысловая многорядность» такого текста (Б. А. Ларин), характерная прежде всего для лирики⁵, делает его «орудием чужого творчества: творчества воспринимающих»⁶. Рассмотрим небольшую одноактную пьесу М. Метерлинка «Непрошенная» в интерпретации и сокращённом изложении известного литературоведа П. С. Когана (1872–1932). Пьеса построена на постепенном развёртывании незамкнутой метафоры «приход непрошеной гостьи»:

Мы в мрачном зале старинного замка. В соседней комнате помещается больная; дед, отец, дядя, три дочери встревожены положением больной, они обмениваются самыми обыкновенными словами, переходят от надежды к опасениям, обсуждают слова докторов. «Опасность прошла, теперь уже она спасена», говорит отец. «А мне кажется, что ей плохо», возражает дед. «Но раз доктора говорят, то мы можем быть спокойны». К этим словам дядя прибавляет: «Сегодня после обеда у неё был очень хороший вид... И сейчас она крепко спит». И так до конца драмы. Они говорят о ре-

¹ Мережковский Д. О причинах упадка и о новых течениях совр. рус. литературы // Мережковский Д. П. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 538.

² Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С. 28.

³ Подробнее о русском символизме см.: Жирмунский В. М. Метафора в поэтике рус. Символистов // Новое лит. обозрение. 1999. № 1 (35). Здесь В. М. Жирмунский называет А. Блока «поэтом символов», Вл. Соловьёва — «первым русским символистом» и высказывает мнение о том, что «символизм как поэтическое направление получил свое название от особого вида метафоры», определив символ как «частный случай метафоры — предмет или действие (т. е. обычно существительное или глагол), взятые для обозначения душевного переживания». Символизм, или «метафорический стиль», В. М. Жирмунский считает одним из наиболее существенных признаков романтизма, «основанного на возрождении мистического чувства» и «прозрении в таинственную сущность вещей».

⁴ Шимкевич К. Роль уподобления в строении лирич. темы // Поэтика. Вып. 2. Л., 1927. С. 44.

⁵ Ларин Б. О лирике как разновидности худож. речи // Рус. речь. Новая серия. Вып. 1. Л., 1927. С. 73.

⁶ Горнфельд А. Г. О толковании худож. произведения // Рус. богатство. 1912. № 2. С. 151.

бёнке, который только что родился и является причиной страдания больной, о кормилице, которая очень устала, о старой сестре, которую все ждут, которая обещала прийти и почему-то долго не идёт, о лебедях, которые видны из окна на освещённом лунной пруду и которые чего-то испугались. Словом, если подойти к пьесе просто, останется только удивляться, зачем понадобилось переносить на подмостки театра эту будничную сценку и этих будничных героев с их мелкими тревогами и повседневными заботами. Но поэт задавался не этой задачей. Среди этих обыкновенных героев есть ещё одна героиня, присутствие которой незримо чувствуется. Она-то и является той центральной фигурой, ради которой написана пьеса. Эта героиня — смерть. Её страшное дыхание чувствуется не в словах, которые произносятся действующими лицами, а в их молчаниях, в их недомолвках, в их жестах, неожиданных возгласах. Рядом с будничной сценой приподнимается завеса бесконечного. Каждое движение, каждое явление, происходящее на сцене, имеет два смысла: один — простой и ясный, другой — смутный и великий. Пусть эти люди говорят обыденные речи, пусть утешаются тем, что опасность миновала, — между ними стоит нечто неизбежное, неотвратимое. Оно сильнее их простых речей, оно заглушает эти речи и они все это чувствуют. В то время как уста их говорят друг другу одно, души их говорят между собой другое. Приведём два-три примера того, как достигает Метерлинк своей цели.

О т е ц. Затвори-ка дверь. Уже поздно!

Д о ч ь. Сейчас, папа. Я не могу её закрыть.

Д е д. Что случилось, девочки?

Д я д я. Нечего говорить это таким ужасным голосом... Я помогу вам.

С т а р ш а я д о ч ь. Мы не можем её закрыть совсем плотно!

Д я д я. Она отсырела... Попробуйте вместе захлопнуть её! Между дверцами, должно быть, что-нибудь попало.

О т е ц. Завтра плотник поправит.

Д е д. Разве плотник придёт завтра?

В этой сцене нет ничего необыкновенного. Дверь испорчена, её нельзя запечатать, и завтра она будет исправлена. Тысячи раз в день происходят подобные сцены, и никто не обращает на них внимания. Но Метерлинк придал простым словам участвующих в этой сцене такие оттенки, что в них чувствуется, помимо их прямого смысла, другой, более значительный смысл. Никто не упоминает о нём, но все души вкладывают в этот факт порчи дверей таинственное и важное. Почему слова «что случилось, девочки?» дед произнёс, по выражению дяди, «ужасным голосом»? Зачем это переспрашивание относительно прихода плотника? Дед слеп, он обладает поэтому особенно чуткостью по отношению к внутреннему голосу. Поэтому он всегда первый будит тревогу. Ему страшно, а вслед за ним этот страх охватывает всех. Все чувствуют, что неподатливость дверей напоминает о той страшной гостье, которая уже застряла в дверях. Её ждут все, это ожидание наполняет всех и всё в зале, хотя никто не говорит о ней. И в то время как уста просто говорят о порче двери, души трепещут и преисполнены ужаса перед смертью, которая уже приблизилась, от которой нельзя запечататься, которую нельзя изгнать, как ни стараются все закрыть глаза на это самое главное. Она стоит, могучая и неустрашимая, она становится главным действующим лицом, внешняя драма бледнеет, и перед зрителем развёртывается настоящая высшая драма, происходящая в душах присутствующих. Возьмём следующую сцену. Снаружи неожиданно раздается звук натачиваемой косы.

Д е д (вздрагивая). Ах!

Д я д я. Что это такое?

Д о ч ь. Я сама не знаю наверно... Должно быть, это садовник. Я не могу хорошо разглядеть... Он, должно быть, в тени от дома.

О т е ц. Просто садовник собирается косить.

Д я д я. Разве он косит ночью?

О т е ц. Завтра, должно быть, воскресенье? Ну, конечно! Я заметил ему, что трава вокруг дома очень высока.

Снова ничего необыкновенного. Мало ли таинственных звуков раздаётся в лесу в ясную лунную ночь и мало ли теней причудливых и фантастических ложится от дома, от деревьев, от каждого предмета! Но почему именно этот звук вызвал такую тревогу среди присутствующих? Почему этот вопрос подвергается такому всестороннему обсуждению? Почему все так жадно ищут причины таинственного звука, так спешат, точно не веря себе самим, подыскать успокоительное объяснение? Почему тревога растёт с неимоверной быстротой, по мере того как дочери, стоящей у окна, не удаётся отыскать глазами садовника? И снова дед, этот слепой чуткий дед, поднял тревогу. Да, всё говорит, что страшная гостья с косой уже здесь. Этого ещё не знают уста и сознание присутствующих, но это уже хорошо известно душе каждого из них. Беспокойство растёт: каждый скрип двери, каждый непонятный звук, — словом, всё, что гармонирует с чувствами душ, находящихся в зале, вызывает сильную тревогу. Души реагируют только на эти явления; внешняя, видимая жизнь, мир явлений, превращается только в аксессуар невидимой жизни. В момент, когда на часах раздаётся последний удар полночи, тревога превращается в панический ужас. Всем вдруг почудилось, что кто-то встал из-за стола. Во внешнем мире опять ничего особенного, но душа знает, что ужасное совершилось¹.

В символическом тексте наблюдаем «сознательно выраженный художником параллелизм феноменального и ноуменального [= наблюдаемого и потустороннего, трансцендентного. — В. М.]; гармонически найденное созвучие того, что искусство изображает как действительность внешнюю, и того, что оно провидит во внешнем как внутреннюю и высшую действительность; ознаменованное соответствий и соотношений между явлением (оно же „только подобие“) и его умопостигаемой или мистически прозреваемой сущностью, отбрасывающей от себя тень видимого события»². Исследователи подчёркивают ассоциативную природу символа и его уникальную способность к установлению ассоциативных связей³. К образам, выраженным посредством незамкнутой метафоры, как нельзя лучше подходит следующее определение: «Сущность образа вовсе не в отсутствии сопутствующих ассоциаций, а именно в многообразии этих последних. Однако это многообразие не бесконечно, а всегда куда-либо направлено, и всё искусство художника и состоит в том, чтобы направить возможные и необходимые, хотя и нечёткие, ассоциации по определённому пути. Дело критика и толкователя вскрыть эту направленность и указать те выразительные средства, которые употребил в данном случае художник»⁴.

¹ Коган П. Очерки по истории западноевропейских литератур: В 2-х т. Т. 1. М., 1911. С. 439–442.

² Иванов Вяч. Борозды и межи: Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 134–135.

³ Dunbar H. F. Symbolism in Medieval Thought. New Haven, 1929. Приведём определение, принадлежащее Хелен Данбар: «Symbol is an expression of meaningful experience having basis in association» (p. 10) and it is «unique in its power to give perspective of relationships» (p. 18).

⁴ Щерба Л. В. Опыт лингвистического толкования стихотворений // Советское языкознание. Т. 2. Л., 1936. С. 183.

Рассмотренные контекстуальные типы метафор были обнаружены ещё Аристотелем: «Например, мы говорим, что щит — *фиал* Ареса, а лук — *бесструнная лира*. Говоря таким образом, употребляют метафору не простую, назвать же лук *лирой* или щит *фиалом* [курсив наш. — В. М.] значит употребить метафору простую»¹. У А. А. Потебни «простой» метафоре соответствует «*полная*, то есть такая, в словесном выражении которой нет явственных указаний на её значение»². Замкнутая («не простая») и незамкнутая («простая», «полная») метафоры выявлены по наличию / отсутствию ключевого слова, т. е. *по контекстуальному параметру*.

Неразличение контекстуального и других параметров формальной классификации метафор приводит исследователя к следующему выводу: «Минимальный контекст... даёт возможность классифицировать метафоры с точки зрения их „грамматики“ (подразделение на „генитивные конструкции“, именные, глагольные, адъективные метафоры, простые и сложные метафорические цепочки и т. д.)»³. Однако именные, глагольные и адъективные метафоры выделяются по *частеречной* принадлежности слова-параметра, а «простые и сложные метафорические цепочки» соответствуют количеству таких слов; их «грамматика» в данном случае иррелевантна.

2.3. Вопрос о символе и символизации

Символ⁴ представляет собой «конкретный чувственный образ»⁵, осмысленный как знак абстрактного понятия. Из данной дефиниции следует то, что ближайшим родовым понятием для понятия 'символ' является знак. Заметим, что приводимые в научной литературе определения, как правило, не дают возможности для разграничения символа и знака как видового и родового понятий. К примеру, в солидной энциклопедии читаем: «Символ есть просто нечто заменяющее, представляющее или обозначающее что-то другое»⁶. С и м в о л и з а ц и ю определим как разновидность опредмечивания. Будем различать два типа опредмечивания: 1) эксплицитное (= символизация): *река времени* (предметный образ реки как символ абстрактной категории времени); 2) имплицитное: *время течёт* (абстрактная категория времени в предметном образе реки). Приём символизации активно использовали многие русские писатели и поэты: Ф. М. Достоевский в «Бесах» (бесы как символ готовых на всё сектантов-социалистов), М. Ю. Лермонтов в стихотворении «Парус» (белый парус как символ свободы) и др.

¹ См.: Античные теории языка и стиля. СПб., 1996. С. 197; идея получила развитие в работе: Левин Ю. И. Структура рус. метафоры // Учён. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 181: Труды по знаковым системам. II. Тарту, 1965. С. 293–299.

² Потебня А. А. Теоретич. поэтика. М., 1990. С. 238.

³ Аваличев А. К. Метафора и контекст // Вестник Моск. ун-та. Серия 10: Филология. 1974. № 3. С. 33.

⁴ Ср. греч. *symbolo* 'совпасть, соединиться' > *symbolon* первонач. 'совпадение, соединение', затем 'половинки предмета, напр., разломленной пополам монеты, соединяемые при встрече двух лиц как тайный условный знак принадлежности к одному клану или сообществу'.

⁵ Резникова И. В. Типы лекс.-семант. трансформации символа в поэтич. тексте // Филол. науки. 2004. № 4. С. 58.

⁶ Hall J. Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art. New York, 1996. P. IX.

Символы как «мостики от конкретного к абстрактному»¹ служат «объединению в одно целое известных представлений, понятий, идей»² — к примеру, понятия креста и идеи христианства, понятия звезды и представления о Красной армии. Так называемые символические иконы изображают «мир невидимый и духовный в виде предметов видимого мира», например, «Бог Отец изображается в виде Старца или Всевидящего Ока, Дух Святой — в виде голубя, а ангелы — в виде крылатых юношей»³, т. е. «существа, не имеющие образа и вида, представляются в образах и очертаниях. Причиной сему, с одной стороны, то свойство нашей природы, что мы не можем непосредственно возноситься к созерцанию духовных предметов, и имеем нужду в свойственных нам и приличных нашему естеству пособиях, которые бы в понятных для нас изображениях представляли неизобразимое и сверхчувственное; с другой стороны, то, что Св. Писанию, исполненному таинств, весьма прилично скрывать священную и таинственную истину премирных Умов под непроницаемыми священными завесами, и чрез то соделывать ее недоступною людям плотским. Ибо не все посвящены в таинства, и не во всех, как говорит Писание, есть разум» (св. Дионисий Ареопagit. О небесной иерархии, гл. II. О том, что Божественные и небесные предметы прилично изображаются под символами, даже с ними и несходными).

Очень разработана в русском и других языках символика цвета: чёрные дни, чёрная роза печали, красный террор, коричневая чума, белые одежды, синяя птица счастья. А. А. Блок активно использовал символику лазури⁴; в системе цветовых символов И. Анненского жёлтый цвет — «символ обречённости, спутник мотивов смерти» — противопоставлен «розовому, сиреневому, жемчужному и золотому»⁵, что в целом соответствует общеязыковой символике указанных цветов: жёлтый цвет считается символом разлуки, розовый — радости: розовые надежды, мечты, видеть что-л. в розовом свете (цвете), смотреть на что-л. сквозь розовые очки. Пурпур как символ крови Христа в Византии был также и символом власти монарха — наместника Бога на земле; отсюда — пурпурная одежда, пурпурные чернила как символы царской власти⁶.

В ассоциативном отношении символ, по определению Ю. М. Лотмана, есть «посредник между синхронией текста и памятью культуры»⁷. В отличие от знаков «символы не понимают, их интерпретируют»⁸. Истолкование их нередко пред-

ставляет сложность, поэтому символы являются традиционным объектом пояснения, описания и лексикографирования (в так называемых *symbolarium*'ax — словарях символов¹).

Символы могут быть подразделены на словесные и несловесные. Основой словесных символов является дескриптивная (апеллирующая к сенсорике) лексика, именно поэтому отличительной чертой символа является то, что он «может быть не только назван, но и изображён»². Таким образом, словесный символ представляет собой дескриптивный портрет абстрактной идеи. Словесный символ может иметь характер: 1) устойчивый, языковой: *звезда пленительного счастья* (А. С. Пушкин, ср. «счастливая звезда»), *мученический крест*, *голубь мира*; 2) речевой, индивидуально-авторский: *роза верности* (А. А. Блок)³, *фиалки нег*, *сирень — сладострастия эмблема* (И. Северянин)⁴.

Источниками словесной символизации становятся два типа ассоциирования: 1) метонимическое: *до берёзки* (= *до смерти*: берёзы нередко высаживают на могилах), *кипарис печали*, *якорь надежды*, *голубь мира*, *лотос забвения* (ср. *вкушать лотос*); Россия ~ *орёл*, Швеция ~ *лев* (по метонимической формуле «герб ~ страна»): *Прекрасен царскосельский сад, Где льва сразив, почил орёл России мощной На лоне мира и отрад* (А. С. Пушкин)⁵; 2) метафорическое: *синяя птица счастья* (счастье сравнивается с птицей).

Мнения по поводу связей между означающим и означаемым символа различны. Ф. де Соссюр считает, что символ «не до конца произволен; он не вполне пуст, в нём есть рудимент естественной связи между означающим и означаемым»⁶. А. Ф. Лосев полагает, что «символ есть арена встречи обозначающего и обозначаемого, которые не имеют ничего общего между собою»⁷. В решении данного вопроса необходимо выделить два аспекта: таксономический и ассоциативный. В понятийно-таксономическом отношении означающее и означаемое символа никак не связаны и действительно ничего общего между собой не имеют, поскольку предметное и отвлечённое понятия не могут быть связаны *таксономически*, однако косвенная *ассоциативная* связь между ними обязательно есть — метонимическая или метафорическая. Именно благодаря этой связи символ «выражает ступок энергии; то есть его

¹ См., напр.: Иванов В. В., Панькин В. М., Филиппов А. В., Шенский Н. М. Краткий словарь традиционных символов рус. поэзии // Рус. яз. в шк. 1977. № 4 и 5; Кэрлот Х.-Э. Словарь символов. М., 1994; Бидерман Г. Энциклопедия символов. М., 1996; Жульен Надя. Словарь символов. М., 1999; Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. В. Андреева и др. М., 1999; Бауэр В., Домош И., Головин С. Энциклопедия символов. М., 2000; Тресиддер Д. Словарь символов. М., 2001; Копалинский В. Словарь символов. Калининград, 2002.

² Арутюнова Н. Д. Метафора // Лингвистич. энциклопедич. словарь. М., 1990. С. 296.

³ Шабанова Н. А. Традиционный символ «роза» в идиостиле А. Блока // Языковая личность: проблемы обозначения и понимания. Волгоград, 1997. С. 132.

⁴ Подразделение символов на языковые (общепринятые) и речевые («живые») практикуется, напр., в работах: Morier H. Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Paris, 1981. P. 1080; Harris R. A. Glossary of Literary Terms // <http://www.virtualsail.com/litterms.htm>.

⁵ Словесные символы, образованные посредством метонимии, иногда именуют *метонимиями* (Wheeler L. K. Literary Terms and Definitions // http://web.cn.edu/kwheeler/resource_rhet.html).

⁶ Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. М., 1998. С. 69.

⁷ Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 266.

¹ Кравченко А. В. Знак, значение, знание: Очерк когнитивной философии языка. Иркутск, 2001. С. 207.

² Овсянко-Куликовский Д. Н. Теория поэзии и прозы (Теория словесности). Пг., 1917. С. 92.

³ Полный правосл. богословский энциклопедич. словарь: В 2-х т. Т. 2. М., 1992. Стб. 2055–2056.

⁴ См.: Муравецкая М. П. Поэтич. язык и духовная культура: символика лазури // Материалы II Междунар. семинара «Славянская культура в совр. мире (изучение и преподавание в иноязыч. аудиторию)». Киев, 1991. С. 38–41.

⁵ Семёнова О. Н. О поэзии Иннокентия Анненского (Семантич. композиция лирич. цикла) // Преподавание литературного чтения в эстонской школе. Таллин, 1981. С. 82.

⁶ Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997. С. 118 и 126.

⁷ Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Символ в системе культуры. Труды по знаковым системам. Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 754. Тарту, 1987. С. 20.

⁸ Арутюнова Н. Д. Образ (Опыт концептуального анализа) // Референция и проблемы текстообразования. М., 1988. С. 129.

действительная значимость непропорционально больше, чем на первый взгляд тривиальное значение, выражаемое его формой как таковой»¹.

Словесное символотворчество отвечает одному из магистральных путей знакообразования — «от конкретного к абстрактному, от материального к духовному»². Однако важность понятия символизации далеко не адекватна степени его изученности. Термин *символ* «вызывает множество сложных и противоречивых толкований в теории и философии художественного слова»³. Ю. М. Лотман не без основания констатирует: «Слово „символ“ одно из самых многозначных в системе семиотических наук»⁴. В связи с этим исследователи отмечают «туманную природу» понятия «символ»⁵. А. Ф. Лосев пишет: «Понятие символа и в литературе и в искусстве является одним из самых туманных, сбивчивых и противоречивых понятий»⁶. Нам представляется, что неясности возникают по четырём причинам.

1. Символ как «образ, сосредоточенный на типичных признаках культуры», традиционно «находится в центре внимания русской философской мысли»⁷. Согласно **метафизической теории символов**, разрабатываемой в религиозной философии и богословии, *любой* сенсорно воспринимаемый предмет («феномен») либо его изображение или словесное обозначение является «зрительным» или «слуховым» (П. А. Флоренский) символом некой божественной или космической идеи («эйдоса», «ноумена»). В таком понимании символ определяется как двуединство «феномена и ноумена», которые «взаимно доставляют точное выражение друг друга»⁸.

Истоки подобных взглядов на символ восходят к умозаключениям следующего рода: «Все наши знания связаны со знаками (signs). Мы замечаем вещи, однако заметить не значит познать, познанное же не дано нам в восприятии: „Мы знаем вещь, когда понимаем её, а понимаем, когда можем объяснить, что она означает“. Макбет не *знал*, что три колдуньи были женщинами, поскольку их бороны не давали ему *понять* этого. Знаки, придуманные людьми, можно назвать искусственными, остальные являются *естественными* [курсив наш. — **В. М.**]». «Суть знака [курсив наш. — **В. М.**] состоит в том, что он может быть воспринят и интерпретирован»; так, «определённые облака [курсив наш. — **В. М.**] предполагают (suggest) дождь»⁹. Ошибка (потеря тезиса) либо софизм (подмена тезиса) в

подобных рассуждениях кроется в **отождествлении искусственного знака (в частности, символа) и естественного признака (симптома, приметы)**. Если любой объект является символом или знаком, т. е. артефактом, то это доказывает существование *творца* этих артефактов. В богословском трактате читаем: «Как можем мы представить Бога, находящегося выше человеческого воображения? Как можем обратиться к Богу, находящемуся вне пределов досягаемости человеческой речи? Эти сугубо богословские вопросы относятся практически к любой религии. Однако теистические религии, в частности христианство, иудаизм и ислам, ставят вопрос иначе, спрашивая не о том, как мы, люди, можем выразить истину Бога, но о том, как Бог в святом откровении даёт нам познать себя. В какой же форме и какими средствами Бог открывает нам свою природу и волю?» Такими средствами автор трактата считает «метафору, символ и миф»¹.

Теперь назовём основные постулаты метафизического учения о символе.

А. Метафизически понимаемый символ **непознаваем** (и в этом отношении подобен «ding an sich» И. Канта) **и семантически неисчерпаем**: за ним «кроется некий неразгаданный икс», «тайна», такой символ «есть неисчерпаемый источник для всё новых и новых обнаружений»². В контексте этой теории символ трактуется как «окно к другой сущности, не данной непосредственно»³, как «окно в Вечность»⁴. Взгляд из этого «окна» есть трансценденция — «перешагивание за сущее», «выдвинутость нашего бытия в Ничто»⁵ (в Космос, небеса, «инобытие»). Современный философ трактует символы как «выражение космического характера сознания»⁶, как «сгустки трансцендентального измерения человеческого бытия», полагая, что «в символах, будучи на земле, человек пребывает на небе»⁷. В практическом (бытовом) сознании происходит «десимволизация» божественных символов: «В наше время символы воспринимаются, как правило, в порядке понятийного (логического или псевдологического) знания. Мы их воспринимаем критически как знаки и считаем, что они для того и существуют, чтобы расширить наше знание о нас самих, то есть о культуре, о собственной психике, о собственном поведении, о собственных тенденциях в порядке прогнозирования, в порядке анамнеза, в порядке диагностики и многих других прагматически необходимых нам вещах. То есть внутри наших знаковых систем они десимволизируются, теряют свое непосредственное „сознательное“ содержание и превращаются в знаки, строго говоря, уже „неизвестно чего“. В таком

¹ Сепир Э. Символизм // Сепир Э. Избр. труды по языкознанию и культурологии. М., 1993. С. 205.

² Гак В. Г. Метафора: универсальное и специфич. // Метафора в языке и тексте. М., 1988. С. 12.

³ Тахо-Годи А. А. Термин «символ» в древнегреч. культуре // Тахо-Годи А. А., Лосев А. Ф. Греч. культура в мифах, символах и терминах. СПб., 1999. С. 328.

⁴ Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Избр. статьи: В 3 т. Т. 1. Таллин, 1992. С. 191.

⁵ Караулов Ю. Н. Рус. язык и языковая личность. М., 1987. С. 202.

⁶ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистич. искусство. Изд. 2-е, испр. М., 1995. С. 5.

⁷ Колесов В. В. Концепт культуры: образ — понятие — символ // Вестн. Санкт-Петерб. ун-та. Серия 2: История. Языкознание. Литературоведение. 1992. Вып. 3. С. 36.

⁸ Хоружий С. С. Философский символизм Флоренского и его жизненные истоки // Историко-философский ежегодник. М., 1988. С. 183.

⁹ Turbayne C. M. The Myth of Metaphor. Yale Univ. Press, 1962. P. 73.

¹ Avis P. God and the Creative Imagination: Metaphor, Symbol, and Myth in Religion and Theology. London, 1999. P. VII.

² Лосев А. Ф. Бытие. Имя. Космос. М., 1993. С. 695.

³ Флоренский П. А. Малое собр. соч. Т. 1. Имена. М., 1993. С. 302.

⁴ Бельй А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 249.

⁵ Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М., 1993. С. 24.

⁶ Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание: Метафизические рассуждения о сознании, символизме и языке. М., 1997. С. 202.

⁷ Сергеев А. М. О символах // Человек. Философия. Гуманизм: Тез. докл. и выступлений Первого Рос. филос. конгресса (4–7 июня 1997 г.): В 7 т. Т. 6. Философия культуры. Эстетика. СПб., 1997. С. 152.

порядке, в мировосприятии современного культурного человека символов становится все меньше и меньше»¹.

Б. Мир в свете данной концепции трактуется как символ, а потому представляет собой некое **многоплановое** целое, состоящее, как минимум, из двух уровней: предметного («феноменального», видимого) и идеального («ноуменального», «трансцендентного», недоступного прямому восприятию). В соответствии с учением о. Флоренского, «бытие есть Космос и символ», реальность же «всецело и насквозь символична, и мир — собрание *двуединых* [курсив наш. — В. М.], ноуменально-феноменальных явлений — символов. Символ совмещает в себе природное и духовное, и символизм отбрасывает членение реальности на царство чувственных вещей и царство духа, обособленные друг от друга. Реальность едина, она повсюду; в любом своем элементе и чувственна, и духовна»².

В. Всё в этом мире-символе подчинено высшему божественному порядку, а потому **взаимосвязано** различными **соответствиями**: «Подлинным основанием символизма является *соответствие, связующее вместе все уровни реальности* [курсив наш. — В. М.], присоединяющее их один к другому и, следовательно, простирающееся от природного порядка в целом к сверхъестественному порядку. Благодаря этому соответствию вся Природа есть не что иное, как символ, то есть её подлинное значение становится очевидным, только если она рассматривается как указатель, могущий заставить нас осознать сверхъестественные или „метафизические“ истины — метафизические в действительном, подлинном смысле слова; в этом и состоит „сущностная функция символизма“»³. Литературовед пишет: «Всякое подлинное искусство неизбежно символично, потому что оно пытается установить *связь данного явления с мировым единством* [курсив наш. — В. М.]»⁴. Приведём аналогичную трактовку В. М. Жирмунского (1921): «Когда Новалис в своих „Фрагментах“ сближает с помощью метафорических отождествлений различные области бытия духовного и физического, он видит в этих аналогиях разгадку мистического единства природы, как бытия одновременно духовного и физического. Для него планеты — огромные окаменелости, может быть, окаменелые ангелы; вся природа — „окаменевший волшебный город“ (eine versteinte Zauberstadt). Движение он называет „языком природы“. „Одно тело обращается к другому и говорит с ним механическим движением, другое — отвечает на том же языке, в обоих случаях, однако, движение является производным фактом и только поводом и средством внутреннего изменения“. „Цветы“ для него как бы символ сознательной жизни растения (Allegorien der Bewusstseins). „В животном ощущении то же, что в растении — его листья и цветы“. „Растения — дети земли, или же порождения эфира. Лёгкие — это как бы корни человеческого организма; мы живём только дыханием и с дыхания начинается наша жизнь“. Метафорические сближения между различными формами

жизни основаны на мистическом переживании их *единства и внутренней связанности* [курсив наш. — В. М.]. Отсюда взгляд на природу как на „энциклопедию духа“ и предложенный Новалисом „символический метод в естествознании“ (symbolische Behandlung der Naturwissenschaften)»¹.

Г. Сущность символа в таком понимании не поддаётся ни рациональному объяснению, ни ясному определению, что со стороны адресата философского сочинения либо проповеди естественно **предполагает либо не критическое восприятие, либо религиозную веру**: «Символическая связь, принято считать, не знаковая, не нами установленная, не условная... На самом деле в вещах мира заложены неявные созвучия. Кто их туда заложил? Какая нечеловеческая инстанция прошла, словно листки, вещи мира так, что они оказались книгой? Символ предполагает *веру* [курсив наш. — В. М.], что в мире идет тайная переключка смыслов»².

Поэтика незамкнутой (а потому **многоплановой и семантически неисчерпаемой**), развёрнутой (а потому порождающей иллюзию всевозможных смысловых «переключек», «созвучий», **взаимосвязей и соответствий**) метафоры как нельзя лучше соответствует метафизическому пониманию символа; именно поэтому символизм религиозно-философский, знаменуя идейный союз мыслителей и поэтов эпохи русского Серебряного века, стал идейной основой с и м в о л и з м а л и т е р а т у р н о г о, чему немало способствовали поэты-философы: *Милый друг, иль ты не видишь, Что всё видимое нами — Только отблеск, только тени* [= символы. — В. М.] *От незримого очами?* (В. С. Соловьев). Далее **туманное религиозно-философское, романтическое понимание символа не критически заимствуется**:

А. Через поэтов — л и т е р а т у р о в е д а м и. Поэт и литературовед Вяч. Иванов в статье «Поэт и чернь» (1909) пишет: «Символ только тогда истинный символ, когда он *неисчерпаем и беспределен в своем значении* [курсив наш. — В. М.], когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намёка и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он *многолик, многосмыслен и всегда тёмен* [курсив наш. — В. М.] в последней глубине. Он — органическое образование, как кристалл. Он даже некая монада, — и тем отличается от сложного и разложимого состава аллегории, притчи или сравнения». «Подобно солнечному лучу, символ *пронизывает все планы бытия и все сферы сознания* [курсив наш. — В. М.] и знаменует в каждой сфере иное назначение. Поистине, как всё нисходящее из божественного лона, и символ, — „знак противоречивый“, „предмет пререканий“. «Природа — храм. Из его живых столбов вырываются порой смутные слова. В этом храме человек проходит чрез лес символов; они провожают его родными, знающими взглядами». Получается, что всё, что нас окружает — это некие сокровенные смутные символы. И дейст-

¹ Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Символ и сознание. С. 101–102.

² Хоружий С. С. Философский символизм Флоренского и его жизненные истоки. С. 183.

³ Карлот Х.-Э. Словарь символов. М., 1994. С. 34.

⁴ Григорьев М. С. Введение в поэтику. М., 1924. С. 83.

¹ Жирмунский В. М. Метафора в поэтике русских символистов // Новое лит. обозрение. 1999. № 1 (35). Раздел 1.

² Библин В. В. Язык философии. М., 1993. С. 179.

вительно, — уверяет поэтически, романтически и философически настроенный автор: «всякая вещь [курсив наш. — В. М.], поскольку она реальность сокровенная, есть уже символ»¹. Автор современного словаря пишет о символе: «Говоря языком философии, он, в принципе, обладает *бесконечным смыслом* [курсив наш. — В. М.]. На языке литературоведения это означает, что символ обладает *множеством смыслов* [курсив наш. — В. М.]: так, лев не только символ храбрости; он также символ других качеств, присущих льву, т. е. силы, красоты, благородства. Это богатство смыслов во все времена подкупало поэтов. Но только во второй половине XIX века, начиная с 1885 года поэзия овладела им до такой степени, что его использование стало основным методом поэтической школы. Сущность этого метода невозможно понять, не установив четкое различие между двумя видами символов: общепринятыми и живыми символами»². Уточним: многозначными и семантически неопределёнными являются индивидуально-авторские («живые») словесные символы, образованные посредством незамкнутой метафоры.

Б. Через литературоведов — лингвистами. Именно поэтому к числу основных характеристик символа и в литературоведении, и в лингвистике без надлежащей аргументации, *в расчёте на веру* традиционно относят «неисчерпаемую многозначность», «полисемантическую» и «смысловую неопределённость»³. Эта точка зрения, поддерживаемая непререкаемым авторитетом таких мыслителей, как о. Флоренский, А. Ф. Losev и др., единовластно господствует до сих пор. Однако понимание, которое вкладывается в понятие «символ» религиозными философами, равно как и другие понятия религии («душа», «Бог» и др.), составляя область *веры*, лежит *вне сферы действия строгого научного анализа*, а потому с категориальным аппаратом конкретных научных дисциплин (логики, лингвистики, литературоведения и т. д.) несовместимо. Лингвист должен оперировать точным понятием *словесного символа*, который имеет строгую дефиницию, строго определённый набор способов образования и ясно очерченный круг функций.

2. Не определены способы образования словесных символов. Так, одни учёные считают символ «особым типом метафоры»⁴. Источник данного подхода лежит в религиозной философии и богословии, где понятия «символ» и «метафора» отождествляются: для философа «любой символ — это метафора, а метафора — это символ»⁵, для богослова «символ есть представление одной вещи в форме

другой», в котором «сталкиваются две вещи, два значения или два мира»¹. Данное определение вполне применимо и к метафоре. Другие трактуют культурный и религиозный символизм как «особый случай метонимии»². К. Ф. Тарановский определяет символы как «метафоры и метонимии, нагруженные каким-нибудь абстрактным смыслом»³. Выше было показано, что приёмами образования словесных символов могут стать как метафора, так и метонимия.

3. Как следствие предыдущего обстоятельства, при исследовании словесных символов (двусторонних единиц) их «недостаточно отделяют от тех стилистических приёмов, коими они вводятся»⁴ или, точнее, образуются — метонимии и метафоры. Думается, что следует развести понятия «символ» и «ассоциативная основа символа».

4. Спорным является место символа в системе смежных категорий. Так, Н. Д. Арутюнова сопоставляет символ с образом, метафорой и знаком⁵. В трудах А. Ф. Loseva находим сопоставление символа и знака, метафоры, аллегории, эмблемы, образа, идеи и т. д.⁶ Такое сопоставление не представляется логичным, поскольку указанные понятия принадлежат разным таксономическим горизонтам: а) символ ~ знак ~ эмблема (двусторонние семиотические феномены); б) образ ~ идея ~ смысл (феномены содержательного плана); в) метафора (в частности, аллегория) ~ метонимия (фигуры переноса, «вводящие символ», по Б. И. Ярхо). Традиционно практикуемое сопоставление символа и метафоры является аналитическим тупиком, поскольку основой символа может стать и метонимия.

2.4. Вопрос о звукоимовизме и синестезии

Звукоимовизм⁷ представляет собой вид символизации, основанный на метонимическом ассоциировании звуков или букв (или, что более точно отражает специфику взаимодействия устной и письменной речи, «звукобукв»⁸) с включающими их словами, а следовательно, и с их содержанием. Такое ассоциирование происходит по формуле «pars pro toto». Объектами ассоциативного усложнения выступают наиболее заметные части слова: 1) инициальные звуки; 2) «нажимные» (открывающие ударный слог) согласные; 3) ударные гласные;

¹ Avis P. God and the Creative Imagination: Metaphor, Symbol, and Myth in Religion and Theology. London, 1999. P. 103.

² Крюкова Н. Ф. Средства метафоризации и понимание текста. Тверь, 1999. С. 67.

³ Тарановский К. Некоторые черты символики Блока // Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 319.

⁴ Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения (набросок плана) // Контекст-1983. М., 1984. С. 221.

⁵ Арутюнова Н. Д. Образ. Метафора. Символ. Знак: Эскиз концептуального анализа // Metody formalne w opisie języków słowiańskich. Białystok, 1990. С. 83–89.

⁶ Losev A. Ф. Проблема символа и реалистич. искусство. М., 1976. С. 135–185.

⁷ Синонимы: **звуковой символизм**, **фонетический символизм**.

⁸ Данный термин используется в работах: Горелов И. Н., Седов К. Ф. Основы психолингвистики. М., 1997. С. 20; Кучерова Л. Н. Фонетич. мотивированность собственных имён в немецкой и рус. худож. литературе: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 1997. С. 4.

¹ Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 141, 143, 151 и 155 (1-е изд.: Иванов Вяч. Поэт и чернь // По звёздам: Статьи и афоризмы. СПб., 1909. С. 39 и далее).

² Morier H. Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Paris, 1981. P. 1080.

³ Ср., напр.: Квятковский А. Поэтич. словарь. М., 1966. С. 263; Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 378; Алексеева Е. А. Семантич. особенности лексики, связанной с обозначением объектов культурной символики (на примере символа Бог в рус. и франц. лингвокультурах): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2001. С. 6; Резчикова И. В. Типы лекс.-семант. трансформации символа в поэтич. тексте // Филол. науки. 2004. № 4. С. 58.

⁴ Жирмунский В. М. Теория литературы. Стилистика. Л., 1977. С. 217; ср. также: Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990. С. 23.

⁵ Калинин Л. А. Природа символа в гносеологии Канта // Логическое кантоведение: Тез. докл. междунар. семинара. Вып. 4. Калининград, 1997. С. 16.

4) повторяющиеся звуки. Так, [у] ассоциируется с «унынием, заунывностью» (В. М. Жирмунский), [р] — с грохотом, громом, рокотом, рычанием, а также его приблизительной имитацией средствами русского языка (*P-p-r!*) и, соответственно, с «агрессивностью» (И. Фонадь); [х] «оценивается как плохой, хилый», [ш] — как шероховатый¹; [л] говорит «о чём-то бледном, голубом, холодном, главном, лёгком», [н] — «о чём-то нежном, о снеге, небе, ночи», [м] — «о милом, мягком, о матери, о море», [д] и [т] — «о чём-то душном, тяжком, о тумане, о тьме, о затхлом», в [о] слышится «высокое, глубокое, море, лоно», в [а] — «широта, даль, океан, марево, размах», в [и] — нечто «близкое, низкое, стискивающее» (Евг. Замятин); А. Кручёных считает, что «всё неприятное русский язык выражает звуком *ря*»: *дрянь, рябой*; К. Бальмонт «в русском море, латинском *mare*, в полинезийском *моана*» слышит «шум водных громад, размеренный объём великого гула, дымы туманов и великость морского безмолвия»²; для некоторых носителей языка «буква *ы* столь грязная, что словам стыдно начинаться с неё», звук [и] — *синий*, [е] — *зеленый* (А. Белый), [б] — «звук твёрдый, звук берега, суши», [в] — «звук текущий, воздушный и влажный» (В. Я. Брюсов), звукобуква *я* — «ярко-красная» (А. П. Журавлёв). В стихотворении В. Г. Руделёва «Звуки» перечислены «красное А», «синее И», «серебряное Р», [х] — «ласковый бархат», «Г из гладкой кожи», «коричневое К», «упругое, как резиновый мячик, зелёное У». Подобное ассоциирование часто носит *характер опосредованный и потому усложнённый*. Усложнителями выступают:

1. Синонимические отношения понятий: так, звуки [у], [ы], по оценке М. В. Ломоносова, «показывают п е ч а л ь» (синоним *уныния*).
2. Родовидовые отношения понятий: для В. Г. Руделёва [к] — коричневое и «из замши» (замша — в и д кожи).
3. Вторичные метонимические ассоциации. М. Ю. Лермонтов пишет: «Я без ума от тройственных созвучий И влажных рифм, как, например, на ю». «Влажные рифмы» содержит его стихотворение «Песня *рыбки*»: *О, милый мой, не утаю, Что я тебя люблю, — люблю Как вольную струю, Люблю как жизнь мою... Почему «звукобуква» ю — влажная? Произносимая влажными губами, она действительно может ассоциироваться с водой, влагой.*
4. Графическая метафора. Так, буква О похожа на овал, круг, шар, солнце (жёлтое, белое, светлое). Видимо, именно отсюда — такие характеристики этой графемы: «нежное, как воздушный шар, жёлтое О» (В. Г. Руделёв), «светло-жёлтое или белое» О (А. П. Журавлёв).
5. Цветовая символизация. Так, выше [ы] было охарактеризовано как *унылое, печальное* (М. В. Ломоносов), а значит, оно может быть «мрачным, чёрным» (А. П. Журавлёв); К. Бальмонт полагает, что «всё огромное определяется через О, хотя бы и т ё м н о е: стон, горе, гроб, похороны».

Звукосимволизм характерен прежде всего для поэтической речи — «высшей формы организации языка», где «содержательно всё важно: и глубина значения слова, и ритм, и полная смысла музыка звуков»¹. Звукосимволические ассоциации учитываются и при исследовании влияния имени человека на его характер и судьбу (здесь мы наблюдаем случай наивного гипостазирования таких ассоциаций): к примеру, по мнению П. А. Флоренского, имя Александр «соответствует в основе своей сангвинистическому темпераменту»; «в звуках имени Алексей» слышится «скольжение», «шелест, вроде звука сухих листьев», а потому в жизни «движение Алексея не активно»²; другой исследователь, определяя судьбы «по буквам, образующим имя человека», полагает, что *б* символизирует «стремление обеспечить материальное благополучие», *ж* — «желание как импульс к действию», *к* — «крепость духа», *н* — «неприятие всего подряд», *о* — «глубокие чувства», *р* — «уверенность, стремление к активным действиям, храбрость, иногда необдуманный риск и авантюризм», *т* — «творческую личность», *у* — «стремление добиваться всё более высокого духовного уровня», *ф* — «противоречивое внутреннее мировоззрение, порождённое причудливой смесью самых разных философских учений»³.

Звукосимволизм, как правило, имеет индивидуально-личностный характер: так, для одного поэта «О» голубой» (А. Рембо, сонет «Гласные»⁴), ср. франц *bleu* 'голубой'; для другого же «О — звук восторга», и «торжествующее пространство есть О: поле, море, простор», и «всё огромное определяется через О» (К. Бальмонт); одни считают, что «а и я — храбрые»⁵, другие же полагают, что звук [а] «изображает внезапный страх»⁶, ср. также вопль ужаса *А-а-а!* Один «гадатель на кофейной гуще» полагает, что буква *з* в собственном имени символизирует «стремление жить в своём замкнутом мире», т. е. замкнутость⁷; другой сторонник этой же несложной методики, известной ещё античным учёным⁸, пишет: «З-з-з... С чем ассоциируется этот звук? Конечно, с назойливым жужжанием пилы. Люди, обладающие согласной *з* в имени, чем-то похожи на этот инструмент. Правда, одни пилят себя, другие — окружающих. Всё зависит от наличия в имени других букв»⁹.

Методика описания звукосимволических ассоциаций предполагает выявление словесных рядов, которые в сознании носителей языка метонимически связаны с определённым звуком или звукосочетанием.

Звукосимволизм является предметом так называемой фоносемантики. Учёные не без основания полагают, что результаты исследований в этой сфере «не

¹ Журавлёв А. П. Звук и смысл. М., 1991. С. 99.

² Флоренский П. А. Имена // Имя. Характер. Судьба. М., 1995. С. 6, 12–13.

³ Шрамко И. Буквы вашего имени // Имя. Характер. Судьба. С. 219–222.

⁴ См.: Степанов Ю. С. Семантика «Цветного сонета» А. Рембо // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1984. Т. 43. № 4.

⁵ Крысин Л. П. Жизнь слова. С. 25.

⁶ Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию // Полн. собр. соч. Т. 7. М.; Л., 1952. С. 241.

⁷ Шрамко И. Буквы вашего имени // Имя. Характер. Судьба. С. 219–222.

⁸ См.: Античные теории языка и стиля. СПб., 1996. С. 224.

⁹ Попов С. Гадание по именам // Имя. Характер. Судьба. С. 228.

¹ Крысин Л. П. Жизнь слова. М., 1980. С. 25.

² Бальмонт К. Поэзия как волшебство. М., 1922. С. 35.

выдерживают научной критики»¹ и «лишены всякой научной убедительности»² — как нам представляется, по двум причинам: 1) ввиду неустойчивости, непредсказуемости, индивидуально-авторского характера большинства фоносемантических ассоциаций; 2) ни в психолингвистике, ни тем более в психологии методика номинативного анализа не используется, что превращает результаты исследований в области звукоимовизма в список никак не пояснённых и потому несистематизированных фактов.

«Компонентом психофизиологической основы звукоимовизма»³ считается **синестезия** [греч. *synaesthesia* 'одновременное восприятие'] — интерсенсорное, или «интермодальное» (А. Р. Лурия) ассоциирование. Синестезия, по предположению Лурия, обусловлена тем, что «нейропроводящие пути близко расположены друг от друга»⁴. Думается, однако, что сближение ощущений производится на основе:

1. Уподобления объектов, восприятие которых производится по разным каналам сенсорики: *голос* (слуховое восприятие) ~ *лёд* (тактильное восприятие) → *голос, как холодный лёд* → *холодный голос*: тактильные + слуховые ассоциации (такое уподобление именуют **синестетической метафорой**). Известно, что один из пациентов А. Р. Лурия «пожаловался ему, что на пути к месту службы ему приходится проходить мимо „нестерпимо кислого забора“. Психологу показали этот забор — он был ядовито-зелёного цвета, неприятного для глаз, но не вызывавшего у учёного никаких вкусовых ощущений»⁵. Думается, что здесь имеет место синестетическая метафора (осложнённая отношениями следования): забор зелёный (и потому «нестерпимо кислый»), как зелёное (и потому му кислое) яблоко (виноград, слива).

2. Метонимического ассоциирования как основы: а) смещения: *запах роз* (обонятельное ощущение) ~ *белые розы* (зрительное ощущение) → *запах белых роз* → *белый запах роз* (зрительные + обонятельные ассоциации); б) звукоимовизма: «мрачное, чёрное» [ы] (А. П. Журавлёв), «тёмное» [о] (К. Бальмонт).

Подразделим синестезию на два уровневых типа: 1) **звуковую**: «мрачное, чёрное» [ы] (А. П. Журавлёв), «тёмное» [о] (К. Бальмонт); 2) **лексическую**: *белый запах роз*. Нам представляется, что и звуковая, и лексическая синестезия имеют не столько «психофизиологическую», сколько номинативную основу. Как было показано выше, звуковая синестезия обусловлена метонимически. Лексическая синестезия может возникать: 1) на основе смещения: *запах белых роз* → *белый запах роз*; 2) как следствие уподобления объектов: *холодный голос* (< *голос, подобный холодному льду*; эпитет перемещён от слова *лёд* к слову *голос*);

¹ Холшевников В. Е. Что такое русский стих // Мысль, вооруж. рифмами: Поэтич. антология рус. стиха. Л., 1984. С. 25.

² Выготский Л. С. Психология искусства: Анализ эстетич. реакции. М., 1997. С. 91.

³ Воронин С. В. Звукоимовизм // Лингвистич. энциклопедич. словарь. М., 1990. С. 166.

⁴ Горалов И. Н., Седов К. Ф. Основы психолингвистики. М., 1997. С. 25.

⁵ Там же. С. 25.

сладкая ложь (< *ложь, подобная сладкому сахару*; эпитет перемещён от слова *сахар* к слову *ложь*). Номинативный анализ показывает, что лексическая синестезия и звукоимовизм никак не связаны.

3. Функциональная классификация метафор

Рассмотрение метафор в **телеологическом аспекте** [греч. *telos* 'цель'] предполагает их классификацию по цели, с которой они используются в речи, т. е. по функциональному параметру. В анонимном античном трактате (иногда приписываемом Цицерону) читаем: «Применяется перенос <по сходству> либо ради того, чтобы предмет предстал перед нашими взорами (ради наглядности), либо в целях краткости речи, либо во избежание непристойности, либо для возвеличения предмета, либо для его умаления, либо для его украшения»¹. Общеизвестны метафора номинативная, используемая для «выражения таких представлений, для которых ещё не существует словесных понятий»² и «содействующая тому, чтобы ни один предмет не оставался без обозначения»³ (*спутник Земли, застёжка-молния*), оценочная (о людях: *гигант мысли, медведь, змея*), декоративная, служащая средством эстетического отражения действительности и украшения речи (*алмазная роса, золото волос, костёр рябины красной*). Вот как сказал (несколько витиевато, но в целом точно) о значении декоративной метафоры автор одного древнеиндийского трактата: «В самом деле, как красота у женщин, если рассматривать её отдельно, есть особая, отличная от всех членов тела, сущность, и даже более того — второй балзам для глаз ценителей, так же и это значение»⁴. В изобразительной функции, в частности, с целью профессиональной стилизации, используются метафоры, созданные на основе терминов и профессионализмов⁵: *Эй, славяне, что с Кубани, с Дона, с Волги, с Иртыша, Занимай высоты в бане, Закрепляйся не спеша!* (А. Т. Твардовский). Метафора может быть употреблена и как приём э в ф е м и и⁶. Рассмотрим фрагмент следующего диалога между барином и слугой из повести Н. В. Гоголя «Игроки»:

И х а р е в. Шума нет, да чай конного войска вдоволь, скакунов?
А л е к с е й. То есть изволите говорить насчёт б л о х?

¹ Риторика к Гереннию // Античные теории языка и стиля. СПб., 1996. С. 229.

² Юнг К. Г. Избр. труды по аналитич. психологии. Цюрих, 1939. Т. 3. С. 358.

³ Цицерон М. Т. Об ораторе // Античные теории языка и стиля. СПб., 1996. С. 232.

⁴ Анандавардхана. Дхаваньялока («Свет дхавани»). М., 1974. С. 66.

⁵ Здесь наблюдаем «единство тропов и тематики произведения» (Рыбникова М. А. Избр. труды. М., 1958. С. 123).

⁶ Здесь следует различать: 1) эвфемизм как двустороннюю единицу, образованию которой может служить целый ряд различных фигур, в том числе и метафора; 2) эвфемистическую замену как фигуру речи (см.: Москвин В. П. Эвфемизмы: системные связи, функции и способы образования // Вопросы языкознания. 2001. № 3).

В этом случае внутренняя форма играет роль прикрытия, «вуалирующего» значение метафорического наименования¹.

Сила метафоры, равно как и лежащего в её основе сравнения, состоит в том, что она соотносит незнакомый, ещё не познанный объект с уже знакомым, т. е. является инструментом трансдеривационного поиска и апперцепции. В этом смысле метафора представляет собой «мост, ведущий в неведомое»; она «прилагается к новым ситуациям, расширяя возможности языка и мышления»². «Апперцептивная проблема» (Дж. Миллер), т. е. поиск путей соотнесения информации новой, непонятной, ещё не получившей осмысления и категориальной интерпретации — со старой и понятной, «направляется теми сходствами и аналогиями между миром текста и миром реальности, которые читатель способен обнаружить»³. С этой особенностью метафоры связана ещё одна её функция, характерная, в частности, для научной речи, — *пояснительная*⁴. Метафоры данного функционального класса называют педагогическими, пояснительными, дидактическими; следует заметить, что в этой же функции используются и сравнения. Приведём выдержку из пособия Ф. Ю. Зигеля «Сокровища звездного неба»:

Зрачок — это своеобразный **вход** во внутренние части глаза. К нему непосредственно примыкает замечательная деталь глаза — хрусталик. Природа создала эту естественную двояковыпуклую **линзу** удивительно прозрачной. На сетчатке глаза, **как на экране**, создается изображение предмета.

«Метафора во все времена была эффективным инструментом обучения. Библия, древнегреческие мифы, детские волшебные сказки полны аналогий, сравнений, иносказаний и метафорических историй, предназначенных для обучения новым понятиям и облегчению понимания. Многие из наших великих учёных, вождей, учителей и наставников использовали метафоры с тем, чтобы воодушевить, сделать понятной сложную теорию, развить мастерство»⁵. Этим целям служит педагогическая метафора.

¹ Видлак С. Проблема эвфемизма на фоне теории яз. поля // Этимология. 1965. М., 1967. С. 278.

² Gozzi R. Jr. The Power of Metaphor: In the Age of Electronic Media // A Review of General Semantics. Vol. 56. 1999. № 4. P. 380.

³ Миллер Дж. А. Образы и модели, уподобления и метафоры // Теория метафоры. М., 1990. С. 248.

⁴ Read H. Metaphor and other Figures of Speech // Modern Essays on Writing and Style. New York, 1964. P. 117. Автор противопоставляет «поясняющие» (illuminative) метафоры декоративным. Для пояснительных метафор иногда используется термин *эпифора*. При эпифоре «семантическое движение» (phora), как правило, происходит от более конкретного и легко схватываемого образа к тому (epi), что, возможно, является более неопределённым, более сомнительным или более странным. Жизнь есть сон: здесь представление о жизни, составляющее подлинное содержание (tenor) предложения, является относительно неопределённым и неясным; тогда как сон есть нечто, о чем (и о пробуждении от чего) всякий имеет воспоминания» (см.: Уилпрайт Ф. Метафора и реальность // Теория метафоры. М., 1990. С. 83–84). Противопоставление пояснительной метафоры («эпифоры») семантическому ассонансу («диафоре») представляется алогичным, поскольку при таком противопоставлении нарушается закон единого основания.

⁵ Gassner Gr. J. Using Metaphors for High-Performance Teaching and Coaching // The Journal of Physical Education, Recreation & Dance. Vol. 70. 1999. № 7. P. 33.

Когнитивные метафоры [лат. *cognosco, cognitum* 'познавать, постигать'], также характерные для языка науки, используются здесь «в познавательных целях»¹ — для пояснения, предсказания, выявления свойств изучаемого объекта путём сравнения с общеизвестным феноменом, т. е. в эвристической (познавательной, гносеологической) функции². Когнитивные метафоры «не просто фиксируют уже имеющееся сходство сопоставляемых объектов, а задают [курсив наш. — В. М.] его»³; «приписывают [курсив наш. — В. М.] объектам данной области ранее не выявленные у них свойства и тем самым направляют процесс научного поиска на обнаружение этих свойств»⁴. Так, метафора, лежащая в основе термина *волна*, приписывает движущимся частицам некоторые свойства волн на поверхности воды, т. е. утверждает *изоморфизм* этих двух объектов. За каждой из таких метафор стоит определённая гипотеза, теория⁵, научное открытие: «интуитивно переживаемое чувство общности, похожести одного на другое обладает большой эвристической силой, позволяя глубже проникать в сущность познаваемой реальности»⁶. Психологический механизм «теоретического озарения» раскрывается следующим образом: «Связная, холистическая интерпретация позволяет нам видеть вещи с разных сторон, а — как часто указывалось — способность видеть вещи с разных сторон является необходимой предпосылкой научного открытия»⁷. Когнитивная метафора моделирует один объект в понятиях другого (именно так была создана, к примеру, «планетарная модель атома»⁸), отсюда — ещё одно наименование метафоры данного типа: **метафора-модель**. Метафора-модель связывает:

1. Научную и наивно-бытовую картину мира (так называемые «внешние метафоры», в терминологии С. Маркуса⁹): *чёрная дыра, загар пустыни* и др., в этом случае научные метафоры «неотличимы от художественных, ср., напр., художественные образы *груз воспоминаний и бегущее время* с генетическими терминами *генетический груз и прыгающие гены*»¹⁰.

2. Два раздела одной дисциплины (этот тип С. Маркус именует «внутренними метафорами»). М. И. Стеблин-Каменский в своё время отметил: «Перенос фонологических терминов в описание не фонологических явлений получил настолько широкое распространение в языкознании, что в сущности стал одним из методов этой науки. Какой лингвист, если он не был абсолютно чужд веяниям последних

¹ Скляревская Г. Н. Метафора в системе языка. СПб., 1993. С. 6.

² MacCormac E. R. A cognitive theory of metaphor. Cambridge, 1985. P. 36–37.

³ Turbayne C. M. The Myth of Metaphor. Yale Univ. Press, 1962. P. 15.

⁴ Гусев С. С. Наука и метафора. Л., 1984. С. 52.

⁵ Именно поэтому когнитивные метафоры иногда именуют **теоретическими**.

⁶ Сапогова Е. Е. Вниз по кроличьей норе: метафора и нонсенс в детском воображении. С. 36.

⁷ Ортоми Э. Роль сходства в уподоблении и метафоре // Теория метафоры. М., 1990. С. 234.

⁸ Keehley J. T. Metaphor theories and theoretical Metaphor // Philosophical and Phenomenological Research. 1979. Vol. 39. № 4. P. 582.

⁹ Marcus S. The metaphor of the mathematical language // Revue Roumain des sciences sociales. 1970. Vol. 14. № 2. P. 140.

¹⁰ Садов А. Е. Метафоры в генетике // Вестник РАН. 2000. Т. 70. № 6. С. 526.

десятилетий, не употреблял терминов *оппозиция, нейтрализация, маркированность* и т. д. в описании нефонологических явлений?»¹.

3. Две разных научных дисциплины (этот тип метафор также можно назвать внешними). Так, среди метафорических терминов генетики, которые, по подсчётам А. Е. Седова², составляют ок. 17% терминологического тезауруса этой научной дисциплины, немало заимствований из физики: *вес признака, генетическое равновесие, генный поток, давление отбора, квантовое видообразование, мутационный спектр, популяционная интерференция, популяционные волны, центробежный и центростремительный отбор* и др. Следующая таблица даёт количественную характеристику тех междисциплинарных и некоторых иных аналогий (и, соответственно, областей заимствования), которые послужили для создания когнитивных метафор в генетике в таких её разделах, или структурных уровнях, как «Популяция», «Семья» и т. д.:

Области заимствования лексики	Физика		Химия	География	Кибернетика	Лингвистика	Быт	Биология	Астрономия и психология	Социология	Мистика	Сумма по одной строке — структурному уровню
	«классическая»	«субатомная»										
Популяция	62	2	1	1	2	—	6	8	8	6	—	96
Семья, линия	—	—	—	—	—	—	3	—	—	—	—	3
Организм (фенотип)	9	1	1	2	5	2	8	7	4	1	1	41
Геном	5	1	1	2	1	2	11	10	6	2	2	43
Хромосома	19	7	5	8	5	4	48	32	16	—	1	145
Плазмиды, малый геном	—	2	—	—	—	—	7	9	3	—	1	22
Система неаллельных генов	8	6	5	3	11	1	10	8	8	2	—	62
Ген как целое	18	6	3	2	23	4	17	26	16	4	—	119
Генетический текст	20	13	5	6	44	53	75	55	44	11	2	328
Сумма по одному столбцу — области заимствования лексики	141	38	21	24	91	66	185	155	105	26	7	859

Когнитивная метафора используется, «когда учёный открывает новое явление, иначе говоря, создает новое понятие и подыскивает ему имя»³, т. е. в *двух функциях*: во-первых, с тем, «чтобы увеличить объём знаний относительно слабо понимаемой области путём переноса дополнительной информации из более известной ситуации»⁴, а во-вторых, для именования объекта, ещё не имеющего собственного названия. Таким образом, когнитивная метафора бифункциональна: в момент возникновения, т. е. как сравнение, она выполняет эвристическую функцию, а затем, уже как наименование объекта, используется в номинативной функции.

¹ Стеблин-Каменский М. И. Изоморфизм и «фонологическая метафора» // Стеблин-Каменский М. И. Спорное в языкознании. М., 1974. С. 74.

² Представленные ниже данные и обобщающая их таблица приводятся в ст.: Седов А. Е. Метафоры в генетике. С. 529–530.

³ Ортега-и-Гассет Х. Две главные метафоры. М., 1991. С. 203.

⁴ Петров В. В. Метафора: от семантич. представлений к когнитивному анализу // Вопр. языкозн. 1990. № 3. С. 139.

Видом когнитивной считается **корневая метафора**, лежащая в основе научной концепции и дающая ряд терминов, образующих единую мотивационную систему. К примеру, такие термины лингвистики, как *генеалогическое древо языков, родословное древо языков, ветвь языков, генеалогическая классификация, генетическая связь языков, живые и мёртвые языки* и др., соотносятся с так называемой «натуралистической концепцией» немецкого языковеда Августа Шлейхера (1821–1868), полагавшего, что «жизнь языка не отличается существенно от жизни всех других живых организмов — растений и животных. Как и эти последние, он имеет период роста от простейших структур к более сложным формам и период старения, в который языки всё более и более отдаляются от достигнутой наивысшей степени развития и их формы терпят ущерб». Подобные аналогии «дают нам возможность увидеть какой-либо предмет или идею как бы „в свете“ другого предмета или идеи», «применить знание и опыт, приобретённые в одной области, для решения проблем в другой области»¹, «обеспечивают основание для мышления, аргументации и творческой фантазии»². Корневые метафоры создаются «при формулировании гипотез, их обосновании и создании категорий, лежащих в основе предположений и определяющих направления исследования»³. Когнитивная (в частности, корневая) метафора является предметом эпистемологии (или гносеологии) — теории познания.

Заметим, что эвристической силой может обладать и поэтическая метафора: *Этот дождь зарядил надолго, Вся в булавках сизая Волга* (Л. Озеров). Подстановка ключевого слова («слова-отгадки») невозможна (*булавки чего?*): слова, обозначающего булавкообразный всплеск воды после удара капли, в русском языке попросту нет. Поэтому можно сказать, что хорошая поэтическая метафора представляет собой «поданный в сжатом виде результат поэтического познания»⁴. Метафорическую номинацию как результат научного или поэтического открытия иногда называют, вслед за немецким философом Хансом Блюменбергом, **абсолютной метафорой**⁵.

Декоративная, изобразительная, оценочная, эвфемистическая и пояснительная метафоры долго сохраняют образность, поскольку они создаются ради внутренней формы, которая в метафорах этого типа имеет определённую функциональную нагрузку (такая внутренняя форма называется характеризующей, «говорящей»). Номинативная же метафора производится в чисто прагматических целях — ради обозначения, т. е., по образному, но весьма точному определению Макса Блэка, «с тем, чтобы залатать прореху в словаре»⁶. В силу этого обстоятельства внутренняя форма номинативной метафоры функциональной нагрузки не имеет и потому сразу же отходит на второй план и забывается.

¹ Минский М. Остроумие и логика // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23. М., 1988. С. 291.

² Gibbs R. W. The Poetics of Mind. Cambridge Univ. Press, 1994. P. 16.

³ Kittay E. F. Metaphor: Its Cognitive Force and Linguistic Structure. Oxford, 1989. P. 326.

⁴ Аевличев А. К. Метафора и контекст // Вестник Моск. ун-та. Серия 10: Филология. 1974. № 3. С. 38.

⁵ Понятие абсолютной метафоры введено в работе: Blumenberg H. Paradigmen zu einer Metaphorologie // Archiv für Begriffsgeschichte. Bd. 6. Bonn, 1960.

⁶ Black M. Models and metaphors: Studies in language and philosophy. Ithaca & New York, 1962. P. 33.

Считается, что метафора возникла «под давлением бедности и скудности словаря», однако «как одежда, вначале изобретённая для защиты от холода, впоследствии стала применяться также и как средство украшения и как знак отличия, так и переносные выражения, появившись из-за недостатка слов, распространились уже ради услаждения»¹. Генетически первичной, видимо, следует считать номинативную функцию метафоры, вторичными — все остальные. Подобный путь функционального развития — от использования в чисто прагматической функции до приобретения «самостоятельной ценности, независимо от практической цели»² — прошли многие фигуры.

Взгляды учёных на функциональные возможности метафоры различны; специалисты называют от двух³ до пятнадцати⁴ её функций. В одной из своих работ⁵ Н. Д. Арутюнова называет две функции метафоры: характеристики и номинации (с. 140), однако на следующей странице (видимо, сменив точку зрения) называет уже три «функциональных типа языковых метафор»: номинативную, образную и когнитивную; далее говорится об использовании метафоры и «с эстетической целью» (с. 141). Схема лишена единого классификационного основания, поскольку степень образности (которой соответствуют метафора живая, стёртая и мёртвая) и функции метафоры — это разные параметры классификации. В энциклопедии «Кругосвет» читаем: «Метафора — один из основных приемов познания объектов действительности, их наименования, создания художественных образов и порождения новых значений. Она выполняет когнитивную, номинативную, художественную и смыслообразующую функции»⁶. Вряд ли целесообразно считать, что смыслообразование («порождение новых значений») есть функция метафоры, поскольку смыслообразование происходит в момент семиозиса (образования знака: а) его формы; б) содержания), а затем вновь образованный знак получает определённые функции, обусловленные его формальными, содержательными и контекстуальными особенностями. Видимо, следует говорить о двух основных функциях метафоры: 1) **номинативной**, состоящей в «номинации ещё не названного денотата» (Е. И. Шендельс); 2) **экспрессивной**, задача которой — «приглашение адресата к особому видению мира» (И. Левенберг)⁷, «привлечение внимания к какому-то свойству уже названного денотата, желание представить его в новом освещении» (именно этим путём «создаются „речевые метафоры“ как художественный приём») ⁸. Экспрессивная функция реализуется в ряде частных функций — оценочной, изобразительной, эстетической, эвфемистической и пояснительной.

¹ Цицерон М. Т. Три трактата об ораторском искусстве. М., 1994. С. 235–236.

² Якубинский Л. П. О поэтическом глоссемосочетании // Поэтика. Пг., 1919. С. 12.

³ Шендельс Е. И. Грамматическая метафора. С. 48; Гак В. Г. Метафора: универсальное и специфическое. С. 480.

⁴ Харченко В. К. Функции метафоры. Воронеж, 1992. С. 11.

⁵ Арутюнова Н. Д. Метафора // Рус. язык: Энциклопедия. М., 1979.

⁶ Метафора // Энциклопедия «Кругосвет»: <http://www.krugosvet.ru>.

⁷ Loewenberg I. Identifying metaphors // Foundations of language. 1975. Vol. 12. № 3. P. 336.

⁸ Шендельс Е. И. Грамматическая метафора. С. 48.

3.1. Сферы функционирования метафоры

Известно, что «чем теснее связана метафора с задачами номинации, тем она менее резистентна», поскольку номинативная функция «исключает семантическую двуплановость, то есть ведёт в конечном счёте к гибели метафоры»¹. Рассматривая сферы функционирования метафоры, следует иметь в виду прежде всего живую, т. е. образную метафору, поскольку «о метафоре, как явлении стиля, следует говорить в тех случаях, когда в слове или в сочетании слов создается или ощущается и прямое, и переносное значение»².

Функциональные типы таких метафор получают закрепление за определенными стилистическими подсистемами языка. Так, оценочная функция характерна для газетных (*раковая опухоль преступности*, *хроническая безработица*) и разговорных метафор (*совать* — «вмешиваться», *влипнуть* — «попасть в неприятную ситуацию»), эстетическая — для художественной речи. Основной сферой функционирования образной метафоры является художественная речь — функциональный вариант литературного языка, основным назначением которого является образно-эстетическое, художественное изображение и осмысление явлений действительности. Ввиду преимущественной закреплённости образной метафоры за этим стилем её нередко именуют художественной. Разновидностью художественной является поэтическая метафора, сфера функционирования которой представлена поэтической речью: *мятежная душа*, *легкокрылые мечты*. Высказывается мнение о том, что языковая метафора «системна», а художественная — «внесистемна»³. Семантической, формальной и функциональной систематизации поддаются любые метафоры, в том числе художественные, а следовательно, метафора имеет системный характер вне зависимости от сферы использования.

Газетная метафора часто образуется на основе специальной лексики, что является ещё одной существенной особенностью указанного вида метафоры. Рассмотрим основные причины этого феномена. Таких причин, на наш взгляд, две.

1. Как известно, одной из функций публицистического стиля (языка средств массовой информации), наряду с информативной, инфлюативной (функцией воздействия) и развлекательной, является популяризаторская функция, заключающаяся в информировании читателя об основных новостях специальных областей знания и сфер специализированной деятельности человека — таких, как наука, техника, дипломатия, политика, спорт, медицина и т. д. Именно через средства массовой информации, через многократное повторение и истолкование вошло в лексикон естественного языка, осев в коллективной языковой памяти, большинство общеизвестных терминов: технических (*высокие технологии*, *оружейный плутоний*), авиакосмических (*ракета-носитель*, *орбитальный комплекс*), финан-

¹ Арутюнова Н. Д. Языковая метафора (синтаксис и лексика) // Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 169.

² Петровский М. Метафора // Словарь литературных терминов: В 2 т. Т. 1. М., 1925. Стб. 434.

³ Складневская Г. Н. Метафора в системе языка. М., 1993. С. 36.

сово-экономических (рыночная конъюнктура, дивиденды, конвертируемая валюта), административных (визовый режим, исполнительная власть), юридических (прокурорский надзор, юридическое лицо), дипломатических (демарш, паритет), политических (электорат, референдум), спортивных (цейтнот, нокдаун, регата), медицинских (синдром, трансплантация, генофонд) и др. Перечисленные терминологические ряды в какой-то мере демонстрируют сферы нашего интереса, представленные в средствах массовой информации.

Вступая в контекстуальные связи с лексикой естественного языка, специальная лексика постепенно подвергается детерминологизации, на её основе нередко создаются образные метафоры.

2. Ещё одной причиной активного участия терминологической и профессиональной лексики в процессе создания газетных метафор является то отмеченное выше обстоятельство, что для газетной фразы и словосочетания характерна стилистическая рассогласованность, возникающая в том числе и в результате столкновения специальной лексики с лексикой других стилистических слоёв.

Приведём несколько групп газетных метафор, построенных на основе профессиональной и терминологической лексики. Основанием классификации является принадлежность слова-параметра к определённой отраслевой терминосистеме. 1. «Медицинская» метафора: *паралич экономики, реанимация экономики, синдром длительного сдавливания* (о последствиях диктатуры), *предвыборная лихорадка, раковая опухоль преступности, хроническая безработица, рецидив удушения свободы слова* (ср. *рецидив радикулита*). 2. «Спортивная» метафора: *Базовые отрасли находятся в глубоком нокдауне, избирательная гонка*. 3. «Строительная» метафора: *прорабы перестройки, закладывать фундамент общего европейского дома*. 4. «Финансовая» метафора: *кредит доверия, политический капитал, девальвация духовных ценностей*. 5. «Театральная» метафора: *югославский сценарий, марионеточный режим, суфлёры президента, политическое шоу, закулисные игры*. 6. «Музыкальная» метафора: *дуэт президента и спикера, мажорная лига* ('высшая лига'). 7. «Экономическая» метафора: *боснийский кризис, парламентский монополист*. 8. «Метеорологическая» метафора: *дружественная атмосфера, международный политический климат*. 9. «Техническая» метафора: *механизм урегулирования, промышленно-финансовый локомотив региона*. 10. «Военная» метафора была характерна для советской прессы и ныне утратила былую активность: *штурм высот науки, боевой авангард рабочего класса, в авангарде борьбы за мир, ударник труда* (ср. устар. *ударник* 'тот, кто входит в состав ударной воинской части, ударной войсковой группы'), *идеологический (культурный) фронт, правофланговые пятилетки (социалистического соревнования), армия безработных, флагман отечественного машиностроения* и др.

Используется метафора и в разговорном стиле. Однако если в художественной и публицистической речи широко распространены образные метафоры,

для расшифровки которых подчас необходимы время и желание¹, то для публицистики и разговорной речи обычны стёртые и мёртвые метафоры, превратившиеся в стандарт, штамп — всем понятный, легко поддающийся дешифровке: *застыть* в значении 'задержаться надолго', *стрекотать* 'быстро говорить', *совать* 'вмешиваться', *влипнуть* 'попасть в неприятную ситуацию' и др. Утратив образность (двуплановость значения, внутреннюю форму), подобные метафоры надолго сохраняют экспрессивность и оценочность. Из наиболее активных в разговорной речи типов метафоры укажем анималистическую, основанную на сравнении действий и свойств человека с действиями и свойствами животных, птиц и насекомых: *медведь* в значении 'неуклюжий человек', *ворона* 'ротозей', *жук* 'хитрец, изворотливый тип', *осёл* 'глупец', *ржать* 'громко смеяться', *каркать* 'предсказывать что-л. нехорошее'.

Образная метафора характерна не только для бытового речемыслительного поведения, но и для научного мышления, присутствуя во всех сферах научной деятельности, в частности, при обработке экспериментальных данных, разработке теорий и в научной коммуникации². Образные метафоры научной речи представлены двумя функциональными типами: 1) педагогическими, «используемыми в процессе обучения либо при объяснении теорий» (напр., в научно-популярной и учебной литературе); адресантом таких метафор является специалист, адресатом — непрофессионал; 2) когнитивными, используемыми при построении теоретических моделей (и соответствующих терминосистем) и характерными для профессионального общения; адресантами и адресатами таких метафор выступают специалисты³. Иные функциональные типы образных метафор в данном функциональном стиле не используются, поскольку «наличие живой внутренней формы, которая свойственна образной номинации, противоречит однозначности и точности, без которых невозможно научное изложение»⁴.

Образная метафора несовместима с деловой речью. Вместе с тем, даже «и в деловых текстах можно встретить метафорические обороты типа *старт соревнования, потолок выработки, потоки информации, горящая путёвка, заморозить фонды*. Как правило, подобные выражения встречаются в тех типах документов, которые допускают совмещение деловых сведений с элементами публицистики (например, в проектах решений, некоторых видах отчётов, протоколов, в докладах, сообщениях и т. п.). Однако число таких оборотов сравнительно невелико,

¹ Майкл Тулэн в своей монографии (гл. 2: «Metaphor») отмечает: «Свежая метафора часто требует более значительных интерпретативных усилий, чем конвенциональное выражение» (Toulmin M. Total Speech: An Integrational Linguistic Approach to Language. Duke University Press, 1996. P. 56).

² См.: Brown T. Making Truth. The Roles of Metaphor in Science. Illinois Univ. Press, 2003.

³ Boyd R. Metaphor and theory change: what is a metaphor for? // Metaphor and Thought. 2-nd ed. Cambridge Univ. Press, 1993. P. 359–360.

⁴ Москвин В. П. Лексико-грамматические средства выражения инструментальности в научном стиле // Иностраный язык для специалистов. Психологич., методич., лингвистич. аспекты / Отв. ред. М. Я. Цвиллинг. М., 1990. С. 205.

все они представляют собой речевые штампы, их образность стёрта; кроме того, многие из них приобретают терминологический смысл»¹.

Как видим, функционирование образной метафоры ограничено прежде всего сферами художественного и публицистического стилей. Наиболее «естественное место метафора находит в поэтической речи (в широком понимании этого термина), в которой она служит эстетической (а не собственно информативной) цели»².

4. Вопрос об аллегории

Аллегорию³ определим как развернутую незамкнутую метафору, используемую как приём конкретизирующего дидактического пояснения определённой моральной истины. С тем, чтобы пояснить **номинативный механизм** данной фигуры, сопоставим устройство метафоры замкнутой и незамкнутой. Первая включает два компонента: слово-носитель метафоры и ключевое (по Ю. И. Левину, «отгадочное») слово. К примеру, слово *болото* обретает метафорическое значение «порицаемый образ жизни» в словосочетаниях типа *болото мещанства*, *болото обывательщины*, *болото пьянства*, в которых роль ключевых играют слова *мещанство*, *обывательщина* и *пьянство*. В советские времена данная метафора функционировала как политическая: *болото троцкизма*, *болото оппортунизма*. В брошюре И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» (М., 1950. С. 33) читаем: «Отрывая мышление от языка и „освободив“ его от языковой „природной материи“, Н. Я. Марр попадает в *болото иудаизма*». Отсутствие «отгадок» превращает слово *болото* в незамкнутую метафору, развёртывание — в аллегорию:

Дружки-приятели водились у Федота,
Они и завели товарища в *болото*.
Он, говорят, идти за ними не хотел,
Да отказать не посмел...
Как начали дружки *тонуть*
Поодиночке,
Стал прыгать наш Федот от *кочки* и до *кочки*,
И, наконец, допрыгался до точки:
Ему уже ни охнуть, ни вздохнуть —
Засасывает гниль и *тянет вниз* Федота.
Федот *идет ко дну*. Федоту жить охота!
Пастух, что в тех местах в то утро стадо пас,
Трясину обходил — искал в лесу ягнёнка.
Вдруг видит: человек в *гнилой воде завяз*,

На убыль у него уже идет силёнка!
Чтоб жизнь свою от гибели спасти,
Карабкается он из *тухлой, ржавой жижи*
К *сухому берегу* всё ближе, ближе, ближе,
За всё, что под рукой, хватаясь по пути...
— Держись, Федот! — тут закричал Пастух
И протянул ему свою пастушью палку.
Собрал Федот последний дух,
Собрал Федот всю волю, всю смекалку
И *выбрался на берег* чуть живой,
Едва не поплаவிвшись головой
За всех своих дружков и за характер свой.

Когда тебя дружки в *болото* волокут,
Мозгами шевельнуть не посчитай за труд!

Многочленная развёрнутая незамкнутая метафора, лежащая в основе приведенной выше басни С. Михалкова, опирается на слова тематического ряда «Болото» (*кочки, гниль, трясина* и др.). Отсутствие слов-отгадок делает аллегорию применимой ко многим жизненным ситуациям.

Рассмотрим иные дефиниции аллегории, используемые в научной литературе. Восходящее к Античности определение аллегории как «развёрнутой и непрерывной метафоры»¹ не может быть принято, поскольку в нём не учитываются контекстуальный и функциональный критерии. Рассмотрим два примера: 1. **Парадом развернув моих страниц войска, я прохожу по строчечному фронту** (В. Маяковский). Фраза построена на развёрнутой метафоре, однако эта метафора не является аллгорией, поскольку она, во-первых, замкнута и потому однозначна, во-вторых, не имеет дидактической направленности. 2. **Но не боюсь смотреть в упор, В душе — безумность и беспечность! Там вихрем разметён костёр, Но искры улетели в вечность...** Эти строки А. Блока содержат развёрнутую незамкнутую метафору, однако последняя не обладает статусом аллегории, поскольку использована не в дидактической функции.

Вместе с тем, старинное понимание аллегории как метафоры, проявляющейся «не во едином слове, но в повести» [курсив наш. **В. М.**]², приводит к осознанию двух немаловажных фактов: 1) в формальном отношении аллегория представляет собой *повествовательный текст* («повесть», или, в современной терминологии, *нарратив*, ср. лат. *narrare* «рассказывать»), т. е. определённую сюжетную структуру; 2) если простая метафора является знаком и элементом языка как системы, то аллегория представляет собой не метафорический знак, а метафорическое повествование и принадлежит сфере речи.

¹ Рахманин Л. В. Стилистика деловой речи и редактирование служебных документов. М., 1997. С. 17.

² Арутюнова Н. Д. Метафора // Рус. язык: Энциклопедия. М., 1979. С. 141.

³ Синонимы: **иносказание**, устар. **аллегория**, **парабола**, **иноречие**, **инозначение**, **обиняк**, **околиця**, **инословие**.

¹ Puttenham G. The Arte of English Poesie. Kentucky Univ. Press, 1988. P. 156; Bullinger E. W. Figures of Speech Used in The Bible. London, 1898. P. 748; Quintilian. Institutio oratoria, 8. 6. 44.

² Макарий. Риторика. Вологда, 1617–1619. Л. 30. Цит. по: Вомперский В. П. Стилистическое учение М. В. Ломоносова и теория трёх стилей. М.: Изд-во МГУ, 1970. С. 27.

Традиционное определение аллегории как развёрнутой метафоры, используемой с целью пояснения¹, также не представляется полным, поскольку в нём отсутствует указание на незамкнутость метафоры, лежащей в основе аллегории. Здесь следует заметить, что феномен незамкнутой метафоры был открыт и описан в середине 60-х гг. XX в. (в работах Ю. И. Левина), однако в широком научном обиходе это понятие осталось не востребовавшимся; отсюда — неточности в определении аллегории.

При отсутствии указаний и на развёрнутый характер, и на функцию аллегория отождествляется с любой незамкнутой метафорой. Так, в одном из пособий по стилистике читаем: «Аллегорический смысл могут получать иносказательные выражения: *пришла осень* может означать «наступила старость», *замело снегом дороги* — «к прошлому нет возврата», *пусть всегда будет солнце* — «пусть неизменным будет счастье» и т. д.»². Данные выражения не имеют аллегорического (иносказательного) смысла, поскольку не обладают ни текстовым статусом, ни дидактической направленностью. Английский филолог справедливо сетует: «Термин *аллегория* настолько безграничен (*vast*) в своих возможных приложениях, что это может привести в отчаяние (*despair*)», далее определяя аллереорию как «работу воображения, использующего повествовательные элементы, которые связаны и интересны сами по себе, но из которых естественно возникают переносные значения» («*a work of imagination employing narrative elements which are coherent and interesting in their own right but from which transferred meanings naturally arise*»)³. Как «речь, содержащую, кроме прямого, ещё косвенный, переносный смысл», определяет аллереорию В. И. Даль⁴. В таком определении аллегория отождествима с любым переносом.

Нам представляется, что **адекватное определение аллегории должно основываться на трёх параметрах**: 1) формальном (развёрнутость в повествовательный текст), 2) контекстуальном (незамкнутость) и 3) функциональном (дидактическая направленность)⁵.

Содержательная особенность аллегории состоит в том, что она, «подобно Янусу, имеет два лица: ложное и настоящее»⁶, поэтому аллегория иногда именуют «фигурой притворства» (*the figure of false semblance*)⁷. Содержание аллегории включает:

1. Поверхностный, «ложно основной»⁸, или буквальный план повествования, представленный прямыми значениями слов метафорической цепочки. Буквальный план удачной аллегории вполне самодостаточен: «в аллегорическом произведении аллегория может быть благополучно проигнорирована»

(«*the allegory may be safely ignored in an allegorical poem*»)¹ — например, в детском восприятии.

2. Основной, иносказательный план, т. е. смысл произведения, его идею — наставление, поучение, предупреждение.

Первый план «есть только художественная иллюстрация [курсив наш. — В. М.] к идее, отнюдь не художественной», он «никогда не принимается всерьёз и никогда не имеет самостоятельного значения»². Ещё Л. С. Выготский подметил, что «одной из важнейших причин, заставивших поэтов прибегать в басне к изображению животных и неодушевлённых предметов», является возможность «изолировать и сконцентрировать один какой-нибудь аффективный момент в таком условном герое»³. Ричард Суинборн пишет: «Парабола может быть сыграна (напр., в литургии), и моральное наставление будет воспринято через конкретный пример»⁴. Сила аллегории состоит в том, что она действительно представляет собой театрализованное действие, в котором есть актёры, маски и скрытый за масками («личинами») и театральными костюмами истинный смысл. Об основном, подразумеваемом плане аллегории можно только догадываться, поэтому она может быть использована как приём эзопова языка. В 59 г. до н. э., во время изгнания в Фессалонику, Цицерон пишет Аттику, одному из своих друзей: «О политической ситуации я скажу немного. Я в ужасе оттого, что даже бумага может предать нас. Поэтому в дальнейшем, если я буду иметь возможность писать тебе, то буду затемнять смысл моих слов аллегориями».

Осмысление аллегории предполагает мысленный переход от первого её плана ко второму, т. е. **интерпретацию**. В том, что такая интерпретация порой представляет собой значительные трудности, убеждает анализ слов, связанных с тематической сферой иносказания. В словаре Д. Н. Ушакова одно из значений слова *аллегория* трактуется как «туманная, непонятная речь, нелепость (простореч.)», ср.: *А ведь долго крепился давеча в трактире, заламливая такие аллегории и еквики, что, кажись, век бы не добился толку* (Н. В. Гоголь. Ревизор); *Ты мне аллегорий не разводи, а говори прямо*⁵. Старинный синоним термина *аллегория*, зафиксированный в словаре В. И. Даля — *околица*, т. е. окольная, «околёсная» речь, ср. у М. Фасмера: «*околёсина* „колея на повороте“, *околёсица*, *околёсить* „нести вздор, говорить вокруг да около“, первонач. „объезжать“. От *о* и *колесо*»⁶. Переносное значение латинского термина *alieniloquium* (иносказание, аллегория) — «брдовая речь». Данное значение отражает народное восприятие этой фигуры. Считается, что «аллегорический образ всегда требует интерпретации»; последняя «является необходимой частью аллегории» и «без неё аллого-

¹ Hanp.: Corbett E. Classical rhetoric for the modern student. New York, 1971. P. 479.

² Голуб И. Б. Стилистика русского языка. М., 1997. С. 136.

³ Lawlor J. Piers Plowman: An Essay in Criticism. London, 1962. P. 240 & 241.

⁴ Даль В. И. Толковый словарь живого великорус. языка: В 4-х т. Т. 2. М., 1994. С. 46.

⁵ Москвин В. П. О структурных типах рус. метафоры // Рус. яз. в шк. 1999. № 5. С. 75.

⁶ Shelley P. B. Defence of Poetry: Part First // The Bodleian Shelley Manuscripts: A Facsimile Edition, XX. New York & London, 1994. P. 23.

⁷ Puttenham G. The Arte of English Poesie. Kentucky Univ. Press, 1988. P. 197.

⁸ Шимкевич К. Роль уподобления в строении лирической темы // Поэтика. Вып. 2. Л., 1927. С. 54.

¹ McLane P. E. Spenser's Shepherdes Calender: A Study in Elizabethan Allegory. Univ. of Notre Dame Press, 1961. P. 304.

² Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 136 и 138.

³ Выготский Л. С. Психология искусства: Анализ эстетической реакции. М., 1997. С. 122.

⁴ Swinburne R. Revelation: From Metaphor to Analogy. Oxford, 1992. P. 1.

⁵ Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова: В 4-х т. Т. 1. М., 1994. С. 27.

⁶ Фасмер М. Этимологич. словарь рус. языка: В 4-х т. Т. 3. М., 1987. С. 129.

рия — непонятный знак»¹, «выражающий скрытое моральное значение»². Интерпретацию автор нередко производит сам. А. А. Потебня отмечает, что «роль басни есть роль синтетическая, — она способствует нам добывать обобщения»³. Такое обобщение обычно заложено в истолковании (так называемой «морали»), что наблюдаем, например, в апологе (краткой басне) И. Дмитриева «Репейник и Фиалка»:

Между репейником и розовым кустом
Фиалочка себя от зависти скрывала;
Безвестною была, но горестей не знала. —
Тот счастлив, кто своим доволен уголкем.

Иногда интерпретацию аллегории автор предоставляет читателю. Аллегория с отсутствующим истолкованием («моралью») иногда называют **энигмой** [греч. *ainigma* 'загадка']. На энигме основаны многие пословицы (*Нашла коса на камень, Два медведя в одной берлоге не уживутся*) и притчи — основной аллегорический жанр (поэтому аллегория иногда именуют **п а р а б о л о й** [греч. *parabole* 'притча']):

Вот, вышел сеятель сеять, и когда он сеял, иное зерно упало при дороге; и налетели птицы, и поклевали то. Иное упало на места каменистые, где немного было земли: и скоро взошло, потому что земля была не глубока. Когда же взошло солнце, увяло; и, как не имело корня, засохло. Иное упало в терние, и выросло терние и заглушило его. Иное упало на добрую землю, и принесло плод: одно во сто крат, а другое в шестьдесят, иное же в тридцать. Кто имеет уши слышать, да слышит!

Притча о сеятеле

Смысл энигмы скрывается за внутренней формой текста, поэтому не только смысл притчи, но и «пословичный смысл иногда бывает тёмным»⁴, а энигма определяется как «истина, выраженная тёмным языком» (Е. В. Буллинджер). Сфера действия энигмы ограничена теми, «кто имеет уши слышать», для иных же требуется истолкования.

Для истолкования сложных мыслей издавна применяется **катехизис** [греч. *katechisis* 'поучение, наставление'] — речевой жанр, основанный на последовательном использовании вопросно-ответного хода. В этом жанре были написаны многие старинные научные трактаты:

В о п р о с. «Почему тяжесть не остаётся на своём месте?»

О т в е т. «Она не остаётся, потому что не встречает никакого сопротивления».

В о п р о с. «И куда она будет двигаться?»

О т в е т. «Она будет двигаться по направлению к центру».

В о п р о с. «А почему не по другим линиям?»

О т в е т. «Потому что тяжесть, не встречающая никакого сопротивления, будет идти в глубину кратчайшим путём, а самое глубокое место — это центр мира».

Леонардо да Винчи

¹ Никитина С. Е., Васильева Н. В. Экспериментальный системный толковый словарь стилистических терминов. М., 1996. С. 34.

² Geniusas A. A Digest of Style. Riga, 1972. P. 22.

³ Потебня А. А. Теоретическая поэтика. М., 1990. С. 90.

⁴ Даль Вл. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. Т. 3. М., 1994. С. 335.

Так называемый сократический стиль изложения мыслей в форме беседы учителя с учеником посредством наводящих вопросов восходит к Античности¹.

Форма катехизиса издавна используется и при истолковании библейских аллегорий. Вот пояснение приведённой выше притчи о сеятеле, ставшей «символом посева-проповеди»²:

Господь поучает нас этой притчею тому, что многие слушают слово Божие, но не понимают и исполняют заповеди Христовы.

Кто есть Сеятель? — Сын Божий, Иисус Христос.

Что означает семя? — Слово Божие.

Что означают места, куда падает семя? — Означают сердца человеческие.

Что означает место при пути? — Означает людей рассеянных, которые слушают слово Божие одними ушами, без участия сердца.

Что означают птицы? — Означают сатану и все искушения, которыми он старается заглушить действие слова Божия в сердцах наших.

Что означает каменистое место? — Означает людей малодушных, которые при благоприятных обстоятельствах с радостью слушают слово Божие и исполняют его; а в случае неудач и бедствий перестают слушать слово Божие, впадают в уныние и ропщут на Бога.

А терние, заглушающее семя, кого означает? — Оно означает людей, слишком преданных заботам мирским: заботы мирские и прелесть богатства заглушают в них действие слова Божия.

Что означает земля добрая? — Означает людей истинно верующих, которые постоянно слушают слово Божие со вниманием, благоговением и молитвою; и не только слушают, но и исполняют его.

Что значит плод? — Добрые дела, которыми сопровождается слушание слова Божия.

Что значит в этой притче: сто, шестьдесят, тридцать крат? — Это значит то, что и из истинно верующих и постоянно слушающих слово Божие одни совершают более добрых дел, другие менее.

Из всего этого следует, что мы должны тщательно себя испытывать, чтобы узнать, к какому разряду принадлежат наши сердца, — должны просить благодатной помощи, чтобы доброе семя глубоко вкоренилось в наших сердцах³.

Традиции анализа аллегорий и становление самого понятия аллегории в его противопоставлении простой метафоре восходят к экзегетике [греч. *exegesis* 'толкование'] — разделу богословия, предметом которого является истолкование библейских текстов. Частью экзегезы является так называемый **аллегорезис** — толкование аллегорических текстов. Аллегорическое прочтение Писания было единственным способом познать «истинный его смысл, который искали в нём отцы церкви»⁴. С дидактической речью, в частности, с проповедью связана и

¹ См., напр.: Платон. Кратил, или О правильности имён // Античные теории языка и стиля. СПб., 1996. С. 40–62.

² Лихачёв Д. С. Историческая поэтика русской литературы. СПб., 1999. С. 151.

³ Притчи Христовы с толкованиями. Братство св. Алексея, 1992. С. 1–2.

⁴ Louth A. Discerning the Mystery: An Essay on the Nature of Theology. Oxford, 1999. P. 96.

внутренняя форма термина [ср. греч. *allegoria* 'иносказание' < *allos* 'иной' + *agorein* 'говорить, выступать перед людьми' < *agora* 'место, где собираются люди, собор'].

Форму катехизиса имела знаменитая «Голубиная книга»:

От чего у нас начался белый вольный свет? Белый свет от сердца его. От чего у нас солнце красное? Красно солнце от лица его. От чего у нас млад-светел месяц? Светел месяц от очей его. От чего у нас звёзды чистые? Чисты звёзды от речей его.

В вопросно-ответной форме излагается начальный курс христианского богословия, отсюда — использование термина *катехизис* для обозначения такого курса.

Аллегория представляет собой «перевод (translation) человеческого опыта в последовательность визуальных форм»¹. Отсюда — **функциональная специализация** данной фигуры: она используется как приём пояснения. Считается, что аллегория «рассудочна», поскольку «в ней отвлечённое значение не связано с образом, а привязано к нему»². Дидактическая привязка не должна быть слишком очевидной. В «Науке поэзии» Горация читаем:

Строгих полки стариков в стихах лишь полезное ценят;
Быстрые всадники знать не хотят никаких поучений;
Всех соберёт голоса, кто смешает приятное с пользой,
И улаждая людей, и на истинный путь наставляя³.

Только «смешивая приятное с пользой», аллегория сможет выполнить свою задачу — «пробудить двойной интерес: первый — к представляемым событиям, характерам и положениям, другой — к идеям, которые за ними стоят»⁴. Поучение не должно носить слишком очевидный, прямой характер; видимо, именно с нарушением этого правила связан кризис басни и аполога как открыто морализирующих жанров. Аллегорические жанры, основанные на энигме — притча и пословица, — оказались намного более устойчивыми.

4.1. Аллегория и ирония

Содержательная двуплановость аллегии вводит её в круг фигур двусмысленной речи, к числу которых мы отнесли антифразис, астеизм, дилгию, фонетическую аллюзию и параграмму⁵. Напомним, что **антифразис** [греч. *antiphrasis* 'противоположное сказанному'] «употребляется, когда мы говорим противоположное тому, что думаем»⁶, приписывая предмету «ту черту, которая отсут-

ствует, и тем самым её отсутствие только подчёркивается»¹. Антифразис чаще всего выражает иронию²: *Крейсеры англичан в 1811 году показались в Белом море, с набожным намерением разграбить Соловецкий монастырь* (А. Бестужев-Марлинский); *Откуда, умная, бредёшь ты, голова?* (И. А. Крылов; обращение лисы к ослу). Отсюда — второе наименование данной фигуры: *ирония* [греч. *eironeia* 'притворство']. Слово это появилось у Аристофана; в античной комедии символом иронии был лис — «хитрый, лстивый предатель: вот его характер», в трагедии же и серьёзной поэзии оно не употреблялось и как термин риторики используется лишь начиная с эпохи Ренессанса³.

В римской риторической традиции аллегория, обозначавшаяся здесь двумя терминами: *alieniloquium* [лат. 'иносказание'] и *inversio* ['переворачивание'], толковалась более широко, чем в настоящее время. Античные и средневековые учёные, вслед за Квинтилианом, считали видом аллегии антифразис («иронию») — на том основании, что обе фигуры связаны с «переворачиванием смысла» («*inversio*»). Однако «поскольку эти две фигуры несовместимы (используя развёрнутую метафору, невозможно выразить противоположное тому, что в ней заложено), постклассическая теория аллегии склонна рассматривать иронию как самостоятельную фигуру»⁴.

4.2. Аллегория и символ

Необходимо отметить, что термины *аллегория* и *символ*, в соответствии с давней традицией, восходящей к Средневековью, используются как синонимы, ср. *Якорь — символ надежды* и *Якорь — аллегория надежды*, ср. также использование данных терминов в следующих контекстах: 1) «Если ты допустил, что пророчества более буквальны, чем исповедание собственно иудейской веры, а в Писаниях говорится о Боге в телесном облике, то ты знаешь, что это нужно понимать не в плотском смысле, по букве, а мистически, через *аллегию* [= *символ*. — В. М.]; таким образом, ты не станешь грубо воспринимать то, о чем в них говорится» (П. Абеляр. Диалог между Философом, Иудеем и Христианином); 2) «Все действия, принадлежащие небесным существам, по самой их природе, нам переданы в *символах* [= *аллегориях*. — В. М.], 3) «Под чувственными образами предначертаны нам пренебесные умы в священных письменах, дабы мы чрез чувственное восходили к духовному, и чрез *символические* [= *аллегорические*. — В. М.] священные изображения — к простой, горней небесной Иерархии»; 4) «духовное видение, в котором, говоря *символически* [= *аллегорически*. — В. М.], высшие Существа представлялись ему находившимися ниже Бога близ

¹ Teskey G. Allegory and Violence. Cornell Univ. Press, 1996. P. XII.

² Бурчак В. П. Аллегория и её функции в русской поэзии 1870-х годов (по опубликованным и запрещённым стихам журнала «Дело»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1998. С. 13.

³ Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1970. С. 392.

⁴ Hibbard A., Thrall W. F. A Handbook to Literature. New York, 1960. P. 8.

⁵ Данный класс фигур выявлен и описан нами в статье: Москвин В. П. Фигуры двусмысленной речи // Русский язык в школе. 2002. № 2. С. 86–90.

⁶ Лами Б. Риторика, или Искусство речи. С. 127.

¹ Дземидок Б. О комическом. М., 1974. С. 80.

² Как известно, антифразис является «лишь одним из способов создания иронического эффекта» (Казанская Г. П. Некоторые стилистич. приёмы создания эффекта иронии в портретных характеристиках романа С. Ричардсона «Кларисса Гарлоу» // Вопр. стилистики англ. языка. Вып. 155. М., 1980. С. 24).

³ Knox N. Word Irony and its Context: 1500–1755. Duke Univ. Press, 1961. P. VII, 3 & 35.

⁴ Teskey G. Allegory and Violence. Cornell Univ. Press, 1996. P. 56–57.

Бога и окрест Бога» (св. Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии). Считается, что для средневекового мышления была характерна «способность воспринимать зримые объекты одновременно и как вещи, и как репрезентанты идей», «как вещи и как картины чего-то иного»¹. В словаре В. И. Даля в словарной статье «Аллегория» читаем: «Весь вещественный, чувственный мир не что иное, как иносказание, по соответствию, мира духовного»². Вещь как проявление божественного замысла («идеи», «эйдоса»), существующую таким образом «в двух планах реальности» (М. Паркер), в богословской, религиозно-философской и светской литературе именовали и продолжают, в соответствии с длительной традицией, именовать то аллегорией, то символом.

Нам представляется совершенно необходимым развести эти понятия и понимать (по крайней мере, в лингвистике): 1) под символом предметный знак абстрактного понятия; 2) под аллегорией — метафорическую речь как иносказательное выражение абстрактного морального суждения.

В научной литературе указанные нами два значения термина *аллегория* («иносказание» и «символ») не разведены. Откроем словарь О. С. Ахмановой: «АЛЛЕГОРИЯ (иносказание) *англ.* allegory. Выражение отвлечённого понятия или идеи в конкретном художественном образе; *ср.* эзопов язык. □ *Русск.* „Хлеб“ — название повести А. Н. Толстого; „Обрыв“ — название романа И. А. Гончарова (как *символ* [разрядка наша. — В. М.] „духовного обрыва“, *душевной драмы героини романа*); *англ.* романтическая поэма „The Faerie Queene“ Э. Спенсера, аллегория „The Pilgrim's Progress“ Дж. Бэньена»³. Термину *аллегория* приписано определение символа. В научных работах данная дефиниция используется некритически, ср., напр.: аллегория есть «выражение отвлечённого понятия или идеи в конкретном художественном образе»⁴. В словаре А. П. Квятковского, также оказывающем серьёзное влияние на современный терминологический узус, читаем: «Аллегория — иносказание; изображение *отвлечённой идеи* посредством *конкретного* [курсив наш. — В. М.], отчётливо представляемого образа. Общеизвестны старинные аллегии: весы — правосудие, крест — вера, якорь — надежда, сердце — любовь»⁵. В одном определении совмещены два: 1) аллегии как иносказания (развёрнутой незамкнутой дидактической метафоры); 2) аллегии как символа (конкретного предмета, представляющего абстрактное понятие). В результате объединения этих двух абсолютно несовместимых понятий аллегию-иносказание определяют как «стилистический приём придания образности *абстрактным представлениям* [курсив наш. — В. М.] (добродетелям, временам года, понятиям, страданиям и т. д.)»⁶. Приведём ещё одно определение подобного рода: «Аллегорией (гр. *allegoria* — иносказание) называется выражение *от-*

влечённых понятий в *конкретных* [курсив наш. — В. М.] художественных образах. Например, в баснях, сказках глупость, упрямство воплощаются в образе Осли, трусость — в образе Зайца, хитрость — в образе Лисы»¹. Однако в аллегории-иносказании в образе осли воплощается не упрямство, а упрямец, в образе лисы — не хитрость, а хитрец, в образе зайца — не трусость, а трус. Если символ есть *предмет*, выражающий *абстрактное понятие* (волк как символ жестокости, лиса — хитрости, осёл — глупости и т. д.), то аллегория представляет собой *текст*, выражающий *абстрактное суждение* или *мысль*, открыто представленные в «морали» (например, осуждение какого-либо порока). Заметим, что В. И. Даль толкует термин *аллегория* через слово-конкретизатор *мысль*: «Аллегория... картинное, чувственное изображение мысли»². Вполне возможно, что басня, наряду с притчей, сказкой и пословицей, и является источником аллегорических символов, однако в самой аллегории символов нет.

Определения, подобные приведённым выше, приняты (учёными) и поняты (учащимися) быть не могут, поскольку в них не разведены (а точнее — спутаны) аллегория-иносказание и аллегория-символ. Положение усугубляется тем, что термин *символ* нередко используется в значении «иносказание», а аллегория иногда определяется через понятие символа-иносказания — как «повествование, в котором каждый персонаж, каждое действие имеют символический [= иносказательный. — В. М.] смысл»³. Приведём попытку разведения понятий «аллегория» и «символ» в энциклопедии, адресованной «и школьнику, и маститому учёному» (с. 6): «В отличие от такой формы иносказания, как символ, который является имманентным, неотделимым, внутренним свойством образа и соответственно столь же многозначен [многозначным? — В. М.], аллегория однозначна и может быть „извлечена“ из текста в форме понятия»⁴. Противопоставление аллегории «имманентному» и «многозначному» символу приводит к утверждению её однозначности; между тем, аллегория (как незамкнутая метафора и как содержательно двуплановое повествование) не может быть однозначной по определению. Кроме того, аллегория «извлекается из текста» не в виде понятия, а в виде суждения («морали»), понятие же «извлекается» из символа.

4.3. Аллегория и хрия

Такие «формы поэзии, как пословица, басня, притча», традиционно относят к аллегорическим жанрам⁵; на то, что пословицы представляют собой «не что иное как аллегории», указывают авторы старинных риторик⁶. В. И. Даль толкует

¹ Parker M. P. The Allegory of the Faerie Queene. Oxford, 1960. P. 27.

² Даль В. И. Толковый словарь живого великорус. языка: В 4-х т. Т. 1. М., 1994. С. 10.

³ Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М.: КомКнига, 2005. С. 39–40.

⁴ Забродченко В. П. К вопросу о разграничении метафоры и аллегории // Учён. зап. Кишин. ун-та. 1970. Т. 114. С. 44.

⁵ Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966. С. 16.

⁶ Брандес М. П. Стилистика немецкого языка. М., 1983. С. 142.

¹ Голуб И. Б. Стилистика русского языка. С. 136.

² Даль В. И. Толковый словарь живого великорус. языка: В 4-х т. Т. 1. М., 1994. С. 10.

³ См.: Gudden J. A. Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. London, 1991. P. 22.

⁴ Лебедева Л. И. Аллегория // Русский язык: Энциклопедия. М., 1997. С. 24.

⁵ Харцеев В. Элементарные формы поэзии // Вопросы теории и психологии творчества. Т. 1. Харьков, 1907. С. 195.

⁶ Напр.: Wilson T. The Arte of Rhetorique. Oxford, 1909. P. 11 (1-е изд. 1560 г.).

термин *аллегория* как «притчу»¹ и как «речь притчей»². Однако в основе поговорок, басни и притчи может лежать не только аллегория, но и *хрия*³ [греч. *chreïodos* 'полезный'] — краткий назидательный рассказ о каком-либо происшествии. Хрия может быть просто: *Ехал в Казань, да заехал в Рязань; Дали голодной Маланье олады, а она говорит: «Испечены неладно»* (Пословицы). Хрия может быть усилена выводом, или «моралью», аргументом к авторитету (в этом случае она включает цитирование или представляет собой рассказ об эпизоде из жизни известного лица: *Диоген, увидев мальчика, который вёл себя дурно, побил палкой его воспитателя*), логической аргументацией (напр., указанием на причину необходимости каких-либо поступков), сравнением, антитезой, опровержением противоположного и т. д. Усиленную хрию иногда именуют *классической*. Последнюю как приём аргументации использовал в своих «Опытах» известный французский философ Мишель Монтень (1533–1592):

Когда император Адриан спорил с философом Фаворином о значении некоторых слов, тот очень скоро с ним во всём согласился. Друзья его вознегодовали по этому поводу, но он ответил: «Смеётесь вы надо мной, что ли? Как может он, начальствуя над тридцатью легионами, не быть учёнее меня?» Август писал эпиграммы на Азиния Поллиона: «А я, — сказал Поллион, — буду молчать. Неблаго-разумно писать против того, кто может предписать мне отправиться в ссылку». И оба они были правы. Ибо Дионисий, не будучи в состоянии сравняться в искусстве поэзии с Филоксеном и в красноречии с Платоном, одного приговорил к работам в каменоломнях, а другого велел продать в рабство на остров Эгину.

Приведём пример хрии, лежащей в основе притчи:

Плыли на корабле купец и учёный. Купец вёз с собой много товара. Вдруг поднялась буря, и корабль потерпел крушение. Спаслись только купец и учёный. Волна вынесла их на берег. Видит купец, что учёный сидит пригорюнившись, и говорит ему: «Тебе что грустить? Это я своё богатство потерял, а твоё — всё с тобой».

Внимательное прочтение следующего текста приводит к заключению о том, что хрия может лежать и в основе басни:

ТЕКУЩИЙ РЕМОНТ

«Иван Тарасович, а я к тебе по делу!»
 «Ну, в чем твоя нужда?» — «Да мне немного мелу!»
 Пока стоят хорошие деньки,
 Хотим мы побелить в конторе потолок,
 И мелу сущие нам нужно пустяки!»
 «Ты больно скор, тут надобно решенье!»
 «Да ведь горит у нас!..» — «А ты имей терпенье,
 Такой вопрос нельзя решать сплеча
 И горяча,
 Здесь важно мнение Степана Кузьмича!»

¹ Даль В. И. Толковый словарь живого великорус. языка: В 4-х т. Т. 1. М., 1994. С. 10.

² Там же. Т. 2. С. 46.

³ Синоним: *анекдот*.

Посмотрит Клим Фомич и даже сам, быть может,
 Матвею Саввичу доложит,
 Тот резолюцию наложит,
 И сам поставит на совет.

А уж совет решит: белить вам или нет!..»

«Ну и дела у вас!..» — «Сам видишь — не гуляем!»

«Все трудитесь?» — «Да, братец, заседаем!»

В основу басни сей я взял нарочно мел,
 Чтоб не затронуть поважнее дел!

С. Михалков

М. Л. Гаспаров определяет хрию как «краткий анекдот об остроумном или поучительном афоризме или поступке великого человека»¹. Такое определение представляется, во-первых, неясным (как понимать выражение «анекдот об афоризме?»), во-вторых, слишком узким: как следует из приведённых примеров, героем хрии может стать и вполне обыкновенный человек.

Хрия используется в той же функции, что и аллегория, однако в отличие от неё представляет собой содержательно одноплановое повествование.

4.4. Аллегория и моралите

К числу аллегорических принято относить и средневековый жанр *моралите* [франц. *moralité* < лат. *moralis* 'нравственный'] — пьесы дидактического характера, персонажами которой выступали этические абстракции и обобщённые поведенческие типы: Бог и Дьявол, Душа и Человек, Добродетель (Жалость, Упорство, Милосердие, Воздержание, Великодушие, Целомудрие, «Разум и Воля, ведомые Мудростью») и Порок (Искушение, Зло, Лень, Распутство и др.)². К примеру, в моралите английского поэта Эдмунда Спенсера «Королева фей» (1596) «Рыцарь Алого Креста сражается с драконом по имени Заблуждение, и мы видим битву рыцаря с драконом на буквальном уровне, и конфликт между (обобщённым) христианином и идеей заблуждения на уровне аллегорическом»³. Исследователь данного жанра, не выдержавшего испытания временем, отмечает, что для того, чтобы не стать безжизненной, аллегория «должна быть сравнительно простой, не связанной с отдалёнными от действительности и непривычными идеями», её «подразумеваемое содержание должно восприниматься читателем легко, на уровне подсознания»; только при этих условиях она «заинтересует его и не оттолкнёт своей сложностью»⁴.

Трактовку моралите как аллегорического жанра нельзя принять по двум причинам. 1. В моралите, в отличие от аллегории, в качестве персонажей выступают абстракции, а не конкретные реалии: хитрость, а не хитрец (напр., в

¹ Гаспаров М. Л. Хрия // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 487.

² Mackenzie W. R. The English Moralities from the Point of View of Allegory. Boston & London, 1914. P. 9.

³ Lynch J. Glossary of Literary and Rhetorical Terms // www.andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Terms.

⁴ Mackenzie W. R. The English Moralities from the Point of View of Allegory. P. 260 & 263.

образе лисы); глупость, а не глупец (в образе осла); заблуждение, а не «заблудшая овца»; Размышление (Contemplatio), а не Мыслитель. При этом Хитрость, Правда, Ложь и другие абстракции обретают свойства сенсорно воспринимаемых объектов. Характер моралите имеет «Баллада о Правде и Лжи» Вл. Высоцкого: *Нежная Правда в красивых одеждах ходила, Принарядившись для сырых блаженных калец, Грубая Ложь эту Правду к себе заманила, Мол, оставайся-ка, ты у меня на ночлег*. 2. В моралите, в отличие от аллегории, могут использоваться замкнутые метафоры, пояснённые либо в ближайшем (пещера Отчаяния, дракон Заблуждения), либо в широком контексте (напр., Рыцарь Алого Креста оказывается олицетворением Благочестия).

Моралите обычно определяется как «назидательная аллегорическая драма, персонажами которой были *персонифицированные* [курсив наш. — В. М.] добродетели и пороки, вступавшие в борьбу за душу человека». Содержание этой драмы «раскрывалось в диалогах, спектакль представлял собой развернутый диспут». Персонажи «узнавались по костюмам и традиционным атрибутам: Глупость — по ослиным ушам, Надежда — по якорю и т. д.»; с этой же целью использовались и «таблички с пояснительными надписями»¹. Определение моралите как жанра, основанного исключительно на «персонификации», также трудно принять, поскольку, как показывают приведённые выше примеры, ни заблуждение в образе дракона (зооморфная метафора), ни отчаяние в образе пещеры (натурморфная метафора) «персонификациями» (олицетворениями) не являются. Нам представляется, что основой моралите является фигура предначертания. Думается, что именно в этом контексте и следует рассматривать данный жанр.

Заключение

Круг категорий, смежных с метафорой и образующих с ней в этом плане единую систему, определяется её знаковой природой и взаимодействует с ней в парадигматическом, синтагматическом и эпидигматическом измерениях языковой системы. В результате рассмотрения категориальных сближений, возникающих в рамках данной трёхмерной аналитической модели, нами сформулированы следующие положения.

1. Парадигматические связи метафоры как типа переноса определяются: 1) соотношением с метонимией, в частности, синекдохой; 2) пересечением с внутриклассовыми переносами: а) с рода на вид; б) с вида на род; в) с вида на вид; г) с индивида на индивид. Последние два типа, связывающие однопорядковые понятия, основываются на сходстве объектов, поэтому их следует трактовать как разновидности метафоры; такую метафору мы назвали внутриклассовой, или внутренней. Возможностью переноса по сходству с индивидом на индивид подтверждается отрицаемый специалистами факт метафорического использования собственных имён. Ассоциативной основой различных типов переноса имён являются: 1) парадигматические ассоциации: а) между разнопорядковыми понятиями, т. е. по таксономической вертикали (переносы с рода на вид и с вида на род); б) между однопорядковыми понятиями, т. е. по таксономической горизонтали (внутренняя и внешняя метафора); 2) синтагматические ассоциации (метонимия), в том числе парциальные (синекдоха).

2. Парадигматические связи метафоры как номинативной единицы определяются соотношением с теми выразительными средствами, которые также могут иметь метафорическую основу, прежде всего с эпитетом и перифразой. По характеру номинации эпитетам с прямым значением (*желтый луч, зелёный лес*) противостоят два типа эпитетов с переносным значением: метафорические (*золотой луч*) и метонимические (*зелёный шум*). К числу тропов следует относить только эпитеты с переносным значением. Перифразы по характеру номинации принято подразделять на образные и логические. Образные перифразы основаны на метафоре (*царь зверей, лесная флейта*) или метонимии (*голубые береты, белые воротнички, медленная смерть*), логические — на переносе с рода на вид, ср. *Погасло солнце* и *Погасло дневное светило* (А. С. Пушкин); *Луна и звёзды вышли на небо* и *Вышли на небо светила* ночные (Н. А. Некрасов). К числу тропов следует относить только перифразы, выполняющие эстетическую функцию: *розоперстая Эос* (вм. заря), *царица ночи, лесная флейта* (так называемые поэтические перифразы). Включение всех эпитетов и перифраз в число тропов, практикуемое в научной литературе, не представляется логичным, поскольку не учитывает их номинативные и функциональные особенности.

¹ Современный энциклопедический словарь: // <http://profputevki.ru/show/7351/>

3. С эпидигматической точки зрения метафорическое наименование как производная единица соотносится с определённой производящей единицей, каковой традиционно считается сравнение. В основе метафоры может лежать не только образное сравнение, состоящее в уподоблении понятий, тематически друг от друга отдалённых и логически несоотносимых, но и логическое, выражающее качество, в одинаковой степени присущее и его субъекту, и его объекту; на логическом сравнении основана прономинация (перенос с индивида на индивид). Общепринятое мнение о том, что внутреннюю форму метафоры составляют исключительно образные сравнения, не согласуется с языковыми фактами.

4. Как семантически производный знак метафора принадлежит к разряду двуплановых наименований, что актуализирует соотношение понятия метафоры с категорией образности. Средства речевой образности подразделены нами на прямые («иконические», апеллирующие к сенсорике) и косвенные. Для прямого изображения используются: 1) дескриптивная лексика: а) автологического типа; б) металогического типа; 2) план выражения: а) звучащей речи (в звуковых образах); б) письменной речи (в графических образах, создаваемых за счёт использования фигурных текстов, графических метафор и т. д.); приёмом косвенного словесного изображения является стилизация. Метафора может быть лишена дескриптивности, а следовательно, и образности, ср.: *ребяческий империализм* (О. Мандельштам), *монада компонентного анализа* (о семе). Тем не менее, большая часть метафор производится на основе дескриптивной, в частности, предметной лексики. Причина состоит в том, что аналогия на основе предметной лексики обладает мощным ассоциативным потенциалом: предметные смыслы, в отличие от не-предметных, во-первых, легко включаются в различные сценарии («фреймы»): *крест* → *взвалить, нести, сбросить*...; во-вторых, ассоциируются с практически необозримым количеством свойств, качеств и отношений: *крест* → *тяжёлый, лёгкий, дубовый, мученический*...

5. Знаковая структура метафоры представлена не одним (как принято считать), а двумя семиотическими типами: исходной и вторичной метафорами. Данные типы получают различную частеречную реализацию: исходная всегда субстантивна, вторичная метафора является результатом развёртывания исходной и может быть глагольной, адъективной и адвербиальной: *крест страданий* (*недуга, болезни*) → *нести тяжёлый крест страданий* (*недуга, болезни*); далее вторичная метафора принимает лексическую сочетаемость исходной: *перенести болезнь на ногах, тяжёлая болезнь, тяжело болел*. Любая глагольная, адъективная или адвербиальная метафора может быть возведена к исходной субстантивной метафоре или к исходному сравнению: *колкие слова* → *колкие иглы слов, жизнь медленно идёт* → *жизнь медленная шла, как старая цыганка* (А. Блок).

6. Номинативную основу метафоры составляют два класса лексики: 1) имена существительные предметной семантики как слова, способные обозначать и субъекты сравнения, и результаты компаративного анализа; 2) имена прилага-

тельные, глаголы и наречия дескриптивной семантики как слова, неспособные обозначать субъекты сравнения, однако способные обозначать результаты компаративного анализа. Считается, что деривация метафор происходит исключительно на коннотативной базе, ср. *осёл* ~ *глупый* → *осёл 'глупец'*. При этом в соответствии с правилом общественно признанной коннотации образование метафоры становится невозможным в случае, если в языковом сознании коннотация ещё слишком слаба. Однако анализ языкового материала доказывает, что основой метафоризации регулярно становится лексика либо неконнотированная, либо обладающая коннотациями, для создания данной метафоры совершенно неподходящими, ср.: *Над морем встал алмазный щит Богини воинов, Паллады* (Н. Гумилёв); *Красный шлем остроконечный Бороздит небесный свод* (А. Блок); *Только б маска колдуньи светилась Да клубком её сказка катилась В серебристую даль, на сребристую гладь* (И. Анненский); *Ночью сумрачной и дикой — Сын бездонной глубины — Бродит призрак бледноликий На полях моей страны* (А. Блок). В коннотационал слов *щит, шлем, маска, призрак* не входят «общепринятые ассоциации», соотносимые с типовым представлением о луне. Таким образом, круг слов, поддающихся метафоризации, не ограничивается коннотированной лексикой. Такое ограничение выглядит слишком жёстким, поскольку полностью исключает инициативу и творческую свободу в сфере словообразования. В действительности производство метафор происходит не только на основе импликационала, но и на основе индивидуально-авторских и окказиональных по своему характеру уподоблений и компаративных сближений.

7. В синтагматическом измерении понятие метафоры сближается с категорией неправдоподобия, поскольку смысл метафорического наименования, вступая в противоречие со смыслом слова-аргумента, воспринимается как ирреальный: *корабль пустыни* (в пустыне нет кораблей), *золотые руки* (золотыми могут быть только руки статуи). Когнитивная процедура осмысления метафоры включает два этапа: 1) идентификацию номинативной единицы как метафорической, причём идентификатором и стимулом для её небуквального осмысления выступает контекстуальное либо конситуативное неправдоподобие данной единицы; 2) поиск моментов семантической общности между понятиями, представленными основным и вспомогательным субъектами. Данная процедура носит эвристический характер. Если бы осмысление всех переносов по сходству происходило, в соответствии с общепринятой точкой зрения, только на основе общепринятых и одобренных обществом коннотаций, то стала бы невозможной расшифровка метафор, образованных на основе неконнотированной лексики, а понимание утратило бы креативный и эвристический характер.

8. В сферу действия метафоризации попадает не только слово-параметр, но и слово-аргумент, поэтому при рассмотрении метафорических выражений необходимо выделить два аспекта анализа, первый из которых охватывает изменения в содержании слова-параметра, второй — в содержании слова-аргумента. Метафоризация в данных двух случаях происходит по-разному: если слово-параметр подвергается метафорическому *переосмыслению*, то слово-аргумент получает

лишь компаративное *осмысление* (как слово, обозначающее компарант — сравниваемый объект), однако значения не меняет и потому носителем переноса не является. В этой связи должно быть уточнено понятие олицетворения как фигуры, основанной на компаративном обогащении смысловой стороны слова-аргумента. Так, носителями метафоры в выражении *Улыбкой ясною природа Сквозь сон встречает утро года* (А. С. Пушкин) являются слова *сон, улыбкой и встречает*, слово же *природа*, обозначающее компарант (в данном случае — объект, уподобляемый лицу, т. е. объект *олицетворяемый*), метафорическому переосмыслению не подвергается и значения не меняет, поэтому нет никаких оснований считать олицетворение переносом или результатом переноса («тропом»); соответственно, общепринятая трактовка олицетворения как тропа принята быть не может.

9. Система параметров классификации метафор (семантический, формальный, контекстуальный и функциональный) отражает особенности метафорического наименования как производного, семантически двупланового, а потому контекстуально зависимого знака, план выражения которого представлен рядом средств различной уровневой и частеречной принадлежности.

Разработанная нами теоретическая концепция метафоры основывается на особенностях её знаковой структуры и потому может быть названа семиотической.

URSS.ru

URSS.ru

URSS.ru

URSS.ru

Уважаемые читатели! Уважаемые авторы!

Наше издательство специализируется на выпуске научной и учебной литературы, в том числе монографий, журналов, трудов ученых Российской академии наук, научно-исследовательских институтов и учебных заведений. Мы предлагаем авторам свои услуги на выгодных экономических условиях. При этом мы берем на себя всю работу по подготовке издания — от набора, редактирования и верстки до тиражирования и распространения.



URSS

Среди вышедших и готовящихся к изданию книг мы предлагаем Вам следующие:

- Москвин В. П. *Выразительные средства современной русской речи: Тропы и фигуры.*
 Лакофф Дж., Джонсон М. *Метафоры, которыми мы живем.* Пер. с англ.
 Караулов Ю. Н. *Русский язык и языковая личность.*
 Шмелев Д. Н. *Современный русский язык. Лексика.*
 Шмелев Д. Н. *Очерки по семасиологии русского языка.*
 Шмелев Д. Н. *Синтаксическая членимость высказывания в современном русском языке.*
 Васильева А. Н. *Курс лекций по стилистике русского языка.*
 Скобликова Е. С. *Согласование и управление в русском языке.*
 Борисова И. Н. *Русский разговорный диалог: структура и динамика.*
 Векшин Н. Л. *Русский язык в афоризмах.*
 Кузнецов В. Г. *Женевская лингвистическая школа: от Соссюра к функционализму.*

Серия «Женевская лингвистическая школа»

- Балли Ш. *Жизнь и язык.* Пер. с фр.
 Сеше А. *Очерк логической структуры предложения.* Пер. с фр.
 Сеше А. *Программа и методы теоретической лингвистики.* Пер. с фр.
 Фрей А. *Грамматика ошибок.* Пер. с фр.

Серия «Классический университетский учебник»

- Кузнецов П. С. *Историческая грамматика русского языка. Морфология.*
 Селищев А. М. *Старославянский язык.*
 Козаржевский А. Ч. *Учебник латинского языка.*
 Серия «Новый лингвистический учебник»
 Кобозева И. М. *Лингвистическая семантика.*
 Баранов А. Н. *Введение в прикладную лингвистику.*
 Плунгян В. А. *Общая морфология: Введение в проблематику.*

Серия «Школа классической филологии»

- Покровский М. М. *Семасиологические исследования в области древних языков.*
 Покровский М. М. *Материалы для исторической грамматики латинского языка.*
 Тронский И. М. *История античной литературы.*
 Тронский И. М. *Вопросы языкового развития в античном обществе.*
 Нидерман М. *Историческая фонетика латинского языка.*
 Эрну А. *Историческая морфология латинского языка.*

По всем вопросам Вы можете обратиться к нам:
 тел./факс (095) 135-42-16, 135-42-46
 или электронной почтой URSS@URSS.ru
 Полный каталог изданий представлен
 в Интернет-магазине: <http://URSS.ru>

Научная и учебная
литература

URSS.ru

URSS.ru

URSS.ru

URSS.ru