

Д. К. Баранов

ОСНОВЫ СТИЛИСТИКИ ТРОПЫ

Учебно-методическое пособие



Санкт-Петербург
2025

УДК [81'38+81'373.612.2](075.8)

ББК 81я73

Б24

Рецензенты:

к. ф. н., доцент кафедры истории русской литературы

И. Э. Васильева (С.-Петербург. гос. унт);

к. ф. н., младший научный сотрудник ИРЛИ РАН *В. Т. Золотухин*

(Пушкинский Дом)

*Утверждено на заседании кафедры истории
русской литературы филологического факультета СПбГУ*

*Рекомендовано Учебно-методической комиссией
Филологического факультета*

Санкт-Петербургского государственного университета

Баранов Д. К.

Б24 Основы стилистики. Тропы. — Санкт-Петербург: Скифия-
принт, 2025. — 94 с.

IBSN 978-5-98620-794-0

Учебно-методическое пособие «Основы стилистики. Тропы» посвящено важнейшему разделу дисциплины «Основы стилистики. Теория и практикум» (рег. номер 064188) и призвано помочь студентам-филологам получить теоретическую базу и развить навыки риторического анализа. Предлагаемая книга выходит за рамки чисто утилитарных задач и ставит своей целью не просто предложить какую-то одну «правильную» классификацию тропов (что невозможно), которой можно было бы пользоваться в любой ситуации, но помочь разобраться в самой сути явления тропа, вызывающего множество споров среди ученых. Как демонстрируется в пособии, разногласия среди исследователей во многом обусловлены тем, что понятие «троп» можно понимать более узко и более широко — как явление, играющее важную роль не только и не столько в художественных произведениях, но также в языке, культуре, мышлении. Знакомясь с научной теорией, обращаясь к примерам из классической литературы и выполняя интегрированные в текст книги упражнения, студенты смогут научиться настраивать существующий терминологический аппарат под стоящие перед ними конкретные научные задачи.

УДК [81'38+81'373.612.2](075.8)

ББК 81я73

IBSN 978-5-98620-794-0

© Д. К. Баранов, 2025

© СПбГУ, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ. ТРОПЫ.....	5
МЕТАФОРА.....	8
Структура метафоры.....	8
Функции метафоры.....	10
Метафора и контекст. Упражнение.....	12
Еще раз о контекстуальности, или Почему неточно определять троп как одно слово, использованное в переносном значении.....	17
Метафора. Выводы.....	21
МЕТОНИМИЯ.....	23
Структура метонимии.....	23
Функции метонимии.....	24
Функции метонимии. Упражнение.....	26
И все же... что такое троп?.....	33
КЛАССИФИКАЦИЯ ТРОПОВ.....	37
О проблемах классификации тропов.....	37
Метафорические тропы.....	41
Олицетворение.....	41
Гипербола и литота.....	45
Сравнение. Троп или нет?.....	48
Ирония. Троп или нет?.....	53
Метонимические тропы: синекдоха, металепсис, гипаллага.....	55
Тропы (или не тропы), основанные на метафорической или метонимической трансформации. Эпитет.....	57
Эпитет в узком понимании.....	57
Упражнение. О границах эпитета как тропа.....	58
Эпитет в широком понимании.....	62
К вопросу о типах эпитетов. Упражнения на составные эпитеты.....	66
Тропы (или не тропы), основанные на метафорической или метонимической трансформации. Перифраз.....	71
Перифраз. Упражнение.....	74

СТЕРШИЕСЯ (ЯЗЫКОВЫЕ) ТРОПЫ И РЕАЛИЗОВАННЫЕ (МАТЕРИАЛИЗОВАННЫЕ) ТРОПЫ.....	77
О ГРАНИЦАХ ПОНЯТИЯ «ТРОП». ТРОПЫ В ЛИТЕРАТУРЕ И ДРУГИХ ИСКУССТВАХ.....	82
О ГРАНИЦЕ ПОНЯТИЯ «ТРОП». ТРОП — ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ?	85
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	91

ВВЕДЕНИЕ. ТРОПЫ

Многие люди, даже не имеющие филологического образования, помнят со школы о существовании тропов и, возможно, даже могут на практике определить какие-то из них. «Наступила зима, и поля покрылись серебром» — здесь есть метафора. «Я вам сотню раз говорил!» — гипербола. Кто-то даже вспомнит школьное определение тропа как такового: троп — это слово (или группа слов), использованное в переносном значении.

Проблема даже не в том, что школьное определение, как это часто бывает, не очень точное — и мало что говорит о сути явления. Проблема в том, что даже научные определения (и, соответственно, стоящие за ними *представления* о том, что такое троп) различны. Конечно, во всех них будет что-то общее. Будет в той или иной формулировке упоминаться то, что в школе называется «переносом значения»: то есть очевидно, что в таком явлении, как троп, важную роль играет соотнесение между собой разных смысловых пластов, буквального и контекстуального значений, причем обязательно как-то связанных между собой.

Но дальше начинаются сложности. Считаем ли мы тропом самую когнитивную операцию, само сопоставление значений? Тогда мы вполне можем, например, считать метафорическим тропом любое сравнение («снег как серебро»), метонимическим тропом — любой перифраз («то, что покрывает землю во время метели»), даже если все слова во фразе используются в прямом значении. Более того, мы можем говорить о тропах в кино, о метафорах и мето-

ниями в народных обрядах... Или все же нам при определении понятия 'троп' важно именно конечное воплощение определенных логических операций в тексте, проще говоря, мы используем слово «троп» только в такой ситуации, когда значение слова или слов не совпадает со словарным?

Считаем ли мы тропами так называемые стершиеся тропы, в которых носитель языка уже не видит никакого переноса значения («я съел тарелку»)? Что делать со словами, «переносное» значение которых уже *закреплено* в словаре («разные мысли **приходят** в голову»)? Используем ли мы слово «троп», когда говорим об истории языка, о том, как слова приобретают новые значения благодаря метафорическим и метонимическим трансформациям? А считаем ли мы тропами так называемые реализованные тропы, в частности, например, такие ситуации, в которых читателю лишь кажется, что слово используется в переносном значении, а потом выясняется, что оно использовалось в значении прямом («я съел тарелку, она хрустела на зубах»)? В конце концов, будем ли мы использовать слово «троп», например, когда мы имеем дело с так называемыми развернутыми метафорами (или даже метонимиями — так тоже бывает), которые охватывают, скажем, все произведение целиком? Или в таком случае мы будем использовать, например, слово «аллегория», предполагая, что это иной тип иносказания, хоть и родственный, например, метафоре?

Может показаться, что все это каверзные вопросы, создающие сложности на пустом месте. Но на самом деле за попыткой проблематизировать употребление знакомого всем со школы слова «троп» лежит желание подчеркнуть простую мысль: споры о границах понятия 'троп' связаны с тем, что в зависимости от контекста, от научной задачи нам бывает важно обнаружить в тексте (или даже в языке, действиях, мышлении) те или иные конкретные явления.

Если сформулировать, что такое троп, слишком широко, это слово утратит важную конкретику, в определенных контекстах им будет банально неудобно пользоваться. Если сформулировать слишком узко, то станет недостаточно очевидной связь между далекими, но все же родственными явлениями (скажем, между метафорой в художественном тексте, народных обрядах, основанных на прин-

ципе подобия, а также некоторыми когнитивными нарушениями при повреждении мозга). Когда мы, например, анализируем конкретное произведение и когда мы, скажем, изучаем историю языка, нам могут быть важны разные аспекты схожих явлений.

В связи с этим, как это ни странно, во введении к предлагаемому учебно-методическому пособию нет четкого определения термина, центрального для дисциплины «Стилистика», термина, вынесенного в заглавие книги. Слово «троп» не определяется, а проблематизируется. Мы не начнем с ответа на вопрос «что такое троп?», но мы придем к этому ответу — а точнее, будем приходить ко все новым ответам в процессе разбора конкретных примеров. И особое внимание будет уделяться проблеме границ такого явления, как троп.

В силу того, что дисциплина, которой посвящено пособие, входит в учебные планы литературоведческих направлений подготовки, мы в первую очередь будем рассматривать троп как художественное явление (и преимущественно будем анализировать фрагменты классических произведений). Но даже чтобы говорить именно о художественном потенциале тропов, приходится в некоторой, хотя бы очень ограниченной степени обращаться к сферам лингвистики, психологии, культурологии.

Говоря о классификации тропов, мы будем уделять внимание и собственно структуре того или иного конкретного тропа, и наиболее часто присущим ему художественным функциям. В конце концов, важнейшей задачей, стоящей перед пособием, является развитие аналитических навыков студентов. В связи с этим читателям предлагаются не традиционные упражнения «на закрепление материала», расположенные в конце книги, но задания, интегрированные в основной текст. Наконец, стоит отметить, что пособие написано живым языком (так, чтобы все объяснения были понятны и читателю, не связанному напрямую с филологией), а также снабжено большим количеством иллюстраций.

Представляется, что все это поможет читателям разобраться в важной и сложной области из сферы теории литературы, поможет научиться настраивать научную оптику под конкретные филологические задачи, которые могут встать перед нынешними студентами в будущем.

МЕТАФОРА

Структура метафоры

Представим себе предложение: «Наступила осень, и деревья покрылись золотом». В прямом значении эта фраза означает, что по какой-то волшебной причине поверхность деревьев оказалась покрыта золотом — драгоценным металлом. Но все понимают: имеется в виду, что листья пожелтели. Возникает ряд вопросов, и первый из них: а как мы это поняли?

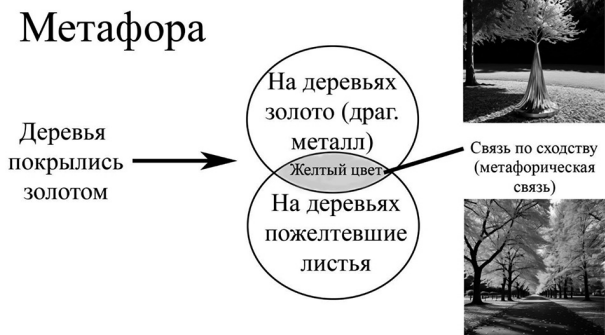


Любой текст можно представить как набор сигналов, на основе которых в сознании читателя формируется некий смысл. Упрощенно говоря, когда мы слышим фразу «деревья покрылись золотом», наш мозг понимает, что слова используются необычно, ведь деревья не могут покрыться золотом в прямом смысле слова. Но языковая традиция, к которой все мы приобщены, предполагает, что даже если слова использованы неточно, они не совсем случайны, и какой-то смысл в них есть. В какой-то степени здесь уместен образ ошибки (вы могли сталкиваться с представлением, что в художественном тексте мы постоянно имеем дело с отклонениями от нормы языка, с «ошибками», но допущенными автором намеренно). Так, когда кто-то говорит, что «деревья покрылись золотом», он как будто ошибается, использует эти слова вместо каких-то других.

Но любая ошибка чем-то обусловлена, и ее можно попробовать исправить. Вот и наш мозг начинает перебирать **семы** — минимальные фрагменты значения — заключенные в словах из фразы «деревья покрылись золотом», ищет что-то, что ассоциируется с ними.

Какие первые ассоциации со словом «золото»? Красота, богатство, желтое.

В то же время мозг перебирает и другие значения, другие слова, которые обладают такими же семами, вызывают такие же ассоциации. И в конце концов находит: золото ассоциируется с желтым цветом — и осенние листья ассоциируются с желтым цветом; листья в этом контексте вполне уместны, ведь речь идет о деревьях. Значит, имелось в виду, что деревья покрылись желтыми листьями, но произошел смысловой сдвиг, своего рода «ошибка», как будто что-то перепутали — и вместо желтых листьев во фразе появилось золото — тоже желтое.



Конечно, на самом деле читатель не тратит времени на рассуждения — описанные процессы происходят почти мгновенно и как бы сами собой (если, конечно, троп не создан именно как загадка, которую нужно разгадать). В случае с образом вроде «золота на деревьях» любой носитель русского языка сразу безошибочно находит общую сему, общий фрагмент значения между листьями и золотом — желтый цвет. Два смысловых пласта — тот, который должен возникнуть согласно словарю, и тот, который мы реконструируем из контекста, связываются между собой по принципу сходства (листья желтые и золото желтое). Связь по принципу сходства еще называется метафорической связью, а всё явление, которое изображено на схеме, называется метафорой. Перед нами знакомый нам со времен школы перенос значения по принципу сходства.

Функции метафоры

Мы подходим к главному вопросу: а зачем нужны метафоры и в целом тропы — как обычным носителям языка, так и конкретно авторам художественных текстов?

Конечно, как мы упомянули, что иногда метафора требует расшифровки, то есть может представлять собой своего рода загадку, которую читатель должен «разгадать», чтобы получить интеллектуальное наслаждение — и некоторые авторы часто эксплуатируют этот принцип.

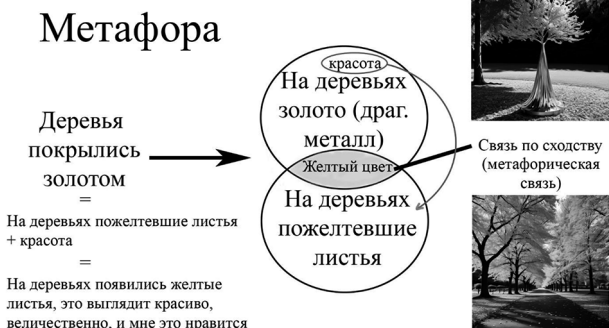
Но в классической литературе и тем более в повседневной речи такая ситуация встречается редко. Так каковы же функции метафоры? Иными словами, почему бы в рассмотренной нами ситуации не сказать просто «наступила осень, и листья пожелтели»? Очевидно, что ответ на этот вопрос не может быть дан в виде штампов плохой школьной литературы, за которыми нет никакой конкретики («повысить выразительность», «придать эмоциональность» и т. д.).

Наверняка, многие из вас пользовались такой продуктивной методикой: чтобы определить настоящую функцию художественного элемента, можно представить себе текст без этого элемента — или с каким-то «нейтральным» его заместителем. Так в чем же разница между фразами «деревья покрылись золотом» и «листья на деревьях пожелтели»? В том, что во втором случае нет некоторых важных фрагментов смысла.

Вернемся к упомянутым семам — смысловым элементам, дополнительным по отношению к основному лексическому значению. В отличие от желтых листьев, золото устойчиво ассоциируется с представлениями о красоте, богатстве. При использовании метафоры фрагменты из одного — языкового — смыслового пласта проникают в другой, обусловленный контекстом. Сделаем на этом особый акцент: структура тропа подразумевает не то, что вместо одного смыслового пласта возникает другой, а именно то, что два разных, но связанных между собой смысловых пласта, оказываясь рядом, взаимодействуют и взаимно обогащают друг друга.

Бы наверняка сталкивались с небесспорным, но заслуживающим внимания представлением, согласно которому художественный

текст отличается от нехудожественного в первую очередь концентрацией смысла на единицу текста. Использование тропов — один из самых базовых способов повысить эту концентрацию, смысловую сжатость. Можно представить, что значение метафоры в обычной ситуации как будто складывается из суммы контекстуального значения и отдельных сем языкового значения. Фраза «деревья покрылись золотом» обозначает как минимум: «На деревьях появились желтые листья, это выглядит красиво, мне это нравится» — но это предложение сжимается до трех слов.



Конечно, мы говорим об очень приблизительном смысле этой метафоры. Для естественного языка вообще свойственна — в сравнении с искусственным — некоторая смысловая неопределенность, и в случае использования тропов (в частности, метафор) это особенно заметно. В зависимости от контекста метафора — казалось бы, одна и та же — может «работать» по-разному.

В примере, который мы привели, благодаря слову «золото» к значению 'желтых листьев' прибавляется в первую очередь сема красоты. Но представьте себе такое предложение: «Зимой мне обещали поднять зарплату, и я с нетерпением ждал, когда золото спадет с деревьев, и те покроются серебром». В этом предложении в метафорах «золото» и «серебро» в первую очередь чувствуется сема «дорогое», а не «красивое».

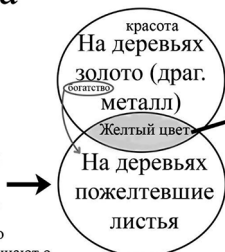
А если бы, например, мы говорили о поэзии пушкинской эпохи, у слов «серебро» и «золото» в описании природы возника-

Метафора

Мне обещали поднять зарплату зимой, и я с нетерпением ждал, когда золото спадет с деревьев, и те покроются серебром

Золото =
желтые листья + богатство

(Я так сильно жду денег, что пожелтевшие листья напоминают о золоте, а снег – о серебре).



Связь по сходству
(метафорическая
связь)



ли бы и дополнительные смыслы, связанные с темой власти, — именно эти коннотации сопровождали драгоценные металлы в поэтическом словаре эпохи. Смысл, действительно, зависит от контекста.

Метафора и контекст. Упражнение

Попробуем закрепить мысль о том, что структура и функции конкретной метафоры зависят от контекста. Сейчас вам предложено четыре разных поэтических отрывка. Во всех них появляются, казалось бы, очень похожие метафорические образы: что-то неодушевленное называется «нагим», то есть сопоставляется с человеком без одежды¹.

Однако в разных метафорах оказываются востребованы разные семы, входящие в возможное значение слова «нагой», то есть разные ассоциации, связанные с этим словом, так что получающиеся метафоры «расшифровываются» очень по-разному. Посмотрите на четыре отрывка из разных пушкинских стихотворений:

¹ На всякий случай оговорим, что слово «нагой» в предложенных примерах может быть также названо олицетворением и метафорическим эпитетом. Этим явлениям будут посвящены отдельные главы пособия, также отдельно будет разбираться вопрос о недостатках традиционных классификаций тропов, где тропы выделяются на разных основаниях. Как бы то ни было, сейчас речь идет об общих свойствах метафоры — вне зависимости от того, какой именно вид она приобретает в тексте.

1.

[Осенний пейзаж]

Октябрь уж наступил — уж роща отряхает
Последние листы с **нагих своих ветвей**;
Дохнул осенний хлад — дорога промерзает,
Журча еще бежит за мельницу ручей...

2.

[Описание Кавказа]

Здесь тучи смиренно идут подо мной;
Сквозь них, низвергаясь, шумят водопады;
Под ними утесов нагие громады;
Там ниже мох тощий, кустарник сухой;
А там уже рощи, зеленые сени,
Где птицы щебечут, где скачут олени.

3.

[о горьком опыте, который приходит с возрастом]
Но всё прошло! — остыла в сердце кровь.

В их нагоде я ныне вижу

И свет, и жизнь, и дружбу, и любовь,

И мрачный опыт ненавижу.

4.

[О бедах, охвативших мир]:

И горд и наг пришел Разврат,

И перед ним сердца застыли,

За власть отечество забыли,

За злато продал брата брат.

Соотнесите эти фрагменты пушкинских текстов с правильными ассоциациями, которые теоретически могут быть связаны со значением разных форм слова «нагой»:

- а) без одежды привлекательно, соблазнительно;
- б) без одежды холодно;
- в) без одежды — как есть, без прикрас, без того, что вводит в заблуждение;
- г) без одежды естественно.

Уверены, Вы легко справились с этим заданием.

Правильные ответы:

1-б, 2-г, 3-а, 4-в.

Посмотрим внимательно на предложенные тексты.

Октябрь уж наступил — уж роща отряхает
Последние листы с **нагих своих ветвей**;
Дохнул осенний хлад — дорога промерзает,
Журча еще бежит за мельницу ручей...

Здесь метафора используется, чтобы дать понять, что ветви без листьев остаются без какого-то покрытия, как человек без одежды (это популярный поэтический образ, ср.: «Роняет лес багряный свой убор»). Однако к этому основному значению присоединяется и сема холода. Она вводится контекстом («октябрь» — «осенний хлад» — «промерзает») и усиливается благодаря выбранному поэтом метафорическому образу нагих (голых, не укрытых) ветвей. А вот другие возможные ассоциации со словом «нагой» (например, связь с темой женской красоты) в этом контексте не востребованы.

Здесь тучи смиренно идут подо мной;
Сквозь них, низвергаясь, шумят водопады;
Под ними **утесов нагие громады**;
Там ниже мох тощий, кустарник сухой;
А там уже рощи, зеленые сени,
Где птицы щебечут, где скачут олени.

Здесь можно предположить, что в первую очередь указывает на то, что на утесах не растут деревья, то есть они не покрыты растительностью. Но слово «нагой» здесь вводит и другие ассоциации: описывая красоту Кавказа, Пушкин подспудно вводит важную для романтизма тему противопоставления природного и человеческого миров, тему противопоставления естественного и искусственного, где человек «нагой» — тот, кто еще не испорчен цивилизацией, еще не знает одежды –вспомним, например, библейские представления об Адаме и Еве.

Но всё прошло! — остыла в сердце кровь.
В их наготы я ныне вижу
И свет, и жизнь, и дружбу, и любовь,
И мрачный опыт ненавижу.

Здесь то, что поэт видит свет, жизнь, дружбу и любовь «в их наготы» подразумевает, что он, наученный горьким опытом, уже не позволяет чувствам обмануть себя, воспринимает все без иллюзий.

И горд и наг пришел Разврат,
И перед ним сердца застыли,
За власть отечество забыли,
За злато продал брата брат.

Здесь очевидно, что слово «Разврат» (с прописной буквы) помогает создать некий символический обобщенный образ, возникает своего рода олицетворение разврата как явления. «Разврат» предстает нагим, очевидно, в метафорическом смысле — он ничем не прикрыт (можно провести параллель с языковой метафорой «неприкрытый» в выражениях вроде «неприкрытое хамство», «неприкрытая угроза» и т.д.). При этом сочетание «горд и наг» воспринимается как противоестественное, возникает эпатажный образ человека, который в прямом смысле обнажен, но не стыдится этого, даже наоборот — гордится. В таком контексте — рядом со словом «разврат» — слово «нагой» не может не ассоциироваться и с темой обнаженности, связанной с интимной близостью.

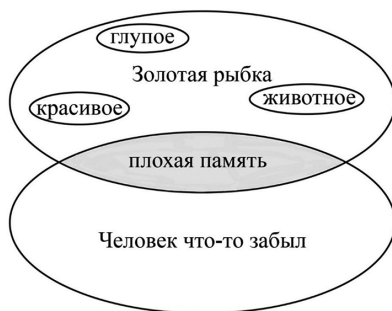
* * *

Итак, конкретные значение и функции метафоры контекстуальны, но общий принцип универсален: метафора позволяет аккумулировать смысл. Это достигается за счет того, что отдельные элементы буквального значения слов или выражений как бы прибиваются к контекстуальному.

Впрочем, функция метафоры может быть также в том, что она позволяет выделить какой-то важный смысл, сделать акцент на сем, которая связывает буквальное и контекстуальное значение.

Представьте, что человека, который постоянно все забывает, называют золотой рыбкой, имея в виду распространенный миф о том, что память у этих рыб очень плохая и помнят они только последние три секунды.

В этом случае соположение рядом смыслов ‘человек с плохой памятью’ и ‘золотая рыбка (животное)’ нужно в первую очередь для того, чтобы сделать акцент на одном из многих свойств человека, о котором идет речь, подчеркнуть, насколько у человека плохая память. Что, впрочем, не отменяет того, что возникают и дополнительные значения, дополнительная смысловая окраска: со словами «золотая рыбка» могут быть связаны семы: «красивая», «животное», «глупое», которые тоже в какой-то степени актуализируются в метафоре. Не случайно мы вряд ли назовем золотой рыбкой человека, которого мы уважаем, даже если он о чем-то забудет. В общем, реальные функции метафоры могут быть весьма разнообразными, но — повторимся — все они так или иначе связаны с повышением концентрации смысла на единицу текста.



Снова сделаем оговорку: очевидно, что, когда мы раскладываем таким образом значение и функции тропа, мы все сильно упрощаем. Даже в бытовой ситуации разные люди, услышав высказывание, содержащее метафору, могут воспринять его по-разному, у них возникнут разные ассоциации. Тем более очевидно, что смысл художественного текста не может быть «исчерпан» логическим объяснением — хотя именно попытка логически понять структуру текста может дать возможность лучше прочувствовать его настоящую красоту.

Еще раз о контекстуальности, или Почему неточно определять троп как одно слово, использованное в переносном значении

Посмотрите на фрагмент пушкинского стихотворения «Предчувствие»:

[О бедах, которые произойдут в жизни:]
Снова **тучи** надо мною
Собралися в тишине;
Рок завистливый бедою
Угрожает снова мне...
Сохраню ль к судьбе презренье?
Понесу ль навстречу ей
Непреклонность и терпенье
Гордой юности моей?
Бурной жизнью утомленный,
Равнодушно *бури* жду:
Может быть, еще спасенный,
Снова пристань я найду...

В этом фрагменте метафорический образ **туч**, собирающихся над героем, поддерживается образом ожидающей его **бури**. Вместе эти метафоры образуют одну так называемую «развернутую метафору»²: ситуация, когда в жизни человека вот-вот произойдет что-то плохое, сопоставляется с ситуацией, в которой корабль попадает в бурю. Эта развернутая метафора распадается на несколько более конкретных.

- Жизнь сопоставляется с путем (в данном случае — с морским путем). Общая сема: движение во времени или в пространстве, изменения (ср. с языковой метафорой «жизненный путь»);
- Плохие события сопоставляются с бурей, общая сема здесь: опасность;
- Предчувствие скорых плохих событий сопоставляется с тучами, появляющимися на небе, общая сема: скоро произойдет что-то плохое (из туч пойдет ливень; ожидание беды сменится бедой).

² В некоторых научных традициях для обозначения развернутой метафоры — особенно охватывающей всё произведение — может использоваться термин «аллегория».

Отметим, что разворачиваемая Пушкиным метафора поддерживается и другими образами, появляющимися в этом фрагменте. Так отмечается, что тучи собираются в тишине, и здесь тоже возникает очевидная метафора: спокойная жизнь сопоставляется с тишиной (общая сема: отсутствие активности и чего-то резко выделяющегося на фоне нормы).

А метафора жизненных катаклизмов как бури, продолжая разворачиваться, порождает еще одну конкретную метафору: человек, который живет спокойной жизнью после жизненных бед, сопоставляется с кораблем, после бури добравшимся до пристани. Общая сема: защищенность, отсутствие активных действий (ср. устойчивый метафорический образ «тихая гавань»).

Все возникающие образы тесно связаны друг с другом, их невозможно «разъединить». И это совершенно естественная ситуация для художественного текста.

Заканчивая разговор о «Предчувствии» Пушкина, позволим себе обратить внимание на одну особенность анализа художественного текста: ни в одном настоящем исследовании уровень тропов (как, впрочем, и любой другой) не будет анализироваться в полной изоляции от других аспектов текста, ведь все в произведении взаимосвязано. В данном случае это хорошо видно: образ бури на жизненном пути складывается не только из конкретных метафор, но поддерживается и другими уровнями произведения: от особого ритма (собственно стихотворного, а также задающегося синтаксической структурой) до стилистики и даже внутренней формы отдельных слов (так, в метафорическом эпитете «бурная» (жизнь) дает о себе знать тот же корень, что в слове «буря», а слово «утрожает» в контексте стихотворения заставляет вспомнить о грозе).

* * *

Итак, ситуация, в которой мы в тексте выделяем в качестве метафор отдельные слова, для каждого четко определяем буквальное и контекстуальное значения, выделяем общую сему и одну-две ассоциации, которые «тянет» за собой языковое значение слова, и последовательно описываем всю эту цепочку действий, — это

ситуация, возможная лишь в рамках искусственного филологического упражнения.

Несмотря на распространенное школьное определение, тропом не совсем правильно называть «**слово**, использованное в переносном значении». Дело не только в том, что существуют развернутые тропы, которые выражаются в тексте сразу многими словами. Дело в том, что в подлинном художественном произведении разные метафорические образы поддерживают друг друга, перетекают друг в друга, буквальные и контекстуальные значения тропов перекликаются между собой и связываются по смыслу с самыми разными возникающими в тексте образами. Позволим себе привести последний пример, иллюстрирующий этот тезис.

Вот два стиха из стихотворения «Воспоминание», где речь идет о чувствах, которые испытывает герой, когда ночью вспоминает свою жизнь:

В бездействии ночном живей горят во мне
Змеи сердечной угрызенья.

Можем ли мы однозначно расшифровать используемые здесь метафоры? «(Сердечная) змея», видимо, обозначает какие-то неприятные чувства. Змея и неприятные чувства связаны общей семой чего-то болезненного, а слово «сердечная» намекает, что речь именно про эмоции, ведь сердце человека часто олицетворялось, представало в поэзии чем-то живым, так как воспринималось как сосредоточие души и чувств (ср. устойчивые выражения «сердце поет», «сердце радуется» и т.д.³). Слово «угрызенья» представляет собой продолжение метафоры, обозначающей неприятные чувства. «Угрызенья» связаны с образом змеи не только грамматически, но и ассоциативно (змея — укусы — кусать — грызть), так что сема болезненных чувств усиливается, также все более заметной становится сема опасности. Кроме того, слово «угрызенья» в рус-

³ Отметим, впрочем, что это выражение можно воспринять и как метонимию («сердце радуется» = «человек радуется»). Метонимии посвящен отдельный раздел пособия, и в отдельном параграфе будут разбираться случаи, когда метонимия и метафора «соседствуют» в тексте и одновременно выражаются одними и теми же словами.

ском языке обычно используется в формуле «угрызения совести», то есть возникает и сема вины поэта (чем вызвано чувство вины, принципиально неясно).

Образы, встречающиеся во втором из приведенных стихов, неотделимы от образов, использованных в первом. Пушкин играет с некоторыми устоявшимися в традиции тропами. Так, клишированным является образ «горящего сердца», в котором полный воодушевления человек (например, исполненный энтузиазма или испытывающий сильные эмоции) сопоставляется с огнем (общими семами могут быть: интенсивность, свет, движение). Но «горящее сердце» — метафора, обычно сопровождаемая положительными коннотациями. Пушкин совершает смысловой сдвиг: «горит» не сердце, а «угрызенья сердечной змеи». Положительные коннотациями сменяются негативными, основанием для сопоставления состояния человека и пожара является уже не свет, вместо этого общие семы: боль, опасность (ср. стершийся троп «горит» по отношению к коже человека: «горит пощечина», «горит место укуса»). Впрочем, и мотив света в стихотворении Пушкина участвует в смыслообразовании: ведь действие стихотворения происходит ночью. Огонь, горящий в ночи — устойчивый визуальный образ поэзии эпохи, но у Пушкина слово «ночь» употреблено в прямом смысле, а «огонь» — в переносном.

Но идем дальше. Чувства — нечто неодушевленное и абстрактное — в стихотворении предстают в конкретном образе змеи — живого существа. Возникает **олицетворение**, которое усиливается благодаря слову «живей» в первом стихе. Само по себе слово «живей», впрочем, представляет собой стершуюся метафору и значит «активнее» (общая сема: то, о чем идет речь, не мертво, не неподвижно; ср. восклицание вроде «живей, живей, пошевеливайтесь!»). Так подхватывается тема активного движения, ассоциируемая и с образом огня, и с образом шевелящейся змеи — и этот мотив активности противопоставляется «бездействию ночи». Контраст ассоциируемой с ночью темноты, с одной стороны, и огня (чувств) — с другой — поддерживается контрастом отсутствия движения во внешнем пространстве — и болезненной активностью в душе поэта. Наконец, отметим, что своего рода «отчуждение» чувств поэта

от него самого, которое оказывается возможно благодаря метафорическому и — забегаем вперед — метонимическому переносу, дополнительно подчеркивает болезненность состояния лирического героя: образ змеи, копошащейся внутри человека и «грызущей» (жалящей) его, дополнительно подчеркивает, что поэт не властен над живущими внутри него и доставляющими боль чувствами.

Как вы видите, буквально каждое слово в этих двух стихах тесно связано с другими, и возникающие образы невозможно отделить⁴ друг от друга: буквальные (языковые) и переносные (контекстуальные) значения активно взаимодействуют друг с другом, а связанные с этими значениями ассоциации организуются в сложное художественное целое, которое не поддается однозначной расшифровке: мы не можем четко сформулировать, какие именно чувства испытывает герой, текст лишь может стимулировать наше воображение и ощущения — и, возможно, эти ощущения будут в чем-то адекватны тому, что испытывает лирический герой стихотворения, но не более.

Тем не менее, умение видеть, как именно связаны между собой прямое и переносное значения, умение различать смысловые переключки между разными встречающимися в тексте метафорическими образами помогает обнаружить больше важных оттенков смысла, которые аккумулируются поэтом в сжатой форме. А это обогащает эмоциональное и эстетическое восприятие текста.

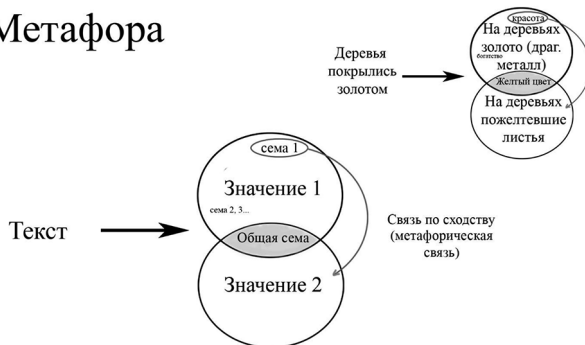
Метафора. Выводы

Итак, основная функция метафоры состоит в том, чтобы ввести в текст дополнительный смысл, не увеличивая количество слов, или сделать акцент на какой-то особенности героя, предмета или явления. При этом конкретные функции той или иной метафоры могут быть очень разными — в зависимости от контекста. Неслучайно в разных художественных системах, в разных ситуациях в метафо-

⁴ Более того, мы все искусственно упростили, рассматривая эти два стиха изолированно от контекста. Образы, возникающие в этих строках, на самом деле вступают в еще более сложные отношения друг с другом и с окружением, так как переключаются с образами, появляющимися в предшествующих и последующих стихах.

ре могут цениться точность — или, наоборот, вопиющая неточность; неожиданность — или, напротив, традиционность.

Метафора



Пока что просто еще раз обратим внимание на общую структуру метафоры: какой-то фрагмент текста в норме, в языке означает что-то одно, но в контексте — что-то другое, причем два смысловых пласта связаны между собой по принципу сходства.

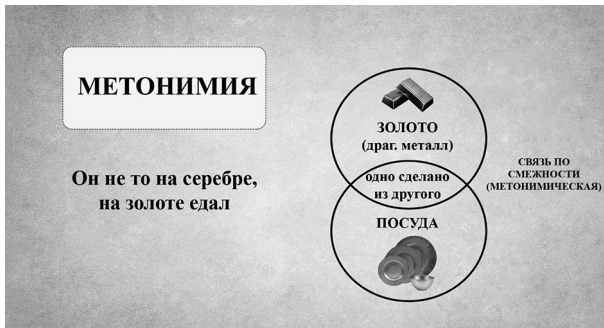
Но сходство — это не единственное возможное основание для связи двух возникающих значений. Они могут быть связаны между собой по принципу смежности — и тут мы от темы метафоры переходим к разговору о втором главном тропе — метонимии.

МЕТОНИМИЯ

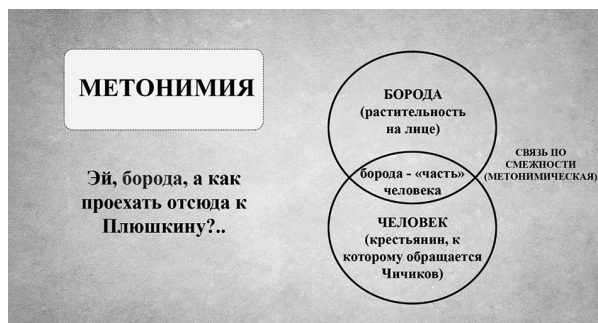
Структура метонимии

В «Горе от ума» Фамусов, рассуждая об успехах его покойного дяди, говорит: «он не то на серебре, / На золоте едал». Очевидно, он не имеет в виду, что дядя ел, разложив еду на горе золота или на золотых слитках. Как и в случаях с метафорой, здесь фраза приобретает контекстуальное значение: имеется в виду, что упомянутый герой ел из золотой посуды, — скажем, с золотых тарелок. Языковое и контекстуальное значения связаны между собой — но уже не по принципу сходства, ведь между, «тарелкой» и «золотом» никакого очевидного сходства нет. Связь между этими двумя явлениями не в том, что одно похоже на другое, а в том, что одно может состоять из другого: тарелка может быть сделана из золота. Такая связь называется связью по смежности. Описанная структура — это структура метонимии.

Слово «смежность», впрочем, стоит прояснить, так как под это понятие попадает не только ситуация, когда два явления соотносятся как материал и то, что из него изготовлено. Смежность также может подразумевать сопредельность во времени и/или пространстве, вовлеченность в одну и ту же ситуацию, причинно-следственные связи, связь части и целого, в частности, предмета и его признака, и так далее. Связь по смежности еще иногда называют *реальной связью*, подчеркивая, что, в отличие от метафорической



С В Я З И ,
основанной на сходстве, метонимическая связь основана на реальных отношениях между явлениями.

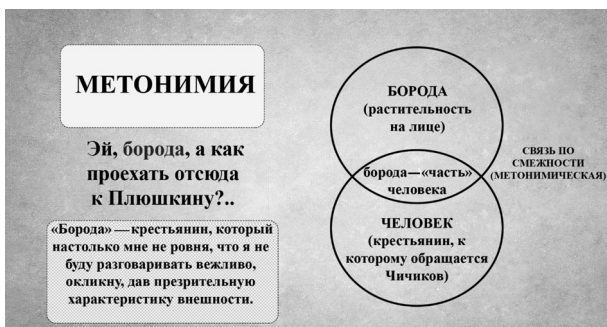


Чичиков в «Мертвых душах» обращался к одному крестьянину: «Эй, борода! а как проехать отсюда к Плюшкину?..». Понятно, что слово «борода» в данном контексте обозначает человека. Два значения связаны по принципу смежности: у человека есть борода, борода является его «частью».

Функции метонимии

Какую функцию обычно выполняет метонимия? В приведенном примере благодаря метонимии делается акцент на значимой черте персонажа, отмеченного повествователем: видимо, этот крестьянин обладает выдающейся бородой. Но зачем нужен этот акцент? Как и в случае с метафорами, метонимии обычно помогают аккумулировать смысл в компактной форме. Дело не только в том, что перед нами сжатое описание внешности персонажа — повествователь этого мимолетно упомянутого мужика никак не описывает, — но по одному обращению Чичикова читатель может частично реконструировать его образ. Важнее, пожалуй, то, что подобная метонимия выражает отношение говорящего к предмету речи: иными словами, если мы подзываем какого-то человека словом «борода», значит, относимся к нему пренебрежительно. Таким образом, фраза «эй, борода! а как проехать отсюда к Плюш-

кину» скорее обозначает: «эй, крестьянин, которого я не уважаю (что и демонстрирую, чтобы подчеркнуть собственную значимость), а как проехать отсюда к Плюшкину?»



Также и в предыдущем примере, когда Фамусов, характеризуя дядю, говорит «он не то на серебре, на золоте едал», его слова, благодаря метонимической конструкции, благодаря акценту на дороговизне материала посуды, характеризуют самого Фамусова, его мировоззрение, согласно которому «успех» в жизни измеряется материальными достижениями.



Как и в случае с метафорами, реальные метонимии могут выполнять самые разные художественные задачи, но общий принцип для всех тропов — как метафорических, так и метонимических — един: троп позволяет повысить концентрацию смысла на единицу текста.

Но конкретное смысловое наполнение и художественная задача зависят от контекста. Рассмотрим несколько показательных примеров.

Функции метонимии. Упражнение

Вам будет предложено несколько фрагментов стихотворений А. С. Пушкина. Стихи, в которых использованы метонимии, заменены на прозаический пересказ. Вам будут заданы вопросы по поводу функции и/или структуры метонимии, которую нужно восстановить.

[чем чаще выпускники лица праждную годовщину выпуска]
Тем робче старьй круг друзей
В семью стесняется едину,
Тем реже он; тем праждник наш
В своем веселии мрачнее;
Тем глуше звон заздравных чаш
И наши песни тем грустнее.

Как вы думаете, какой дополнительный смысл возникает в тексте благодаря использованию скрытой нами метонимии, обозначающей выпускников лица?

- А) Разрозненность
- Б) Единство
- В) Веселье
- Г) Грусть

Комментарий к ответу.

Правильный ответ: «Б» (Единство). По контексту можно понять, что празднования годовщины становятся все грустнее, и причина в разобщенности (возможно, вынужденной) лицеистов. Чтобы усилить ощущение грусти лирического героя, автор обращается к противопоставлению тем единства и одиночества («Тем робче старьй круг друзей / В семью стесняется едину»), что усиливается оксюморонными для поэтической традиции сочетаниями («в веселии мрачнее», «глуше звон заздравных чаш»). Логично предположить,

что в начале стихотворения должна звучать тема единства, чтобы возник упомянутый контраст. И в стихотворении используется слово «Лицей». Контекстуально оно значит 'выпускники Лицея', но использование единственного числа акцентирует смысл спаянности частей целого⁵:

Чем чаще празднует Лицей
Свою святую годовщину,
Тем робче старый круг друзей
В семью стесняется едину,
Тем реже он; тем праздник наш
В своем веселии мрачнее;
Тем глуше звон заздравных чаш
И наши песни тем грустнее.

КИПРЕНСКОМУ

Любимец моды [здесь мы спрятали рифму, чтобы ответ был не очевиден],

Хоть не британец, не француз,

Ты вновь создал, [здесь мы спрятали рифму, чтобы ответ был не очевиден],

Меня, питомца чистых муз, —

[я выражаю презрение к смерти],

Ушед навек от смертных уз...

В первой строфе стихотворения «Кипренскому» (это автор известнейшего портрета Пушкина) поэт говорит о том, что избегнет смерти. Можно было бы провести параллель с литературной традицией темы памятника, в рамках которой поэт говорит о том, что продолжит жить в своих стихах. Впрочем, очевидно, что в предложенном тексте эта тема разворачивается в более ироническом ключе: поэт будет жить вечно просто за счет того, что останется его портрет. **Здесь смерть представлена метонимией. Какой?**

⁵ Отметим также вскользь, что во фразе «Лицей празднует годовщину» можно обнаружить и олицетворение. Как мы отмечали, порой в одних и тех же словах читатели могут увидеть разные тропы.

- А) и я сбегаю прочь из склепа.
- Б) и я смеюсь над могилой.
- В) я ржу как конь над этой жизнью.
- Г) испорчу надпись я надгробну.

Комментарий к ответу.

Три варианта из предложенных совершенно не подходят. Так, фразу «сбегаю прочь из склепа» из варианта «а» можно воспринять как метонимию избегания смерти, однако скорее она будет восприниматься буквально, что логически не очень уместно в контексте стихотворения; в варианте «в» просто нет метонимии. Кроме того, хотя слово «ржать» в значении «смеяться» уже могло использоваться в первой трети XIX века (да и самим Пушкиным уже использовалось⁶), все-таки стилистически «ржу как конь» звучит слишком сниженно даже для этого — в целом ироничного — стихотворения; смысл фразы из варианта «г» выглядит замутненным, кроме того, фраза слишком легко прочитывается как буквальная, а тема осквернения захоронения здесь совсем неуместна.

Правильный ответ: «Б». Могила выступает метонимическим знаком смерти, при этом само словосочетание «смеюсь над могилой» привлекает внимание, выглядит несколько эпатажно или даже оксюморонно, если прочесть его буквально и представить себе человека, стоящего над чьей-то могилой и смеющегося. Такой конкретный образ подчеркивает презрение говорящего к собственной смерти.

Короче вам — студент присяжный,
С витою трубкою в зубах,
В плаще, с дубиной и в усах
Явился в Риге. Там спесиво
[он стал пить пиво в трактирах],
В дыму табачных облаков;
Бродить над берегами моря,
Мечтать об Лотхен или с горя

⁶ «Написал я прозою 5 повестей, от которых Баратынский ржет и бьется — и которые напечатаем также Анопуге — Под моим именем нельзя будет, ибо Булгарин заругает». [А. С. Пушкин. Письмо П. А. Плетневу (1830.12.09)]

Стихи писать...

Как мы уже говорили, метафорический образ обычно художественно мотивирован контекстом. Подобное, конечно, возможно и в случае с метонимией. В приведенном отрывке процесс распития пива описан метонимически, а напиток представлен одной своей чертой, и внимание не случайно акцентируется именно на ней. Образ, связанный с этой чертой пива, перекликается с каким-то из образов, возникающих в тексте рядом. **Как вы думаете, что это за черта?**

- А) алкоголь
- Б) слабый алкоголь
- В) то, что связано с похмельем
- Г) пиво светлое
- Д) пиво пенное

Комментарий к ответу.

Три варианта из предложенных совершенно не подходят.

Варианты «А» и «Б» не подходят, так как тема алкоголя (в том числе слабого) в приведенном фрагменте больше нигде не возникает. Не возникает и тема похмелья (вариант «В»). Да и тема света не слишком уместна. Разве что появляется своего рода визуальный контраст с темными табачными облаками.

Верный ответ «Д». Интерьер наполненного трактира, где пьют и курят, сменяется пейзажем, характерным для романтической поэзии: появляются берег моря, темы мечты, любви, творчества (после приведенного фрагмента, впрочем, романтический настрой сходит на нет, интонация снова резко меняется, что характерно для в высшей степени иронического повествования⁷). Резкий переход между местами действия, впрочем, образно мотивирован. В трактире пьют пенное пиво, курят, табачный дым похож на облака — а образы облаков и пены вызывают ассоциации с небом над морем, что как раз характерно для романтического пейзажа:

В трактирах стал он пенить пиво,
В дыму табачных облаков;

⁷ Дело в том, что фрагмент взят из шуточного «Послания Дельвигу» (1927).

Бродить над берегами моря...
Нас было много на челне;
Иные парус натягали,
Другие дружно упирали
[весла]
На руль склонясь, наш кормщик умный
В молчанье правил грузный челн;
А я — беспечной веры полн, —
Пловцам я пел... Вдруг лоно волн
Измял с налету вихорь шумный...
Погиб и кормщик и пловец! —
Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою...

В этом фрагменте слово «весла» сопровождается метонимическим эпитетом⁸. За счет этого весла приобретают характеристику, которая логически должна относиться не к ним, а к кому-то/чему-то другому, что с ними связано. **Как вы думаете, какой характеристикой наделяются весла?**

- А) Молчаливые
- Б) Умные
- В) Мощные
- Г) Взволнованные

Комментарий к ответу.

Три варианта ответа из предложенных не подходят. Так, тема тишины (вариант «А»), конечно, важна в стихотворении, благодаря ей создается контраст между спокойным началом текста и выделенной на разных уровнях динамичной кульминацией, где описывается налетевший шторм. Однако сложно представить себе много весел, которые не издают ни звука при движении судна. Скорее у Пушкина создается картина не абсолютной тишины, но молчания людей, в котором слышен плеск волн и слышна работа весел. Тема ума (вариант «Б») возникает в связи с кормщиком — тем, кто управляет

⁸ Эпитетам посвящен отдельный раздел пособия. В рамках текущего задания достаточно школьного представления о том, что под эпитетом понимают художественное определение.

кораблем. Однако кормщик напрямую никак не связан с веслами, он не держит весло, непонятно, почему характеристика кормщика должна иметь какое-то отношение к веслам гребцов. Назвать весла «взволнованными» (вариант «Г») вполне возможно, если люди, которые орудут веслами, взволнованны (тогда мы бы обнаружили распространенный в художественной и бытовой речи метонимический перенос). Однако по сюжету пока никто не взволнован.

Правильный ответ «В». Очевидно, что «мощными» являются не сами весла, а члены команды, гребцы, которые ими орудут. Такой случай метонимии, когда определение стоит как будто «не на своем месте», характеризует не то, что должно, а что-то, метонимически с ним связанное, порой называют отдельным термином «гипаллага». Использование такой метонимии здесь не столько вводит новый смысл, которого не было бы, если бы характеристика «мощные» сопровождала гребцов или совершаемое ими действие (ср. «другие мощно упирали в глубь веслы»), сколько помогает Пушкину избежать синтаксической избыточности (ср. «другие дружно и мощно упирали веслы») и сохранить стихотворный размер: в стихотворении важную роль играет ритм, подчеркивающий контраст между «ровным» началом текста и ритмическими нарушениями, сопровождающими появление темы шторма⁹.

Нас было много на челне;
Иные парус натягали,
Другие дружно упирали
В глубь мощны веслы. В тишине...

Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где тень олив легла на воды.
Заснула ты последним сном.
[героиня стихотворения умерла]
А с ними поцелуй свиданья...

⁹ См. об этом подробнее: Колмогоров А. Н. Анализ ритмической структуры стихотворения А. С. Пушкина «Арион» // Проблемы теории стиха. Л.: Наука, 1984. С. 118-124.

Но жду его; он за тобой...

Пушкин использует распространенную метафору, называя смерть сном, и так достигается противоречивое сближение гибели, трагедии — и гармонии (сон на лоне природы, идиллический пейзаж: голубое небо, вода, оливковые деревья). Затем поэт еще раз говорит о том, что героиня умерла, и с точки зрения логики бытовой речи, этот повтор избыточен — однако, дублируя уже известную информацию, поэт по-новому расставляет акценты, и в этом есть особый художественный смысл. Имея в виду смерть героини, лирический герой говорит о «смерти» отдельных ее черт (подмена общего частным — один из вариантов метонимического переноса, то есть переноса по смежности). **Как Вы думаете, какие темы, связанные с героиней, выделяет герой, говоря о ее смерти?**

- А) Красота
- Б) Богатство
- В) Благородство
- Г) Страдания

Комментарий к ответу.

Два варианта из предложенных не подходят. Так, едва ли поэт указывает на богатство девушки (вариант «Б»). Конечно, тема обесценивания материальных благ перед лицом смерти весьма распространена в поэзии начала XIX века. Однако тема эта слабо связана с любовным сюжетом, который разворачивается в приведенном стихотворении. Также совершенно не подходит вариант «В» (благородство). Едва ли в каком-нибудь поэтическом произведении смерть человека связывалась с потерей им благородства, смысловая нагрузка такого хода кажется неясной.

Правильные ответы: «А» (красота), Г (страдания)

В этих стихах усиливается контраст, заданный предшествующими строками. Умирает и красота героини (распространенный в поэзии штамп, в чем-то перекликающийся с поэтическими формулами, где старение связывается с увяданием), и страдания героини (то есть смерть приносит облегчение после тяжелой жизни). Акцент на красоте может повышать трагизм смерти молодой женщины (ее

красота не «увяла» по мере старения, жизнь оборвалась внезапно), а мысль о том, что смерть может принести облегчение, мотивирует возникновение гармоничного идиллического пейзажа. Отметим также, что в пропущенных стихах сразу два метонимических переноса: смерть героини, во-первых, представлена как смерть ее красоты и страданий, а во-вторых, метонимически названа исчезновением в гробовой урне. Так акцентируется противоестественность сближения «красоты» и «страданий», объединенных синтаксической конструкцией. Тело физически превращается в прах, и в то же время в поэзии прах не является только физическим объектом. Может быть, поэтому возможен финальный пуант стихотворения: герои встретятся, когда умрет сам герой; героиня «должна» ему поцелуй, и даже смерть не помешает исполнить должное.

Но там, уввы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,
Где тень олив легла на воды.
Заснула ты последним сном.
Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой –
А с ними поцелуй свиданья...
Но жду его; он за тобой...

Итак, мы видим, что, как и в случае с метафорами, реальные метонимии могут выполнять самые разные конкретные художественные задачи, но общий принцип для всех тропов — как метафорических, так и метонимических — един: троп позволяет повысить концентрацию смысла на единицу текста.

И все же... что такое троп?

Все мы со школы знаем о существовании эпитетов, гипербол, олицетворений и так далее. Существует много разных теорий тропов, разных классификаций, и чуть позже мы еще поговорим об этом подробнее.

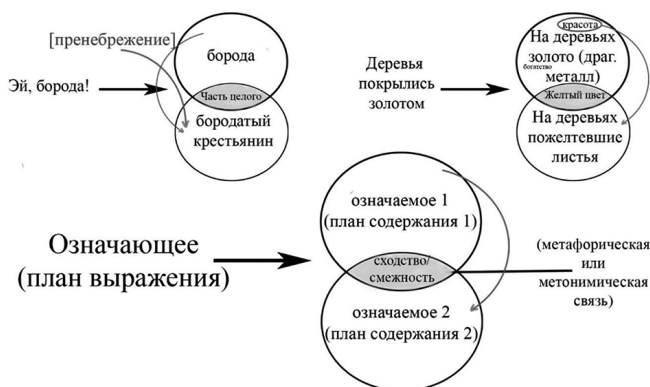
И все же в большей части современных теорий разные тропы вроде эпитета, гиперболы и так далее представляются лишь частными случаями реализации двух главных тропов: метафоры и метонимии¹⁰. Иначе говоря, все тропы строятся на метафорической или метонимической связи. Этот подход кажется весьма логичным, и именно он лежит в основе предлагаемого пособия (хотя вы должны понимать, что существуют и другие взгляды, и мы постоянно будем упоминать о них, рассматривая те или иные проблемы классификации тропов).

Попробуем нарисовать что-то вроде общей схемы тропа — неважно, метафорического или метонимического. Первым элементом схемы будет некое «означающее» (мы можем использовать другой лингвистический термин — «план выражения»). Это может быть, например, написанное или произнесенное слово или группа слов¹¹. В рамках системы языка — в рамках словаря — это означающее связано с определенным значением — назовем его, например, «означаемое 1» или «план содержания 1». То есть если бы все слова были использованы в прямом словарном значении, «означающему» соответствовало бы «означаемое 1». Однако благодаря контексту читатель или слушатель понимает, что на самом деле исходная фраза в тексте значит нечто иное. Читатель — сознательно, разгадывая текст как загадку — или мгновенно, интуитивно находит другое значение, связанное с первым — «означаемое 2» или «план содержания 2»¹². Читатель может найти это второе, контекстуальное означаемое, потому что оно не случайно — оно связано с первым, языковым, по принципу сходства или смежности. И соположение

¹⁰ Важнейшим представителем подобного подхода к теории тропов являлся, например, Роман Осипович Якобсон — один из наиболее известных и влиятельных филологов XX века.

¹¹ Впрочем, если мы понимаем «троп» максимально широко, полагая, что тропы могут встречаться, например, в изобразительном искусстве, в фильмах, в фольклорных практиках и т. д., «означающим» может быть, скажем, и какой-нибудь визуальный образ, и даже действие. Вопрос о широте трактовки понятия «троп» мы рассмотрим позже в связи с разговором о существующих классификациях тропов.

¹² В наиболее сложных конструкциях, впрочем, может возникать больше двух означаемых, больше двух сопоставляемых смысловых пластов, и мы еще столкнемся с подобными примерами.



рядом разных смысловых пластов приводит к какому-то приращению смысла.

В общем, если пытаться дать определение структуре тропа, можно предложить, например, следующую формулировку: троп — это явление, при котором некоторое означающее отсылает не к языковому, а к другому — контекстуальному — означаемому, при этом возникающие разные значения связаны между собой по принципу сходства или смежности.

Понятно, что определение это громоздкое, и пользоваться им неудобно — мы с этого начали. Поэтому чаще даются более простые определения, которые интуитивно понятнее, но менее точны, потому что не учитывают нюансов, о которых мы будем говорить, рассматривая разные классификации тропов — в частности, речь о возможности использования термина «троп» применительно к нестандартному материалу (например, в разговоре о визуальном искусстве).

Так, например, в новом большом проекте «Пушкин <Цифровой>» предлагается следующее определение: «Тро́п — речевой оборот, основанный на употреблении слова или группы слов в переносном значении. Принцип смысловой трансформации, порождающий троп, может строиться на сходстве (метафора) или смежности (метонимия) явлений»¹³.

¹³ URL: <https://pushkin.digital/ekskursy/glossarij/trop> (Дата обращения: 25.02.2025).

Как бы то ни было, задача предлагаемого пособия состоит не в том, чтобы предложить вам одно *правильное* определение термина «троп», но в том, чтобы дать представление о том, как происходит механизм смысловой трансформации, который лежит в основе такого явления как троп. Понимать и уметь с ходу ощущать присутствие того или иного переноса значения — это очень важно для того, чтобы натренировать восприятие художественного произведения и научиться получать от него больше удовольствия.

Важно также понимать, что — с каким бы конкретным тропом мы не имели дело — языковое и контекстуальное значение всегда взаимодействуют друг с другом и с контекстом. Это приводит к возникновению каких-то дополнительных смысловых связей, а значит, к увеличению концентрации смысла на единицу текста. Впрочем, конкретные функции того или иного тропа в определенном контексте могут быть самыми разнообразными.

КЛАССИФИКАЦИЯ ТРОПОВ

О проблемах классификации тропов

Прежде всего стоит сказать, что существует множество теорий тропов, и, пытаясь разобраться в этом разделе теории литературы, мы неизбежно сталкиваемся с серьезными терминологическими трудностями. Изучение (и систематизация) тропов берет начало еще в античной риторике. Вы могли заметить, что почти все слова, которыми мы обозначаем тропы и фигуры речи, восходят к греческому или латинскому языкам.

На протяжении тысячелетий в каждой национальной традиции подходы к определению и классификации тропов переосмыслились, разные риторы, критики, ученые спорили между собой, значения одних и тех же слов менялись. Представление современной науки об устройстве языка и мышления очень сильно отличается от представления многих авторов «практических» риторических трактатов сравнительно недавнего прошлого — не говоря уже про средневековые и античность.

При этом современная наука — в том числе гуманитарная — не может быть замкнута в рамках одной страны. Так, очевидно, что на протяжении долгого времени теории, распространявшиеся в России, США и разных европейских странах, активно взаимодействовали. Однако это не привело к возникновению какой-то единой международной терминологии: наоборот, все путалось и путалось все сильнее, и часто так получается, что схожие слова, восходящие к одним и тем же греческим и латинским корням, обозначают в разных традициях совершенно разные явления.

Более того, в современном английском языке само слово «троп» (“trope”) имеет два значения: первое примерно такое же, как и в русском, а вот второе совсем иное. Слово «троп» в современной англоязычной традиции может обозначать ‘повторяющаяся тема’ ‘штамп’ ‘распространенный тип героя’ ‘традиционный сюжетный ход’. Существует даже очень популярный в англоязычной среде сайт «TV Tropes»¹⁴, устроенный по принципу «Википедии», на кото-

¹⁴ URL: <https://tvtropes.org/> (Дата обращения 26. 02. 2025).

ром представлена информация о разных клише в кино и на телевидении. И во многих современных переводных просветительских, научно-популярных — и тем более развлекательных — материалах слово “trope” в значении ‘штамп’ неправильно переводят как «троп», что рождает самые разные проблемы. И именно из-за таких ошибок сегодня все больше русскоязычных людей сейчас использует слово «троп» как синоним слова «прием» в целом.

И речь пока лишь про само слово «троп», а что уж говорить о названии конкретных тропов... Разные значения одних и тех же слов постоянно смешиваются, и ни о какой единой общепринятой теории тропов говорить не приходится — даже в рамках отдельно взятой русскоязычной традиции.

В связи с этим мы не будем пытаться дать исчерпывающую или какую-то единственно верную классификацию тропов — это невозможно. Мы расскажем о том, как обычно используются разные популярные термины, оговаривая, какие разные значения могут в эти термины вкладываться — и как использование соответствующего слова может пригодиться на практике в процессе анализа художественного текста.

* * *

Помимо того, что один и тот же термин в разные эпохи или в разных научных традициях, в разных странах может иметь разные значения, есть еще одна проблема, затрудняющая разговор о классификации тропов. Дело в том, что складывавшиеся в определенные эпохи те или иные классификации тропов обычно не являлись собственно научными, так как тропы в них выделялись на разных основаниях. Это то, что хорошо чувствуется и в современных теориях и что всем нам знакомо по школьной программе. «Человек великанского роста» — мы можем с точки зрения формы обнаружить в слове «великанский» эпитет (троп выражен определением), с точки зрения функции — гиперболу (рост человека преувеличивается), с точки зрения базовой структуры — метафору (человек соотносится с великаном по принципу сходства, общая сема — высокий рост).

Но представим, что мы выделяем только два тропа, различающиеся с точки зрения базовой структуры: метафора и метонимия. Следует быть готовым к тому, что за одними и теми же словами мы можем обнаружить одновременно разные смысловые трансформации, то есть сопоставление смысловых пластов, и основанное на принципе сходства, и основанное на принципе смежности.

Посмотрите на начало пушкинского стихотворения «Гнедичу», адресованного знаменитому переводчику Гомера:

С Гомером долго ты беседовал один,
Тебя мы долго ожидали,
И светел ты сошел с таинственных вершин
И вынес нам свои скрижали.

В первом стихе мы, безусловно, осознаём метонимический перенос, где упоминание имени Гомера появляется при описании чтения Гнедичем произведений античного автора (представьте стершиеся, языковые метонимии вроде «я читаю Пушкина и Лермонтова» — в значении ‘я читаю книги, написанные Пушкиным и Лермонтовым’). Однако этот устоявшийся в языке метонимический перенос сопровождается и переносом метафорическим, ведь «беседа с Гомером» — давно умершим автором — неизбежно воспринимается и как олицетворение: взаимодействие читателя с книгой метафорически, по сходству соотносится с диалогом двух людей, автора и читателя. Именно этот образ **диалога** поддерживается очевидной аллюзией, присутствующей в приведенных стихах: беседа Гнедича с Гомером явно соотносится с беседой Моисея с Богом (ну, вспомним библейскую историю о Скрижалях Завета).

Рассмотрим другой показательный пример. В этой строфе стихотворения «Прощание» речь идет о том, что поэт прощается с бывшей возлюбленной:

Здесь в словах «одета могильным сумраком» чувствуется метафора: сама конструкция предложения такова, что героиня, по внешнему виду которой якобы можно судить о близости к смерти, метафорически соотносится с девушкой, которая носит особую одежду.

Соответственно, неизбежно возникает идея какого-то визуального сходства. В то же время перед нами и метонимия: сумрак назван «могильным», то есть могила метонимически — по принципу смежности — представляет смерть.

Но при этом речь не идет о буквальной смерти: описанные трансформации как бы «вложены» в более общую метафору, где смерть метафорически обозначает расставание (мы мертвы друг для друга = мы больше не вместе; общая сема: то, что у нас нет совместной жизни, мы не рядом). Возникает сразу несколько смысловых трансформаций, сложно связанных друг с другом: метонимический сдвиг соседствует с метафорическими, а точнее, включается «внутри» него.

* * *

Список примеров можно продолжать долго. Подобные ситуации помогают обратить внимание на важную теоретическую проблему: мы можем называть тропом как определенную смысловую трансформацию, то есть сам случай переноса значения по принципу сходства или смежности — так и результат этой трансформации в тексте. Поясним эту мысль с помощью примера.

Задумаемся над тем, как работают пословицы и поговорки. «Кто не рискует, тот не пьет шампанского». Смысл пословицы ясен: чтобы выиграть в чем-то, нужно рисковать. Мы легко «расшифровываем» текст, понимая, что шампанское обычно пьют, когда празднуют победу (например, спортивную — просто представьте стандартный тип фотографий и рисунков, на которых изображены победители, скажем, гонки, и спортсмен, занявший первое место, брызжет шампанским из бутылки). Налицо метонимический сдвиг: шампанское оказывается знаком победы. Но ведь, в сущности, вовсе **не слово** «шампанское» оказывается метонимией, а именно само шампанское как предмет, причем помещенный в определенную ситуацию.

Иначе говоря, в поговорке «кто не рискует, тот не пьет шампанского» все слова использованы в прямом значении, но **сама ситуация** распития шампанского **метонимически** обозначает победу. А когда

мы используем эту поговорку в обстоятельствах, не связанных с реальным шампанским, т. е. проводим *аналогию* между ситуацией поговорки и ситуацией нашей жизни, то утверждаем между ними сходство, то есть подобие **метафорической связи**.

Соответственно, если мы понимаем термин троп узко, мы можем использовать его тогда, когда слова в тексте использованы не в прямом значении. И тогда мы не выделяем никаких тропов в поговорке «кто не рискует, тот не пьет шампанского», использованной в какой-нибудь соответствующей ситуации. И точно так же мы, например, не считаем метафорическим тропом сравнение, не считаем метонимическим тропом большинство перифраз. Но вот если мы выделяем в качестве тропа не определенные слова в тексте, а именно логическую операцию, которая как бы скрывается за этими словами, или даже просто саму связь по сходству или по смежности между теми или иными элементами, то — в зависимости от того, как широко мы понимаем принцип метафорического или метонимического переноса — мы можем увидеть тропы не только в сравнениях (явления сопоставляются на основании сходства) и перифразах (явления сопоставляются на основании смежности), но и в самых разных не связанных с литературой явлениях. Это также важно учитывать, начиная разговор о возможной классификации тропов.

Метафорические тропы

Олицетворение

Вы со школы знаете, что олицетворение представляет собой конкретный вариант метафоры, который выделяется с точки зрения выполняемой функции.

Как уже отмечалось, структура метафоры предполагает, что к контекстуальному значению добавляются отдельные семы — минимальные смысловые элементы — которые присутствуют в прямом значении слова. Грубо говоря, если человека называют «ослом», к контекстуальному «человек» добавляются семы «упертый», «глупый» — то, что ассоциируется у нас с этим животным.

В олицетворении семей, которая обязательно прибавляется к словарному значению контекстом, является сема одушевленности. Иными словами, олицетворение — вид метафоры, при котором неодушевленное наделяется свойствами одушевленного. В стихах Лермонтова «Из-под куста мне ландыш серебристый / Приветливо кивает головой» цветок, покачивающийся от ветра, метафорически — по принципу визуального сходства — сопоставляется с кивающим головой человеком, и это демонстрирует, что лирический герой воспринимает природный мир как одушевленный, обладающий таинственным сознанием, душой.

Олицетворение

«...Из-под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой»
(Лермонтов М. Ю.)

Ландыш
приветливо
кивает головой

Ландыш качается на ветру
+ герой видит ландыш и природу в целом как что-то одушевленное и готовое вступить с ним в диалог.
Возможно, в этом проявляется особое состояние души героя.



Понятно, что эта функция — добавление семы одушевленности — действительно, может быть центральной в том или ином олицетворении. Скажем, в упомянутом стихотворении именно с темой коммуникации с природой как чем-то живым связана смысловая динамика. Посмотрим на текст внимательно.

Когда волнуется желтеющая нива
И свежий лес шумит при звуке ветерка,
И прячется в саду малиновая слива
Под тенью сладостной зеленого листка;

Когда росой обрызганный душистой,
Румяным вечером или утра в час златой,
Из-под куста мне ландыш серебристый
Приветливо кивает головой;

Когда студеный ключ играет по оврагу
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,
Лепечет мне таинственную сагу
Про мирный край, откуда мчится он, —

Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе, —
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу бога...
(1837)

Первые три строфы связаны между собой повтором слова «Когда» в начале первого стиха¹⁵. Обратите внимание, что композиции стихотворения важную роль играет принцип градации: в каждой следующей строфе Лермонтов все заметнее использует олицетворения, так что природа как будто становится все более «живой» и открытой для диалога. «Лес шумит» — это так называемая стершаяся метафора, которую мы можем использовать и в бытовой речи, даже не обратив на это внимания. «Слива прячется» — метафора уже авторская, но пока темы диалога не возникает. «Ландыш кивает головой» — здесь уже присутствует намек на взаимодействие. «Студеный ключ <...> лепечет мне <...> сагу» — природа разговаривает с героем. И уже в четвертой строфе после такого описания природы герой приходит к мысли о величии божьего замысла.

Итак, понятно, что сема одушевленности может быть важна. И все-таки надо понимать, что — как это ни странно! — примеры олицетворений, где основная функция тропа состоит именно в наделении неодушевленного свойствами одушевленного, встречаются не так часто.

Наличие семы одушевленности не отменяет возможности наличия других важных сем, которые добавляет тот или иной троп. Даже в стихотворении Лермонтова важна была не столько абстрактно сема одушевленности — сколько сема коммуникации.

Когда школьник или студент-филолог на занятии обнаруживает в тексте олицетворение, он очень часто — не разобравшись в кон-

¹⁵ Вы наверняка знаете, что повтор какого-то элемента в начале двух и более соотносимых рядов — например, в начале стихотворных строк или строф — называется анафорой.

кретной ситуации — сразу начинает говорить о том, что функция этого олицетворения в том, чтобы придать неодушевленному предмету или явлению свойства одушевленного.

Между тем, как правило за таким типичным ответом ничего не стоит. Сама возможность олицетворения чего-то неодушевленного была так давно освоена литературной традицией (да и просто языком), что стала во многом нормой художественного текста, так что функция «одушевления» в олицетворении часто стирается, а на первый план выходит какая-то другая.

Это видно даже в бытовой речи. Когда мы говорим о том, что облака «бегут по небу», или о том, что время «бежит», нам обычно важно не то, что облака или время как живые, а то, что они движутся быстро. То же и в художественном тексте:

Я говорю: **промчатся годы**,
И сколько здесь ни видно нас,
Мы все сойдем под вечны своды —
И чей-нибудь уж близок час.
(Пушкин А. С., «Брожу ли я вдоль улиц шумных», 1829)

В приведенном фрагменте «**промчатся годы**» — это олицетворение, однако гораздо важнее не то, что годы живые (эта тема никак не поддерживается контекстом), а то, что они проходят очень быстро.

Олицетворение

«Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит —
Летят за днями дни, и **каждый час уносит**
Частицу бытия...»
(Пушкин А. С.)

каждый час
уносит
частичку бытия
=

Время движется быстро +
оно нападает на человека,
обкрадывает его.



Конечно, зачастую важны одновременно разные семы, которые привносит олицетворение.

Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит —
Летят за днями дни, и каждый **час уносит**
Частичку бытия...

(Пушкин А. С., «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит...», 1834)

Здесь важны и сема быстрого движения, и сема одушевленности (время, часы как будто нападают на поэта или обкрадывают его, отбирают жизнь — обратите внимание на паронимическую аттракцию: «час» — «частичку»).

Олицетворение



Таким образом, при встрече с олицетворением не стоит спешить механически воспроизводить шаблонную фразу о наделении неодушевленного свойствами одушевленного — посмотрите, как именно «работает» олицетворение в контексте, с чем перекликается использованный поэтом образ, нет ли других важных ассоциаций, которые добавляет буквальное значение к контекстуальному.

Гипербола и литота

Со школы вы знаете слова «гипербола» и «литота». Вы наверняка помните, что гипербола представляет собой художественное преувеличение, в то время как литота — в современном понимании¹⁶ — преуменьшение.

¹⁶ Оставим за скобками вопрос о том, когда термин «литота» стал использоваться именно так — и как это слово соотносится с термином «мейозис», так как

Вот, например, о жизни девушки говорится:

Тому **одно, одно мгновенье**

Она цвела, свежа, пышна –

И вот уж вянет...

(Пушкин А. С. «Тому одно, одно мгновенье...», 1830)

Очевидно, что контекстуальное значение слова «мгновенье» здесь отличается от словарного: поэт хочет подчеркнуть скоротечность жизни, и, используя слово «мгновенье», говорит о том, что девушка была молодой еще совсем недавно (но все-таки очевидно, что не «мгновение» назад в прямом смысле слова). Перед нами литота. Обратим внимание на то, что эта литота включена в развернутую метафору: жизнь девушки соотносится с «жизнью» цветка. Налицо два элемента, связывающих понятие «девушка» и «цветок» по сходству: во-первых, их красота, во-вторых, недолговечность этой красоты. О функции этой метафоры мы, в сущности, уже сказали: цветок живет недолго, и когда образ цветка проецируется на девушку, становится ясно, что и молодость девушки проходит быстро (по меркам вечности, например), пора юности и красоты заканчивается резко.

А вот очевидная гипербола:

В степи мирской, печальной и **безбрежной**,

Таинственно пробились три ключа...

Степь называется безбрежной, то есть безграничной — хотя очевидно, что как бы широко она ни простиралась, она не может не иметь конца; гипербола подчеркивает, насколько степь велика. При этом использование поэтом именно слова «безбрежная» (а не «безграничная»), говорит о разворачивании метафоры: степь «без берега», то есть она сопоставляется с морем (налицо визуальное сходство, общие семы: «простирается во все стороны», «безлюдье»).

Конечно, далеко не всегда гипербола или литота включены в некую развернутую метафору. Но нам важно показать, как легко одно сочетается с другим, чтобы перейти к главной мысли: хотя очень ча-

рассмотрение истории употребления тех или иных терминов выходит за рамки предлагаемого пособия.

сто гипербола выделяется как самостоятельный троп, в сущности, и гипербола, и литота представляют собой конкретный вид метафоры с определенной функцией — усилить общую сему, выделить ее.

Давайте упростим предыдущий пример. Допустим, море называется безбрежным, чтобы подчеркнуть, какое оно большое. В чем логика смысловой трансформации? Буквальное значение слова «безбрежный» — не имеющий берега. Контекстуальное значение — большое море. Например, речь идет о самом большом море в мире — Саргассовом море, которое занимает шесть с половиной миллионов квадратных километров. Что общего у буквального значения (море без границ) и контекстуального (море площадью 6,5 млн. км²)? — Общая сема: что-то большое. Два значения связаны по сходству. Перед нами узнаваемая структура метафоры. Просто у этой метафоры очень конкретная функция: сделать акцент на общей семе, то есть дать понять, что море не просто большое, а очень большое, огромное.

Гипербола = метафора с функцией акцента на общей семе величины



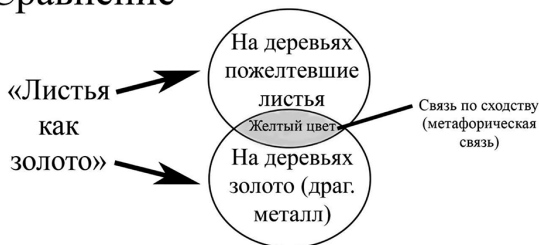
Задерживаться дальше на гиперболе и литоте, наверное, не имеет смысла: функции их, в общем-то, очевидны. Можно отметить, что для определенных художественных традиций можно попробовать выделить ряд конкретных тем, с которыми оказываются чаще всего связаны гиперболы и литоты. Так, для поэзии начала XIX века такими темами будут, например, время (короткое или длительное), пространство, расстояние (большое или малое), интенсивность чувств и т. д. Или можно обратить внимание на то, что, как ни странно, порой гипербола и литота могут идти рука об

руку, присутствуя в одной конструкции. Представьте фразу: «он такой быстрый, что умудрился совершить все эти действия буквально за мгновение». Понятно, что здесь длительность приуменьшается, а скорость человека преувеличивается.

Сравнение. Троп или нет?

Сравнение нередко относят к тропам — но не менее часто утверждается, что это не троп, а фигура речи. Такая двойственность вполне объяснима. Если мы понимаем троп расширительно как любое явление, в основе которого лежит смысловая связь между двумя элементами по сходству или смежности, то сравнение — троп, причем метафорический. Если же мы понимаем под тропом именно языковое явление, в основе которого лежит использование слов в *переносном* значении (а вовсе не любое проявление особых свойств нашего мышления), то сравнение тропом считать не стоит: все слова в сравнении используются в прямом значении.

Сравнение



Впрочем, вопрос классификации, как уже отмечалось, представляется не самым важным и при этом довольно сложным. Например, существуют промежуточные явления между метафорой и сравнением. Речь о конструкциях, которые в одних классификациях именуются «генитивными метафорами», а в других — «генитивными сравнениями»: например, выражения «песчинки звезд», «языки пламени» и т.д.

Гораздо важнее остановиться на особенностях структуры и функций сравнения, на том, в чем это явление похоже на мета-

фору, а чем отличается. Наверное, в школе вы сталкивались с представлением о том, что метафора — это «скрытое сравнение» (в этой формуле угадываются следы аристотелевской характеристики метафоры как «сокращенного сравнения»)¹⁷.

Структурно эти явления похожи: в обоих случаях в тексте сопоставляются два (и более) смысловых пласта, связанных по принципу сходства. Разница в том, что в сравнении оба элемента названы, а в случае с метафорой читателю нужно самостоятельно реконструировать контекстуальное значение.

Это приводит к тому, что у метафоры может быть функция, которой нет у сравнения: метафора может представлять собой своего рода «загадку», которую интересно разгадать. Хотя стоит отметить, что в некоторых случаях и сравнение может быть загадкой, если неясно, почему одно сопоставляется с другим, по какому признаку.

Как бы то ни было, может показаться, что метафора в целом более сложный, а значит, интересный и эффективный троп. Ведь когда листья называются золотыми, в сознании читателя — хотя он и понимает контекстуальный смысл — возникает еще и «волшебный» визуальный образ, создается особая реальность художественного текста, а вот если мы говорим «листья **как** золото», этот образ «ослаблен», ведь в самом тексте **признается**, что образ золота возникает как будто «понарошку». В связи с этим некоторые известные авторы сознательно избегали использования сравнений, полагая, что этот прием слишком примитивен.

Очевидно, впрочем, что считать прием слишком примитивным — значит, не понимать, как «работает» художественный текст. Ни один прием не может быть «плохим» или «хорошим» — любое явление может быть художественно мотивировано или нет, может выполнять или не выполнять интересную функцию в том или ином контексте, в той или иной художественной системе.

¹⁷ Студенты-филологи могут вспомнить IV главу III книги знаменитой «Риторики» Аристотеля, где автор, описывая, что такое сравнение, отмечает, что сравнение, в сущности, есть метафора — и наоборот. Разница же между этими явлениями касается формы, но не самой сути приема (см., напр., издание: Аристотель. Риторика. Поэтика. М.: Лабиринт, 2000. С. 119-120).

Сравнение может быть в каком-то смысле более эффективным инструментом, чем метафора, если создаваемый образ должен поразить именно своей неожиданностью. Посмотрим на начало известной «Элегии» Пушкина 1830 года:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье.
Но, как вино, — печаль минувших дней
В моей душе чем старе, тем сильнее...

В качестве эксперимента попробуйте отложить пособие и самостоятельно заменить используемые Пушкиным сравнения на метафоры. Дело в том, что, если мы «спрячем» части сравнений, видимо, получится нечто подобное:

«Когда я прожил немало лет, почувствовал похмелье и ощутил, что вино с возрастом имеет все более ярко выраженный вкус».

Как вы понимаете, смысл пушкинских строк теряется совершенно, читатель даже не поймет, что перед нами метафоры, а если и поймет, вряд ли правильно реконструирует смысл.

Дело в том, что Пушкин в качестве основы для сопоставления разных смысловых пластов использует неочевидные семы — и в этом красота разворота его мысли. Едва ли первое, что ассоциируется у нас с весельем — это его негативные последствия (хотя, возможно, если в разговоре о жизни человек скажет, что он чувствует похмелье — не в прямом, а в переносном смысле — еще можно догадаться, что речь о тяжелой жизни, которая наступила после веселой). А вот вино и печаль связаны уже совершенно не очевидным образом. Если человек скажет «в моей душе вино», мы не поймем логику метафорического переноса — или реконструируем ее неправильно, решив, что речь идет о приподнятом настроении.

То, что вино со временем становится «качественнее» — возможная, но далеко не первая ассоциация со словом «вино». То, что печаль со временем становится «качественнее» (то есть сильнее) — не общее место в языке и культуре, а индивидуальное переживание

лирического героя. А это значит, что без контекста читателю не хватает знания «кода», чтобы расшифровать его образ.

Чтобы можно было оценить красоту неожиданного разворота мысли героя, чтобы можно было понять, какую неожиданную связь он — в силу своего душевного и интеллектуального неповторимого опыта — обнаружил между далекими друг от друга явлениями, нам нужно, чтобы Пушкин использовал именно сравнение, в котором прямо даны оба сопоставленных смысловых пласта.

* * *

Другая причина, по которой сравнение может быть более уместно в тексте, чем метафора, связана с тем, что сравнение (которое технически может быть выражено не менее чем двумя словами) зачастую более развернуто, занимает больше пространства текста, а значит, обладает потенциалом для игры с тем, как читатель последовательно воспринимает текст. Важно и то, что разные слова, используемые в сравнении, по-своему вписываются в контекст. Поясним на примере:

Что в имени тебе моем?
Оно умрет, **как** шум печальный
Волны, плеснувшей в берег дальний,
Как звук ночной в лесу глухом.
(Пушкин А. С. «Что в имени тебе моем?..», 1830)

Текст построен так, чтобы мысль читателя постоянно находилась «в движении». За счет анжамбмана (то есть несовпадения синтаксических и стихотворных границ) вторая строка воспринимается как законченная: «имя умрет, как печальный шум». неизбежно возникают вопросы: в чем основание для этого сравнения? в каком смысле может умереть имя? как упоминание о непонятном «шуме печальном» проясняет мысль поэта?

В третьем стихе возникает продолжение фразы: оказывается, имя умрет не как «шум печальный», а как «шум печальный волны». Но когда, ориентируясь уже не на стиховые, а на синтаксические границы, читатель достраивает этот образ, он осознает, что

все еще едва ли понимает мысль поэта: «имя умрет как печальный шум волны» — в чем сходство? И только продолжение предложения, в очередной раз заставляя переосмыслить сложившийся в сознании образ, наконец объясняет, в чем неожиданный разворот мысли поэта.

Любопытно функционирует и сравнение в следующей строфе этого стихотворения:

Оно на памятном листке
Оставит мертвый след, подобный

Здесь Словосочетание «мертвый след» скорее всего воспринимается как законченный образ. Можно проинтерпретировать «мертвый» (след) так: поэт уже не будет принимать непосредственного («живого») участия в жизни героини, он будет «мертв» для нее, а значит, и его уже ненужный автограф называется мертвым. Но строфа продолжается:

...подобный
Узору надписи надгробной
На непонятном языке.

Пушкин снова опрокидывает представление о только что возникшем образе: метафора продолжается сравнением, буквальное значение слова «мертвый» подхватывается текстом, вызывает ассоциацию с надгробной надписью. Смысл значительно усложняется: метафорический образ «мертвого» поэта играет новыми красками, в какой-то степени, возможно, материализуется. Когда поэт умрет, оставленный им автограф не поможет вспомнить о нем (то есть продлить его существование в других, в тех, кто о нем помнит, — такой образ порой встречается в поэтической традиции). Точно так и надгробная надпись на незнакомом языке уже не выполняет свою функцию, не хранит память о том, кто лежит в могиле. Так неожиданно материализуется и стершаяся метонимия «памятный листок», то есть листок «на память», то, что должно напоминать об авторе. Этот как будто случайный речевой образ неожиданно обобщивается основной — очень серьезной — темой.

Так сравнение помогает последовательно нанизать образы друг на друга, чтобы можно было поиграть с восприятием читателя, заставить того послушно следовать за текстом, постепенно все более раскрывая для себя сложную структуру пушкинской мысли.

Ирония. Троп или нет?

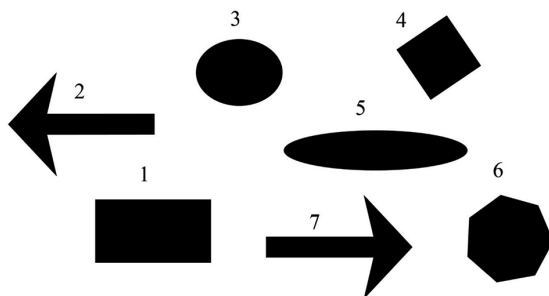
Стоит сделать оговорку. В бытовом языке мы часто используем слово «ирония» для обозначения чуть ли не вообще чего бы то ни было комического. В конце концов есть даже устойчивые литературные штампы в духе «иронический взгляд» или «ироническая улыбка».

Но есть и более узкое значение слова «ирония», с которым вас скорее всего знакомили в школе. Так, в школьных учебниках по литературе обычно отмечается, что ирония — это прием, построенный на употреблении слова или слов в противоположном значении.

И действительно, и в школьной, и в серьезной литературоведческой теории нередко встречается представление о том, что ирония — в этом смысле слова — это троп, более того, троп особый, основанный на принципе противоположности. Однако это представление спорное и требует комментария.

Так, даже если считать, что ирония — это троп, нужно понимать, что перенос значения по принципу «противоположности», в сущности, представляет собой некое усложнение метафорического переноса по сходству, основывается на нем. Это очень легко проиллюстрировать.

Посмотрите на фигуры, которые вы видите на изображении.



Позволим себе задать нескладно сформулированный вопрос: какие две из этих фигур «противоположны» друг другу? Очевидно, что любой из нас, не задумываясь, ответит: фигуры 2 и 7.

Дело в том, что, чтобы обнаружить «противоположность», нужно вначале обнаружить сходство между явлениями и мысленно реконструировать шкалу, по которой эти явления могут быть сопоставлены — и противопоставлены. Так, здесь нужно сначала найти визуальное **сходство**: фигуры 2 и 7 — это похожие стрелки. А затем уже нужно осознать, что они находятся в одной горизонтальной плоскости, и в этом они, опять же, **схожи**.

* * *

Впрочем, иронию далеко не всегда воспринимают как троп. Представим себе шаблонную ситуацию, которую приводят постоянно.

Ребенок случайно разбивает тарелку, и мать кричит ему: «**Молодец, давай, разбей еще**, мы же **Ротшильды!**». Насколько верно описывать высказывание матери как использование всех выделенных слов (в том числе слова «Ротшильды») в «противоположном» значении? Неудивительно, что многие теоретики полагают, что гораздо логичнее определять иронию вовсе не как троп. Лучше рассматривать иронию как явление более высокого уровня, тем более что в реальной подобной ситуации она будет проявляться не только и не столько в словах, сколько в интонации и, вероятно, в мимике.

В сущности, иронию можно описать как явление, при котором говорящий как бы примеряет на себя некую повествовательную маску, и тогда иронию логичнее описывать не с точки зрения теории тропов, а с точки зрения нарратологии — науки о повествовании.

Так, например, Б. А. Успенский в известнейшем, классическом труде «Поэтика композиции», отмечал, что ирония может возникать, например, за счет использования чужой фразеологической точки зрения, за счет несовпадения фразеологической и оценочной позиции¹⁸.

¹⁸ «Можно думать, что подобное несовпадение авторской и читательской позиций составляет вообще существо приема иронии; при этом характерно, что автор говорит или действует от некоего лица, но само это лицо выступает не как субъект, а как объект оценки (на этом основании выше мы могли говорить — в не-

Метонимические тропы: синекдоха, металепсис, гипаллага

Приведенные нами метафорические тропы довольно часто выделяются как самостоятельные художественные приемы даже на уровне школьного образования, и было бы странно их не прокомментировать. В случае с метонимическими тропами ситуация несколько сложнее: они или реже встречаются в художественных произведениях (и, соответственно, реже упоминаются в научно-популярной литературе), или по их поводу возникает больше теоретических споров. Позволим себе лишь кратко охарактеризовать некоторые слова, с которыми вы можете сталкиваться.

Так, с таким явлением как синекдоха все знакомы со школы. Ну, помните: «У города стоял француз» — имеется в виду французская армия. «Швед, русский, колет, рубит, режет» — предполагается, что и тех, и других, конечно, много.

Синекдоха выделяется как отдельный троп довольно часто, и общее представление о структуре не вызывает разночтений: это троп, в котором целое замещается частью или наоборот.

Однако существуют разногласия по поводу тонкостей определения границ синекдохы. Так, еще век назад — не говоря уж о более ранних эпохах — в русскоязычной традиции синекдоха могла восприниматься не как подвид метонимии, а как отдельный троп наравне с ней (то есть некоторые возможные трансформации по принципу смежности обозначались словом «синекдоха», а некоторые — «метонимия»).

При этом, если в современной русской традиции синекдоха воспринимается как конкретный случай реализации метонимии, то, например, представители известной команды французских теоретиков «Группа Мю» полагают, что синекдоха — базовый троп, лежащий даже в основе метафоры. Если говорить несколько упрощенно,

сколько иным аспекте рассмотрения — о характерном для иронии несовпадении оценочной и какой-либо другой точки зрения). Ирония, тем самым, предстает как специальный случай притворства автора (в прямом соответствии, между прочим, с греческой этимологией этого слова: *εἰρήνεια* — букв. «притворство»), которое противостоит естественной (по определению) позиции читателя» (Успенский Б. А. Поэтика композиции. М.: Искусство. 1970. С. 166–167). Подробнее об этом см. там же, с. 137–138, 164–168.

логика рассуждений исследователей состоит в том, что, чтобы найти смысловую связь, нужно сначала выделить одну черту какого-то явления, а потом эту одну черту достроить до другого целого. Таким образом, с их точки зрения, любое сходство в каком-то смысле основывается на явлении смежности¹⁹.

Как бы то ни было, в современной русскоязычной традиции связь по смежности обычно подразумевает, что два явления соотносятся как материал и то, что из него изготовлено, как сопредельные во времени и пространстве, как вовлеченные в одну и ту же ситуацию, как связанные причинно-следственно, как часть и целого и так далее. Связь части и целого подпадает под понятие смежности, и, в целом, ничто не мешает вообще не пользоваться термином «синекдоха», вызывающим терминологические споры, и вместо этого во всех случаях, где троп основан на связи явлений по смежности, использовать слово «метонимия».

* * *

Другие подвиды метонимии в реальных анализах художественных произведений упоминаются редко. Например, порой в качестве отдельного вида метонимии выделяют так называемую «гипаллагу».

Гипаллага — это ситуация, когда определение «крепится» не к тому слову, к которому должно, согласно бытовой логике, а к другому, связанному с первым метонимически. Мы сталкивались с подобным во фрагменте из «Ариона»: «Другие дружно упирали / В глубь мощны веслы» (мощными являются не весла, а те, кто их держит). Таким образом, «гипаллага» выделяется как отдельный троп не на основании выполняемой функции, а на основании внешней формы, и поэтому выделение этого тропа мало что дает для понимания того, как именно воздействует на читателя текст.

Что касается термина «металепсис», он в разное время употреблялся — и употребляется — в очень разных значениях. М. В. Ломоносов понимал под металепсисом «двойной» перенос,

¹⁹ Группа μ: Дюбуа Ж., Эделин Ф., Клинкаберг Ж.-М., Мэнге Ф., Пир Ф., Тринтон А. Общая риторика. М.: Прогресс, 1986. 392 с. Сделаем оговорку, что, пересказывая теории представителей «Группы Мю», мы используем термины, привычные для русскоязычной традиции.

приводя следующий пример: «Троя была взята через десять жатв» (здесь «жатва» обозначает «лето», «лето» обозначает «год»²⁰; этот пример Ломоносова, впрочем, может вызвать у современных исследователей ряд вопросов). В то же время нередко в русскоязычной традиции под металеписом понимается явление, при котором слово или выражение, обозначающее предшествующий момент, заменяется словом, обозначающим последующий. А в мировой науке слово «металепис» («Metalepsis») часто используется не как термин из теории тропов, а как термин из нарратологии, и в этой сфере он обладает совершенно иным значением.

В связи с этим мы не стали бы настаивать на том, чтобы студенты выделяли при анализе те или иные конкретные подвиды метонимии, для практики анализа вполне достаточно представления о том, что представляет собой метонимия как таковая.

Тропы (или не тропы), основанные на метафорической или метонимической трансформации. Эпитет

Эпитет в узком понимании

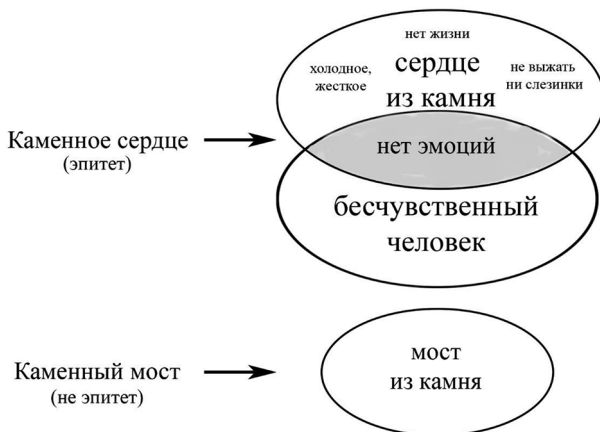
Все вы помните со школы «эпитет» обычно характеризуют как «художественное определение» или как «образное определение». Однако эти словосочетания вызывают ряд вопросов.

Во-первых, что значит «образное» или «художественное», если художественный текст в принципе оперирует образами? На практике слово «эпитет» просто понимают более узко или широко. Самое узкое представление об эпитете предполагает, что эпитет — это именно троп, то есть в основе этого явления лежит смысловая трансформация по принципу сходства или смежности.

Тогда «каменное сердце» в значении «бесчувственный человек» — это эпитет, а «каменный мост» — это не эпитет, а логическое определение. Причем эпитет как троп может быть как метафориче-

²⁰ Риторика М.В. Ломоносова / П.Е. Бухаркин, С.С. Волков, А.А. Ветушко-Калевич, Н.В. Карева, К.Н. Лемешев, Е.М. Матвеев, К.М. Номоконова, А.Н. Семихина, А.С. Смирнова, К.Ю. Тверьянович, А.К. Филиппов, М.Г. Шарихина / науч. ред. П.Е. Бухаркин, С.С. Волков, Е.М. Матвеев. СПб.: Нестор-История, 2017. С. 95.

ским, так и метонимическим. Золотая осень — метафора (желтые листья *похожи* на золото), слезы счастья — метонимия (слезы выступили на глазах от радости, здесь причинно-следственная связь).



Упражнение. О границах эпитета как тропа

Понятно, зачем в процессе анализа произведения нам может пригодиться слово «эпитет». Этот термин позволяет отличить слова, используемые в прямом, словарном значении, от слов, приобретающих значение окказиональное, а значит, привлекающих к себе внимание читателя и особенно на него воздействующих.

Но зададимся вопросом о том, может ли какое-то определение приобретать дополнительное значение, не будучи при этом тропом? Может ли дополнительное значение не быть связанным с общеязыковым по двум описанным принципам — сходства или смежности? Это вопрос сложный. Представляется, что такая связь может быть не очевидной для читателя. Дополнительные смыслы возникают, например, в поэтическом коде, используемом в той или иной литературной традиции.

Например, в поэзии начала XIX века у некоторых слов было особое значение, закрепленное в традиции. Так слово «багряный» не было абсолютным синонимом слова «красный». Поэтизм «ба-

гряный» придавал тексту торжественную окраску и чаще всего использовался тогда, когда в стихотворении возникала тема власти (в редких случаях — страсти). Слово «красный» использовалось для характеристики определенного предмета красного цвета, не связанного с этой темой, или когда слово «красный» выступало как синоним слова «красивый» (отдельно стоит отметить игру с фольклорными формулами «красна девица», «солнце красное»).

Вам даны отрывки из разных стихотворений конца XVIII — первой трети XIX века. **Определите, в каких случаях использовалось слово «красный», а в каких — «багряный».**

1. С. С. Бобров «Песня», 1805:
 - а. И что молодки только красной для счастья мне недостает
 - б. И что молодки лишь багряной для счастья мне недостает
2. С. С. Бобров «Судьба древнего мира, или Всемирный потоп», 1789:
 - а. Хотя десницей своей красной
Отец богов Перун метал
 - б. Хотя десницею багряной
Отец богов Перун метал
3. Н. И. Гнедич «Циклоп», 1832:
 - а. Хотя поизломанный стол, но красного дерева
 - б. Хотя поизломанный стол, но багряного дерева
4. А. С. Хомяков «Вадим», 1822:
 - а. И долго длился бой, уж вечер наступал,
И красный царь светил на западе сиял.
 - б. И долго длился бой, уж вечер наступал,
Багряный царь светил на западе сиял.
5. Г. М. Федоров «Ободрение», 1823:
 - а. Багряной тогой облечен,
На стогнах славы, в Риме шумном
При плесках граждан, гrome трубном,
В Капиталийский храм введен.
 - б. Он красной тогой облечен,
На стогнах славы, в Риме шумном
При плесках граждан, гrome трубном,

В Капиталийский храм введен.

6. Жуковский «Графиня, можно ль так неблагодарной быть!», 1818:

- а. Я нынче поутру, окончив свой урок,
Багряный свой портфель смиренно запирая
Уж шляпу в руки брал...
- б. Я нынче поутру, окончив свой урок,
И красный свой портфель смиренно запирая
Уж шляпу в руки брал...

7. Я. Б. Княжнин «Попугай», Между 1788 и 1790:

- а. Покрылись лилии все красным током крови,
И с Машей ахнули приятства и любви
- б. Покрылись лилии багряным током крови,
И с Машей ахнули приятства и любви

8. В. А. Жуковский «П. А. Вяземскому», 1815:

- а. Сказал я, закутав свой красный нос в шубу,
И с сердцем стесненным помчался домой.
- б. Сказал я, закутав багряный нос в шубу,
И с сердцем стесненным помчался домой.

9. Г. Р. Державин «Братское согласие», 1799:

- а. Багряным серебром сверкают
- б. И красным серебром сверкают

10. Г. Р. Державин «Евгению. Жизнь Званская», 1807:

- а. Румяно-желт пирог, сыр белый, рак багряный
- б. Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны

Правильные ответы:

1а, 2б, 3а, 4б, 5а, 6б, 7б, 8а, 9а, 10а

Как вы понимаете, во всех правильно отмеченных вами строчках со словом «багряный» это слово является эпитетом, обладает особым значением, не совпадающим со словарным: оно связывается с темой власти или страсти. А слово «красный» в правильно отмеченных строчках могло быть как эпитетом («молодка красная» значит 'красивая', это устойчивый эпитет, попадающий в литературу из фольклора), так и логическим определением («стол <...> из красного дерева» — указание на особый вид древесины, красное дерево — очень дорогой материал, и позволить его себе могут далеко не все, но этот смысл формируется благодаря прямому значению слов, а не переносному).

* * *

Естественно, возникает вопрос: действительно ли слово «багряный», являющееся в приведенных примерах эпитетом, в котором словарное значение дополняется важными смысловыми оттенками, не является тропом? Строго говоря, определенную метонимическую связь, послужившую основанием для насыщения слова «багряный» особым смыслом, обнаружить можно. В начале XIX века встречается слово «багряница», что значит порфира — торжественная верхняя одежда, мантия монарха. Таким образом, произошел метонимический перенос: определенный темно-красный (или «пурпурный») цвет мантии стал знаком власти, и этот смысл был перенесен на слово «багряный» в поэтическом словаре эпохи. Однако описанная связь совсем не так очевидна, как в случае с индивидуальными авторскими тропами. Так что нет ничего удивительного, что нередко слово «эпитет» понимают расширительно и используют и в тех случаях, когда никакой метафорической или метонимической трансформации в словах, характеризующих какое-то явление или предмет нет, но, тем не менее, «определение» безошибочно воспринимается как не нейтральное, а значит — в определенной степени «художественное».

Эпитет в широком понимании

Итак, в более широком смысле эпитетом будет называться любая не нейтральная характеристика. Тогда эпитетами будут не только тропы, выраженные той или иной частью речи в функции определения, но, например, просто стилистически маркированные слова. Тогда «красивая музыка» — логическое определение, а «клевая» или «отпадная музыка» — эпитеты.

Но и «красивая музыка» может считаться эпитетом, если трактовать понятие шире и считать, что художественное определение — любое, которое, например, несет в себе хоть какую-то оценку, а значит, как-то характеризует говорящего и предмет описания. Так, в одной из старых демоверсий ЕГЭ по литературе эпитетом называлось слово «прекрасные»²¹, использованное в прямом значении.

В еще более широком смысле эпитетом будет называться любое определение с четко выраженной художественной функцией. Однако следует понимать, что «художественную функцию» при желании можно обнаружить практически у любого слова в художественном тексте. Вспомним название пушкинского романа «Капитанская дочка».

В контексте произведения логическое определение «капитанская», данное в заглавии, приобретает особый смысл. Существует популярная тема школьных сочинений: «Смысл названия романа А. С. Пушкина «Капитанская дочка». Обычно школьники раскрывают тему не совсем корректно, на самом деле отвечая на другой вопрос: «Почему роман называется в честь этой героини, а не как-то иначе?». Между тем, гораздо интереснее вопрос о том, почему роман называется именно «Капитанская дочка», а не, например, «Маша Миронова».

Важен акцент именно на том, что героиня — дочь капитана, который был казнен Пугачевым за то, что отказался присоединиться к восставшим, оставшись верным присяге. Таким образом, дела-

²¹ Демонстрационный вариант контрольных измерительных материалов единого государственного экзамена 2015 года по литературе. URL: <https://fipi.ru/ege/demoversii-specifikacii-kodifikatory?ysclid=m7lwlk9a8o892944809> (Дата обращения 26. 02. 2025). См. вопрос 13 (Там же, с. 8) и правильные ответы (Там же, с. 11).

ется акцент на пресловутой теме чести, и возникает параллель между Машей Мироновой и Гриневым. Именно тема чести — но уже совсем в другом ракурсе — дает о себе знать и в связи с тем, что единственная формулировка, схожая с использованной в заглавии, в самом тексте романа возникает лишь однажды, в контексте слов песни, которую якобы распевал Швабрин и которая якобы и стала причиной его ссоры с Гриневым: «Капитанская дочь, // не ходи гулять в полночь»²². Это важная цитата: эти строки взяты из известной плясовой песни того времени с неприличным сюжетом. Так Швабрин оскорблял Машу Миронову, намекая на ее распутность, то есть на то, что она не берегла свою девичью честь, хотя очевидно, что это не так.

Логическое определение «капитанская» вбирает в себя дополнительный смысл, взаимодействуя с основными темами романа, отсылает к ключевым событиям и к особенностям композиции, а также подчеркивает, что вести себя в соответствии с представлениями о чести могут самые разные люди — вне зависимости не только от социального положения, но и от пола.

Логический эпитет — даже, казалось бы, совершенно нейтральный, в художественном тексте легко может выполнять важную художественную задачу. А самое главное, даже если такой эпитет не выполняет важную задачу, какая-то функция у него все равно есть.

Вот фрагмент из финала повести Пушкина «Станционный смотритель»:

«Прекрасная барыня» отвечал мальчишка; «ехала она в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с черной моською; и как ей сказали, что старый смотритель умер, так она заплакала и сказала детям: «Сидите смирно, а я схожу на кладбище»»²³.

Можно ли сказать, что в отрывке из «Станционного смотрителя» у определения «черная» нет вообще никакой художественной функции? Едва ли. Все в художественном тексте не случайно — конечно,

²² Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти тт. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом); Т. 6. Художественная проза. Л.: «Наука» Ленинградское отд. 1978. С. 284.

²³ Там же, с. 97–98.

не в том смысле, что каждый автор гений и сознательно выстраивает все в произведении. Но дело в том, что раз уж какой-то элемент появился в тексте, он автоматически как-то «работает». Как это часто бывает, чтобы понять, в чем «функция» того или иного элемента, нужно представить себе текст без него. Прочитайте предложение:

«Ехала она в карете в шесть лошадей, с тремя маленькими барчатами и с кормилицей, и с моською».

Согласитесь, это предложение воспринимается как-то не так, как оригинальное. Вероятно, ощущение с трудом уловимое, но на фоне оригинального текста, действительно, как будто чего-то не хватает. Сбивается ритм. Слово «моська» становится слишком акцентированным. Как будто не так хорошо передана речь мальчика, рассказывающего об увиденном: вряд ли он бы отдельно выделил слово моська, но вполне можно поверить, что на цвет собаки он внимание обратил, вот и поделился ненужной подробностью.

Понятно, что дело не в том, что благодаря слову «черная» текст стал как-то «лучше», «художественнее» (не следует думать, что каждое слово даже в произведениях великого писателя какое-то «гениальное»). Текст просто стал немножко другим — а это значит, что анализируемое слово в принципе как-то «работало» — то же, впрочем, можно сказать и про любое слово в бытовой речи.

Итак, понятно, что любое определение в художественном тексте несет хоть какую-то функцию в художественном тексте, а значит, может быть названо эпитетом, если понимать термин очень широко — но в таком случае значение этого термина так расширяется, что никакого смысла в нем просто не остается.

* * *

Заканчивая разговор о границах термина «эпитет», вернемся к классическому представлению о том, что эпитет — это художественное определение. «Определение» — это член предложения, то есть можно предположить, что важной чертой эпитета является его синтаксическая функция. Но значит ли это, что любое художе-

.....

ственное (образное) определение является эпитетом — какой бы частью речи оно не было выражено? Никто не будет спорить, что прилагательное в функции определения может быть эпитетом («зеленая весна»). А причастие («поющая весна»? А существительное («слезы радости»)? Существительное в роли приложения («он тот-час потребовал каналью француза»)? Конструкции из нескольких слов («горящие огнем негодования глаза»)?

А если все-таки в формулировке «художественное определение» речь идет не об определении как члене предложения, а о том, что эпитет — это то, что что-то конкретизирует, определяет, характеризует — не стоит ли тогда расширить понимание эпитета и считать эпитетами, например, некоторые наречия, ведь те характеризуют действия («он пламенно возразил»)?

На эти вопросы нет правильных ответов: относительно каждого из перечисленных примеров в науке и тем более в методических материалах существуют разные взгляды. А главное, представляется, что это не очень важные, чисто классификационные вопросы. Что меняется от того, какой частью речи выражена какая-то значимая характеристика? Есть ли принципиальная разница в плане художественной функции и степени выразительности между словосочетаниями «золото листвы» и «золотая листва»? Теоретически возможно все, но представляется, что в большинстве случаев — едва ли... В целом сама идея выделения отдельного тропа на основании его формы, а не функции, мало что дает для практики анализа.

Так что в серьезной научной литературе словом «эпитет» пользуются не часто, как можно подумать — и в основном при описании специфической художественной традиции, в которой закреплены особые типы эпитетов (так называемые народно-поэтические эпитеты в фольклорных текстах, постоянные составные эпитеты в переводах античных авторов и т. д.). Обычно же без термина «эпитет» легко можно обойтись. Можно вспомнить классическую работу М. Л. Гаспарова «Владимир Маяковский»²⁴. В ней автор, исследуя идиостиль поэта, анализирует, в том числе, частотность использования в его текстах тех или иных тропов, и при этом, естественно не

²⁴ Гаспаров М. Л. Владимир Маяковский // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыт описания идиостилей. М., 1995. С. 363–395.

упоминает эпитеты, хотя подсчитывает, например, олицетворения и гиперболы. Все потому что нет причин воспринимать эпитет как самостоятельный троп — это лишь указание на грамматическую и синтаксическую форму выражения тропа — даже без конкретизации того, метафорический или метонимический перенос лежит в его основе. Поэтому подсчет эпитетов ничего не скажет, например, о метафоричности или метонимичности стиля автора. Важно уметь понимать функцию художественного элемента, а уж как его назвать, верно ли называть его, например, эпитетом или нет — в сущности, так ли важно?

К вопросу о типах эпитетов. Упражнения на составные эпитеты

Как мы уже упомянули, исследователи нередко выделяют специфические группы эпитетов. Это разделение сложно назвать классификацией, ведь научная классификация предполагает разделение на группы на сопоставимых основаниях, а разные группы эпитетов выделяются на разных основаниях — просто потому что так сложилось исторически. Например, разные исследователи могут выделять усиливающие эпитеты (например, «белый снег»), возвышающие эпитеты («шатры златошвейные»), народно-поэтические эпитеты («сине море»), тавтологические эпитеты («диво дивное») и т.д. Выделение всех этих групп эпитетов может быть полезно при работе с текстами особого рода (например, представление о народно-поэтических эпитетах может быть полезно при анализе фольклорных текстов или авторских произведений, стилизованных под фольклорные). У нас нет возможности говорить о всех видах эпитетов в связи с текстами разного рода, поэтому позволим себе рассмотреть лишь один интересный пример.

Нас будет интересовать особая область поэзии XIX века — переводы античного эпоса. Эта сфера представляется важной, потому что поэзия пушкинской поры была наполнена античными образами, и часто без знания этой традиции читатель просто не может понять стихотворения эпохи. Яркой чертой стиля переводов античного эпоса являются особые — составные — эпитеты (то есть

состоящие из объединенных прилагательного и существительного; реже — других частей речи), при этом многие составные эпитеты являются постоянными — то есть «закрепляются» за тем или иным персонажем (ср. «шлемоблещущий Гектор).

Обратимся к знаменитому переводу «Илиады» Гомера, выполненному Н. И. Гнедичем и опубликованному в 1826 году²⁵. Отметим, что составные прилагательные встречаются и в современном русском языке, но сложение основ — не самый распространенный способ словообразования. Поэтому слияние обычно далеких друг от друга слов привлекает к себе внимание. А в окружении необычных, не встречающихся в языке составных эпитетов и обычные составные прилагательные начинают выглядеть как знак ориентации на античную поэзию:

«Ныне ты вместе — и всех **кратковечней**, и всех *злополучней*»;
«**Сладкоречивый** восстал, *громогласный* вития пилосский»

Попробуйте выполнить ряд последовательно усложняющихся заданий, которые помогут понять, как строятся эпитеты, являющиеся — наравне с ритмом и некоторыми другими показательными элементами — своего рода визитной карточкой классических переводов античного эпоса. Заодно у вас будет возможность оценить свою эрудицию — или свою догадливость.

* * *

Начнем с простого. Проверим ваши знания об античных мифах — или об образах, попавших из этих мифов в поэзию пушкинской эпохи.

Перед вами два ряда слов. В одном составные эпитеты. В другом — те персонажи или явления, которые ими определялись. **Соотнесите слова из двух групп между собой.**

Эпитеты: высокогремющий, дальномечущий, многохолмный, златотронная, стотельчая, сребролукий

²⁵ Здесь и далее в этом параграфе все примеры взяты из этого произведения (Гомер. Илиада / Перевод Н. И. Гнедича. Л.: Наука, 1990).

Определяемые слова:

Аполлон (Феб), Аполлон (Феб), Гера, Олимп, Зевс, жертва

Ответы с краткими пояснениями:

Аполлон сребролукий: Благодаря комиксам и фильмам про супергероев даже школьники знают, что у многих мифологических героев было особое оружие, ассоциируемое с ним: например, молот Мьёльнир у Тора в скандинавских мифах. Аполлон (Феб) владел знаменитым серебряным луком под названием Гекатебол (метатель стрел). «Так вопиял он, моляся; и внял Аполлон сребролукий».

дальномечущий Феб: Аполлон (Феб) ассоциировался со стрельбой из лука. «Будто народу беды дальномечущий Феб устрояет».

златотронная Гера: Гера была верховной богиней, сестрой и женой Зевса. «Златой трон» из всех богинь был именно у нее. «С неба слетев; ниспослала ее златотронная Гера».

Олимп многохолмный: Олимп — это не одна-единственная гора, Олимп действительно представляет собой массив гор или холмов. «Ты на Олимп многохолмный призвала сторукого в помощь».

высокогремящий Зевс: Вы могли догадаться по цепочке ассоциаций: высоко в небе гремит гром, а именно с громом и молниями ассоциируется верховный бог Зевс в греческих мифах. «Славы не должен ли был присудить мне высокогремящий Зевс Эгиох?».

жертва стотельчая: Чтобы догадаться о правильном ответе нужно осознать, что слово «стотельчая» образовано от слов «сто» и «телец», то есть речь про жертву в сто тельцов. «Он за обет несвершенный, за жертву ль стотельчую гневен?»

* * *

Следующее задание посвящено собственно устройству эпитетов. Перед вами набор слов. **Объедините слова в пары так, чтобы из основ выбранных слов сложились составные эпитеты.** Два эпитета из тех, которые должны у вас получиться, характеризуют правителя, два — прекрасную деву, один — корабли, один — пристань, один — Олимп.

Слова: пространство, вид, носить, око, лететь, власть, ланиты, много, прекрасно, скипетр, светлый, быстрый, лепо, снежный.

Ответы с краткими пояснениями:

«Мощный герой, пространно-властительный царь Агамемнон». Перед нами очень логичное определение: царь — тот, кто владеет «пространством», или, точнее, тот, чья власть «простирается» далеко.

«Царь скипетроносец, которого Зевс возвеличивал славой». Скипетр — символ власти, так что царь называется носителем скипетра.

«Но вознесусь на Олимп многоснежный; метателю молний...». Олимп высокий, его вершина — а точнее, вершины — покрыта снегом, и снега много.

«Сыну Атрееву Хрисову дочь леповидную дали» — правильно, архаичное с нашей точки зрения слово «лепо» означало красиво (ср. современное слово «нелепо» с немного изменившимся, впрочем, значением, или известную ставшую крылатой фразу Ивана Грозного, любующегося видами Москвы, из к/ф «Иван Васильевич меняет профессию» (реж. Л. И. Гайдай, 1973): «Лепота!»). «Леповидная» — красиво выглядящая.

«С шумом легкий корабль вбежал в глубодонную пристань». Очевидно, что слова «глубокое дно» из предложенных определяемых эпитетами предметов и явлений может быть связано только с пристанью.

«За руку вывел из сени прекрасноланитую деву». Как вы наверняка знаете, слово «ланиты», являющееся сейчас архаизмом, часто встречалось в поэзии пушкинской эпохи и обозначало щеки, но давало высокий стиль. На «ланиты» часто обращали внимание при описании прекрасной девушки.

«Сыну Пелея рекла светлоокая дочь Эгиоха». «Око» — архаизм, поэтический синоним слова «глаз». Очевидно, что светлые глаза здесь, вероятно, не в прямом значении, и эпитет «светлоокая» говорит о красоте и, возможно, других качествах, традиционно положительных (ср. «светлый взор»).

«Царь Ахиллес к мирмидонским своим кораблям бысролетным». Существующая языковая метафора — «летит» в значении 'быстро движется' — существовала и в пушкинскую эпоху.

Наконец, предлагаем вам самое сложное задание. На странице перед вами в случайном порядке разложены слова. Какие-то из них являются частями составных эпитетов, какие-то обозначают то, что этими эпитетами определяется. **Составьте все слова в пары, где тот или иной герой, предмет или явление сопровождается составным эпитетом.**

Ланиты, псы, дева, медь, власть, крепкий, не, вечный, румяный, образ, кудри, Ахиллес (Ахилл), стена, аргивяне, лепо, человек (плохой), пучина, краткий, Атрид, много, броня, Лета, молчать, шуметь, Троя.

Дева — румяноланитная («Сильных гребцов изберем, на корабль гекатомбу поставим // И сведем Хрисеиду, румяноланитную деву»). Эпитет «Румяноланитная» похож на уже встречавшееся слово «прекрасноланитная», просто на красоту указывает румянность, что довольно естественно для русской культуры. В этом задании упоминаются два лица, которые могут быть охарактеризованы как прекрасные, и два эпитета, которые несут нужный смысл. Но слово «румяный», который характеризует прекрасную земную женщину Хрисеиду, стилистически не подходит для характеристики другой упомянутой в задании особы.

Ахиллес — кратковечный («Матерь! Когда ты меня породила на свет кратковечным»). Ахиллес — человек — обращается к матери — морской богине — и называет себя «кратковечным». Противоречивость природы героя — сына человека и богини — подчеркивается оксюморонным эпитетом.

Человек (плохой) — псообразный («Чести ища Менелаю, тебе, человек псообразный!») Перед нами понятным образом образованное ругательство (и в современном русском языке, и в пушкинскую эпоху, и в древнерусской литературе человека в качестве оскорбления могут назвать собакой или псом).

Троя — крепкостенная («Если дарует Зевс крепкостенную Трою разрушить») Можно вспомнить, что в «Илиаде» рассказывается, как трудно было осаждать Трою.

Пучина — немолчношумящая («Идет, безмолвный, по берегу немолчношумящей пучины»). Чтобы дать правильный ответ, нужно было догадаться, что эпитет может состоять из трех частей — двух основ и приставки «не». Пучина не молчит, всегда шумит.

Атрид — многовластный («Сам же сей царь многовластный, надменный Атрид, да познает»). Можно вспомнить, что Атридами называли детей Атрида — царей Агамемнона и Менелая.

Аргивяне — меднобронные («К черным предстал кораблям аргивян меднобронных, желая...»). Аргивяне, жители города Аргоса, сражались под предводительством Агамемнона (порой этим словом у Гомера могли обозначаться просто греки в целом). Из всех предложенных в задании слов только аргивяне могут быть напрямую связаны с медной броней — так подчеркивается, что речь идет о воинах.

Лета — лепокудрая («Там, от судов удалившись, старец взмолился печальный // Фебу царю, лепокудрыя Леты могущему сыну»). Слово «лепо», как отмечалось в комментарии к предыдущему заданию, значит 'красиво'. Легко догадаться, что красивые кудри принадлежат кому-то прекрасному. В этом задании упоминаются два лица, которые могут быть охарактеризованы как прекрасные (богиня Лета и земная девушка Хрисеида), и два эпитета, которые несут нужный смысл. Но если эпитет «лепокудрая» может быть употреблен и к Лете, и к Хрисеиде, то оставшийся эпитет «румяноланитная» стилистически богине подходить не может, ведь указывает на слишком «человеческую» особенность внешности.

Тропы (или не тропы), основанные на метафорической или метонимической трансформации. Перифраз

Такое явление как перифраз (или «перифраза») часто классифицируется как троп, хотя это и вызывает возражения. Перифраз — это описательное выражение, передача одного понятия с помощью нескольких.

Перифраз существует и в художественной речи, и в обыденной. Например, вместо слова «Пушкин» используются слова «Автор “Евгения Онегина”» — это типичный пример перифраза.

Важно понимать, что само по себе описание одного явления через связь с другими необязательно связано с сопоставлением какого-то прямого и переносного значения. Конечно, иногда выделяют так называемые «метафорические перефразы». Хрестоматийный пример: вместо слова «Пушкин» используются слова «солнце русской поэзии». Однако мы уже говорили, что часто разные структуры (в том числе разные тропы) могут одновременно проявляться в одних и тех же словах. В словах «солнце русской поэзии» угадываются два явления: метафора (главный русский поэт = солнце русской поэзии; общие семы «главный», «важный» и т. д.) и собственно перифраз, когда, не называя фамилии Пушкина, говорящий описывает поэта иносказательно.

Итак, хотя порой говорят о том, что перифраз может быть метафорическим, нам представляется, что это все же неверно: словосочетание «метафорический перифраз» на самом деле просто указывает на такую ситуацию, когда в одних и тех же словах одновременно присутствуют и собственно перифраз, и метафора. Настоящий вопрос в том, можем ли мы говорить, описание одного явления через связь с другими можно назвать метонимией (и в этом смысле можно ли считать перифраз тропом).

Вернемся к более классическому бытовому примеру: фамилия «Пушкин» замещается словами «автор “Евгения Онегина”». Сторонники представления о том, что перифраз — это не троп, указывают на то, что все слова в этом примере использованы в прямом значении, здесь нет никакого переноса, перед нами просто логическая характеристика.

Однако противники такого представления отмечают, что между Пушкиным и «Евгением Онегиным» есть связь по смежности (создатель и изделие), то есть перед нами вариант метонимии или развернутой метонимии, в которой связь между двумя явлениями не скрыта.

Таким образом, логично считать перифраз метонимическим тропом в том случае, если согласиться, что сравнение — это метафорический троп. Или, иначе говоря, в том случае, если понятие «троп» понимать расширительно, подразумевая под тропом не использование слов в переносном значении, а саму логическую операцию, делающую этот перенос возможным.

Однако представляется, что перед нами очередной не имеющий практического смысла классификационный спор. Нам с вами важнее понять, как само явление перифраз функционирует в художественных текстах.

Очевидно, что перифраз предполагает особый акцент на свойстве не названного прямо человека или явления. «Автор “Бедной Лизы”», «автор “Истории государства Российского”» — оба эти перифразы обозначают Н. М. Карамзина, но характеризуют его с разных сторон и будут использоваться в разных контекстах.

Кроме того, в разных традициях перифраз может выполнять функцию эвфемизма: например, когда нельзя прямо сказать о смерти или о какой-то еще табуированной теме.

Наконец, перифраз может эффективно использоваться как прием игры с читателем, когда в тексте возникает своего рода загадка, требующая решения — то есть читатель должен догадаться, о ком или о чем говорит автор, используя перифраз.

В связи с этим неудивительно, что перифраз нередко помогает подчеркнуть наличие особой связи с той или иной группой читателей, существование общего кода. Это особенно актуально для определенных эпох, например, для нашего Золотого века.

Люди и явления, скрытые за перифразом, могли легко угадываться всеми носителями культуры (и тогда любой читатель мог получить удовольствие от осознания включенности в ту же традицию, что и поэт) — но в стихах, ориентированных на узкий круг избранных читателей, часто возникали перифразы, понятные не всем. Так, например, перифразы «вещун пермесских дев» (Дельвиг) и «певец пиров» (Баратынский), вероятно, довольно легко расшифровывались современниками, а вот, например, понять, что за словами «Внук Тредиаковского Клит»²⁶ скрывается Кюхельбекер, могли отнюдь не все современники Пушкина.

Даже если по тексту стихотворения было понятно, о ком идет речь, не все читатели могли понять, почему в связи с тем или иным человеком используется определенный перифраз. Например, в од-

²⁶ Пушкин А. С., «Несчастье Клита», 1813.

ном стихотворении Пушкина упоминается Д. И. Хвостов, который воспринимался Пушкиным как графоман и плохой поэт:

«Хвостова он напоминает,
Отца зубастых голубей...»

Часть читателей, вероятно, заинтересуется и начнет строить догадки по поводу того, почему Хвостов назван так, а часть почувствует удовлетворение от того, что знают «разгадку»: они вспомнят, что у Хвостова были стихи о попавшем в силки голубе, который «Кой-как **разгрыз зубами** узелки — / И волю получил...».

Кстати, похожим образом — как и понятные не всем перифразы — функционировали, например, цитаты из юношеских стихотворений лицеистов, которые возникали в зрелой пушкинской поэзии и не были заметны ни для кого, кроме самих бывших лицеистов. Благодаря этому возникала особая структура аудитории подобной поэзии, где узкий круг читателей считывал скрытые отсылки (и в том числе понимал определенные перифразы), а широкий — нет (о такой «двойной адресации» в пушкинской поэзии писал Лотман)²⁷.

Перифраз. Упражнение

Чтобы уложить в голове некоторые модели, по которым часто строятся перифразы, предлагаем вам выполнить простое упражнение. Оно также поможет проверить вашу включенность в культурный контекст литературы начала XIX века и понимание традиционной образной системы. Ниже представлены фрагменты произведений пушкинской эпохи, где встречаются более или менее развернутые перифразы. **Попробуйте догадаться, кто или что «зашифровано» в тексте.**

- 1) Игру его любил творец Макбета...
[творец Макбета = ?]
- 2) Певцу Корсара подражай,
И скандинавов рай воинский

²⁷ Лотман Ю. М. Текст и структура аудитории // Избранные статьи в 3-х томах. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин «Александра», 1992. С. 161-167.

- В пирах домашних воскрешай...
[певец Корсара = ?]
- 3) Везде покоится народ:
Утих и шум, и крик торговый,
Лишь только лает страж дворовый
Да цепью звонкою гремит...
[страж дворовый = ?]
- 4) Мордвинов, не вотще Петров тебя любил,
Тобой гордится он и на берегах Коцита...
[берега Коцита =]
- 5) Под ними спит сей властелин,
Сей идол северных дружин,
Маститый страж страны державной,
Смиритель всех ее врагов,
Сей остальной из стаи славной
Екатерининских орлов
[о ком это?]
- 6) Под хладом старости угрюмо угасал
Единый из седых орлов Екатерины.
В крылах отяжелев, он небо забывал
И Пинда острые вершины
Один, на рамена поднявши мощный труд,
Ты зорко бодрствуешь над царскою казною,
Вдовицы бедный лепт и дань сибирских руд
Равно священны пред тобою.
[о ком это?]
- 7) Явит нам то судьба Приамова здесь сына,
Что без премудрости вредна любовь едина...
[Приамов сын = ?]
- 8) Светила ночи затмевались...
[светила ночи = ?]
- 9) А сам поссорившись с парнасскими сестрами,
Мне проповедовать пришел сюда стихами...
[парнасские сестры = ?]
- 10) Ах, кто мечте высокой верил,
Кто почитал коварный свет
И на заре весенних лет
Его ничтожество измерил
[весенние лета = ?]

Ответы и минимальные комментарии:

- 1) Шекспир. Автор трагедии «Макбет».
- 2) Байрон. Автор поэмы «Корсар».
- 3) Пес/собака. Сторожевые собаки охраняют двор.
- 4) Смерть. Коцит — одна из рек в Аиде.
- 5) Кутузов. В тексте даны намеки на его роль в Отечественной войне 1812 года и в целом в истории страны.

6) Мордвинов. Н. С. Мордвинов пользовался популярностью в декабристских кругах благодаря смелости, с какой он заявлял свое мнение в Государственном совете устно и в записках, касавшихся вопросов финансового управления. Мордвинов намечался декабристами вместе со Сперанским в члены временного правительства в случае удачного переворота²⁸.

7) Парис. Любовь толкнула Париса на безрассудное действие — похищение царицы Елены, и из-за этого началась Троянская война.

8) Звезды. «Светила ночи» (звезды), «светило ночи» (луна) и «светило дня» — распространенные образы в поэзии XVIII–XIX веков.

9) Музы. Также назывались «Парнасскими богинями» (ср. «И Пушкин, школьник неприлежный / Парнасских девственниц-богинь» (А. С. Пушкин. Записка к Жуковскому, 1819)). Музы в античной мифологии — сестры-богини, которые жили на Парнасе.

10) Молодость. В основе этого метафорического перифраза лежит традиционное для поэзии пушкинской эпохи сопоставление молодости с весной, а старости — с осенью.

²⁸ Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1977—1979. Том 3: Стихотворения 1827–1836. С. 435.

СТЕРШИЕСЯ (ЯЗЫКОВЫЕ) ТРОПЫ И РЕАЛИЗОВАННЫЕ (МАТЕРИАЛИЗОВАННЫЕ) ТРОПЫ

Итак, мы рассмотрели наиболее часто встречающиеся явления, которые порой выделяют как отдельные тропы. У нас не было задачи упомянуть *все* термины, которые могли в разное время использоваться для обозначения каких-то конкретных конструкций, связанных с метафорическим или метонимическим переносом. Важно было продемонстрировать, что общая структура у всех рассмотренных нами и у подобных им явлений, в общем-то, одна: два смысловых пласта — а именно буквальное и контекстуальное значение слов — сопоставляются, они дополняют друг друга, и это позволяет уточнить характер описываемого явления и/или отношение говорящего к этому явлению.

Особо отметим, что оба смысловых пласта важны. Вернемся к избитому примеру со словами «золото листьев». Контекстуальное значение дает нам понять, как устроен, скажем так, предметный мир текста: появились желтые листья. Но фрагменты языкового значения также важны, они дают что-то понять про отношения говорящего к предмету речи или, например, вводят важные для текста темы: пейзаж красив и нравится говорящему.



Но в некоторых конкретных случаях употребление тропа бывает и такое, что какое-то одно из значений выполняет ведущую роль,

а другое почти теряется. С точки зрения того, насколько явно выражены оба смысловых пласта, можно выделить две полярных ситуации.

Первая — это «языковые» или «стершиеся» тропы. Мы сталкиваемся с этим явлением постоянно, но обычно не обращаем на него внимания. Языковые тропы — те, которые часто используются в повседневной речи, мы так привыкли к традиционному контекстуальному значению, что изначальное языковое значение слов нами уже просто не чувствуется.

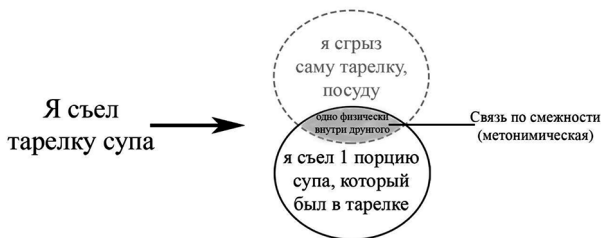
«За июнем идет июль» — нас уже не смущает, что слово «идет» здесь используется не в значении перемещения в пространстве, мы не чувствуем *олицетворения* июля, который способен куда-то «идти». Это стершаяся, языковая метафора.

«— Будешь суп?

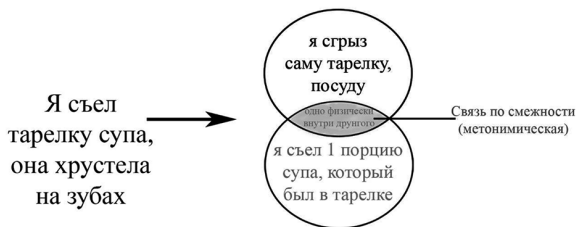
— Я уже съел тарелку».

Очевидно, что говорящий съел не тарелку супа, а суп, который был в тарелке, здесь присутствует перенос значения по смежности, но мы не обращаем на это внимания, перед нами стершаяся метонимия.

Языковая (стершаяся) метонимия



На другом полюсе находятся «реализованные» или «материализованные» тропы (иногда даже «буквализованные»). Обычно под реализацией тропа понимают ситуацию, в которой языковое значение тропа в сравнении с контекстуальным вдруг оказывается более важным, чем кажется на первый взгляд — или, если доводить ситуацию до предела, вообще вытесняет собой запрашивающееся контекстуальное.



«Я съел тарелку супа, она хрустела на зубах». Мы начинаем воспринимать эту фразу как содержащую привычный языковой троп, но затем обманываемся: то, что казалось языковым значением, вытесненным контекстуальным, вдруг оказалось прямым значением.

Реализация тропа может быть эффектным художественным приемом. На рубеже XX-XXI веков в России были очень популярны книги массового постмодернистского писателя Макса Фрая, в которых важную роль играла тема равенства словесной и предметной действительности, и одним из излюбленных приемов автора была как раз материализация стершихся тропов и фразеологизмов. Часто так получалось, что, например, преступления называются кем-то из персонажей «детскими шалостями», а потом выяснялось, что преступники — дети; или героя многократно в шутку метафорически обзывали чудовищем, а потом он волшебным образом превратился в чудовище с волчьей головой, ну и так далее²⁹...

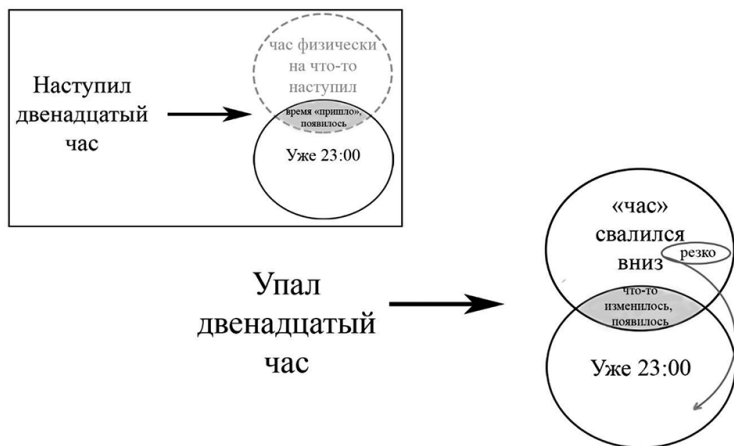
Впрочем, такие примеры, когда речь идет не столько о строе-нии фразы, сколько о предметном мире произведения — это прямо крайний случай. Такое обычно встречается в разной не реалистиче-ской литературе.

Применительно к более классической литературе на практике словами «реализация» или «материализация тропа» чаще обознача-ют ситуацию, когда языковое значение все же не вытесняет полно-

²⁹ Подробнее об этом см.: Баранов Д. К. Специфика материализации образа в поэтике цикла «Лабиринты Ехо» Макса Фрая // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2024. Т. 21, № 3. С. 528-546.

стью ожидаемое контекстуальное, но просто присутствует в большей степени, чем обычно.

Представим фразу со стершейся метафорой: «Наступил двенадцатый час». В «Облаке в штанах» Маяковского есть следующие слова: «упал двенадцатый час». Это «нормальная» метафора, которая представляет собой как бы оживление стершейся. Вместо слова «наступил»³⁰ появляется слово «упал», возникает эффект остранения: мы смотрим на привычное выражение «наступил такой-то час» как бы со стороны, понимаем, что раз можно использовать здесь одно слово, обозначающее какое-то действие в пространстве (наступить), можно попробовать использовать и другое (упасть). Смысл расшифровывается в целом такой же, но появляются дополнительные семы, фрагменты смысла: упасть — это резкое движение, возможно, связанное с болезненными ощущениями, значит, видимо, двенадцатый час — по ощущениям героя — наступил слишком быстро, кроме того, вероятно, скоро должно произойти что-то волнующее.



Но Маяковский на этом не останавливается, фраза продолжается такими словами: «Упал двенадцатый час, как с плахи голова

³⁰ Возможно, впрочем, речь идет о том, что двенадцатый час не наступил, а «закончился», и в этом смысле «упал». Однако имеет ли в виду Маяковский, что было 23:00 или 00:00, не играет роли в рамках нашего разговора.

казненного». Метафора плавно перетекает в сравнение, которое как бы поддерживает заложенный в слове «упасть» смысл какого-то действия, реально происходящего в пространстве. Понятно, что на уровне предметного ряда поэмы Маяковского нет никакого казенного, контекстуальное значение всего этого предложения остается примерно таким же, как во фразе «наступила полночь», однако — согласитесь — буквальное значение «падения» чего-то чувствуется гораздо сильнее, чем просто во фразе «упал двенадцатый час», и дополнительно усиливается ощущение тревоги. Благодаря тому, что изначальная метафора становится **развернутой**, то есть затрагивает уже не одно слово, а целое предложение здесь, эта метафора становится более «реализованной». Кстати, вскользь отметим, что тяга к постоянной материализации тропов вообще очень характерна для раннего Маяковского.

Итак, в тропе буквальное и языковое значение взаимодействуют друг с другом, хотя при этом в зависимости от ситуации одно или другое может чувствоваться в большей или меньшей степени. Но все это вариации в рамках той общей структуры тропа, которую мы описали.

О ГРАНИЦАХ ПОНЯТИЯ «ТРОП». ТРОПЫ В ЛИТЕРАТУРЕ И ДРУГИХ ИСКУССТВАХ

Нам уже не раз приходилось оговаривать, что под словом троп могут понимать или конкретное явление в речи, в основе которой лежит перенос значения по сходству или смежности, или сам механизм подобной смысловой трансформации.

От того, насколько узко или широко мы понимаем троп, зависит не только то, считать ли тропами сравнения и перифразы — но и то, можем ли мы говорить о тропах в других видах искусства.

Понятно, что на практике — особенно в сферах, далеких от академической науки — словами вроде «троп», «метафора», «олицетворение» и т. п. пользуются активно, но часто слишком расширительно или просто совершенно терминологически неверно. Так, в критической литературе вы легко можете встретить утверждение, скажем, что в каком-нибудь фильме, например, Тарковского вода, показанная в кадре, является метафорой жизни. Однако очевидно, что слово «метафора» в таком утверждении употребляется отнюдь не в терминологическом значении. Дело в том, что даже если в каком-то фильме Тарковского показанная в кадре вода и будет обладать каким-то особым смыслом (и даже если между водой и жизнью, действительно, возникнет связь по сходству: и то, и другое течет, движется), структура визуального образа едва ли будет соответствовать структуре метафоры, ведь в таком случае вода реально присутствует в предметном мире произведения.

Между тем, в нормальном, не реализованном тропе буквальное значение слова уходит, от него остаются лишь отдельные семы. «Золотые листья» желтые, они не состоят из драгоценного металла. Если какой-то предмет физически присутствует в «мире» произведения, но при этом еще и что-то особое значит, для этого есть специальный термин: это «символ». Вспомните дуб из «Войны и мира» или небо над Аустерлицем. Это типичные примеры символов: они представляют собой элементы материального мира текста, при этом значат что-то очень важное, что нельзя до конца сформулировать. Назвать этот дуб или это небо метафорой — это очевидная терми-

нологическая ошибка. Соответственно, такая же ошибка — говорить, что тот или иной физический объект в мире фильма, обладающий особым значением, — это метафора.

Но возьмем совсем другой пример. Известный фильм «Смысл жизни по Монти Пайтону» («Monty Python's The Meaning of Life», реж. Терри Гиллиам, Терри Джонс, 1983) начинается со скетча, посвященного тяжелым будням пожилых офисных работников большой корпорации.

В самом начале изображается обычный день этих людей. Можно обратить внимание на некоторую особенность их поведения: они двигаются в едином ритме, и это может показаться зрителю странным и похожим на что-то. Примерно через полминуты становится ясно, какие ассоциации могла вызывать эта картина: мы вдруг видим кадры корабельного трюма, причем те же люди оказываются гребцами-невольниками (ритм и характер их движений соответствуют тому, что мы видели в начале), а их начальники — надсмотрщиками. Но через 20 секунд через монтажную склейку по движению мы снова видим обычный день в офисе. Перед нами отнюдь не сюжет про параллельные миры, этот трюм корабля больше нигде в фильме не появится, то есть *он не присутствует в предметном мире текста*. Перед нами максимально точный аналог структуры языковой метафоры, просто здесь мы имеем дело с аудиовизуальным повествованием, а не с человеческой речью.

В сцене, изображающей надсмотрщиков и заключенных, визуализировано (дано в тексте) переносное значение: рабы гребут на галерах. Но мы — благодаря контексту — понимаем, что никаких рабов нет, а контекстуальное значение (то, что действительно присутствует в материальном мире произведения) такое: офисные работники трудятся. Легко вычленяется общая сема, общий фрагмент значения, обеспечивающий связь по сходству: движения офисных работников визуально напоминают движения гребцов. Понятна и художественная функция: корпоративная жизнь сопоставляется с рабской жизнью, подчеркивается, как тяжело живется этим несчастным. Представляется, что при описании таких кадров слово «метафора» гораздо более уместно, чем в случае, когда мы имеем дело с тем или иным символом — наделенным особым смыслом

предметом или явлением, реально присутствующим в физическом мире произведения³¹.

Впрочем, повторимся, вопрос о том, насколько широко можно трактовать те или иные тропы — вопрос открытый. В конце концов, в кинотеории XX века, скажем, крупный план или план «деталь» при изображении персонажа периодически называли синекдохой: в таких случаях нам всегда показывают лишь часть человека, а все остальное мы достраиваем. Но в современной гуманитарной науке нет единства по поводу того, насколько это терминологически удачно.

Вероятно, в рамках обучения на филологическом факультете не стоит увлекаться проецированием терминов, привычных для литературоведения, на материал не литературы, а других видов искусства. Как бы то ни было, тут мы подходим к еще более важному вопросу. Троп — это исключительно художественный прием, или же это что-то более общее, и тропы играют важную роль не только в художественных текстах?

³¹ «Смысл жизни по Монти Пайтону» представляет собой абсурдистскую комедию, и любопытно, что дальше, когда сюжет начинает развиваться, мы можем даже говорить о материализации метафоры, в которой офисные работники сопоставлялись с гребцами на галерах. Эти работники, похватав офисные инструменты на манер оружия, устраивают «бунт», набрасываются на начальников, выбрасывают их из окон (отправляют за борт), а затем, захватив здание (визуально похожее на корабль), они его «угоняют»: оказывается, что здание держится на месте за счет якорей, вбитых в асфальт, но эти якоря поднимают, и здание-корабль уплывает в закат.

О ГРАНИЦЕ ПОНЯТИЯ «ТРОП». ТРОП — ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПРИЕМ?

Наверное, вы уже догадались, что троп — это не обязательно художественный прием. И дело даже не в том, что в стершихся тропах, которыми мы постоянно пользуемся в бытовой речи, нет какой-то эстетической функции. Важнее другое. Без тропов совершенно невозможно представить себе какой бы то ни было естественный язык, его словарный состав.

Видите ли, если бы для каждого предмета или явления существовало отдельное слово, слов было бы слишком много, и таким языком было бы затруднительно пользоваться. Поэтому в естественных языках часто одни и те же слова обладают разными значениями.

При этом если бы случайным образом выбирались какие-то звуко-сочетания, которые обозначали бы вообще не связанные между собой явления, таким языком тоже было бы очень сложно пользоваться.

Просто представьте, что слово «стол» обозначало бы и стол, и зеленый цвет, и, допустим, было бы междометием, выражающим положительную оценку. Поэтому, как ни странно в любом естественном языке довольно мало по-настоящему омонимичных слов в духе «лук» (оружие) и «лук» (овощ) — гораздо чаще встречаются ситуации, когда многозначное слово обозначает разные, но все же связанные между собой явления.

По мере развития языка слова, обозначающие те или иные понятия, могут сужать или расширять свое значения, и важнейшим принципом, благодаря которому это возможно, является принцип смыслового переноса по смежности или сходству. Это значит, при множество самых обычных слов на самом деле таят в себе тот или иной троп. Поясним свою мысль.

Возьмем обычное слово «ключ». Вот так оно может быть представлено в толковом словаре³²:

³² За основу взята словарная статья «Ключ» из словаря: Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М.: Русский язык, 2000. Текст незначительно отредактирован графически для удобства описания.

Ключ

1. м.

1) Приспособление для запираания и отпираания замка (обычно в виде металлического стержня особой формы).

2) :

а) Инструмент, приспособление для завинчивания или отвинчивания чего-л.

б) Приспособление для приведения в действие различных механизмов.

в) Орудие для натягивания струн музыкальных инструментов (арфы, фортепьяно, гуслей и т. п.).

г) Приспособление для открывания, откупоривания чего-л.

3) Устройство для быстрого замыкания и разрыва цепи передатчика при телеграфной и радиотелеграфной связи.

4) :

а) перен. Средство для понимания чего-л., для овладения чем-л.

б) Условная система знаков (букв, цифр и т. п.), на которой основан способ чтения шифрованных, древних и т. п. текстов.

в) Приложение к учебному пособию, содержащее ответы к заданиям.

5) Во время военных действий — местность, пункт, высота и т. п., овладение которыми меняет создавшееся положение, обеспечивает победу.

6) Знак (обычно в начале нотной строки), определяющий название и высоту следующих за ним нот.

7) Верхний клинообразный камень, которым замыкается свод или арка здания (в архитектуре).

8) Регалия, носимая на голубой ленте как знак камергерского звания (в Российском государстве до 1917 г.).

2. м.

1) Естественный выход подземных вод на поверхность земли; источник, родник.

2) перен. То, что дает начало, служит основанием чему-л., откуда исходит, берется, черпается что-л.

Позволим себе краткое пояснение для читателей, далеких от лингвистики. В приведенной словарной статье буквы указывают на разные, но близкие значения, то есть значения собственно одного слова. Скажем, «а) Инструмент, приспособление для завинчивания или отвинчивания чего-л.», «в) Орудие для натягивания струн музыкальных инструментов (арфы, фортепьяно, гуслей и тому подобное)». Когда натягивают струны, их навинчивают на колки, делая характерное движение рукой, так что понятно, почему слово «ключ» может использоваться для обозначения нужного для этого инструмента.

А вот разные цифры со скобкой указывают на далекие друг от друга значения, то есть на самом деле с точки зрения носителя языка перед нами — на данный момент развития языка — омонимичные слова: ключ от двери это совсем не то же самое, что «местность, пункт, высота, овладение которыми меняет создавшееся положение, обеспечивает победу».

Цифры с точкой («1.», «2.») указывают на то, что у обозначаемых ими омонимов «ключ» не просто разные значения, но и разное происхождение: слово, обозначающее ключ от двери, произошло не от того же слова, что то, которое обозначает естественный выход подземных вод на поверхность земли.

Что же иллюстрирует приведенная словарная статья? Посмотрим на первое слово «ключ» (1.) Легко заметить, что, хотя значения, обозначенные разными цифрами со скобкой, как будто далеки друг от друга, на самом деле очевидно, что когда-то неслучайно все эти понятия стали обозначаться одним словом «ключ»: дело в том, что в многозначном слове разные значения связаны между собой по смежности или — что в данном примере очевиднее — по сходству.

Когда мы открываем дверь ключом, мы обычно поворачиваем его в замке, так что неслучайно у слова ключ появилось значение «2) а)»: так стали называть инструмент, который что-то завинчивает или отвинчивает — он тоже поворачивается. Когда мы открываем дверь ключом, мы делаем что-то доступным — и это дает понять, откуда берутся значения под номерами «5)» и «4)». Занятие ключа как ключевой высоты открывает новые тактические возможности, и разгадка шифра тоже делает что-то доступным, просто не в смыс-

ле физической досягаемости. Отсюда один шаг до значения «б»): скрипичный ключ — это своего рода код от шифра, он уточняет, как нужно читать то, что написано на нотной строке. На самом деле, и все остальные значения так или иначе связаны с другими.

Даже, казалось бы, омонимичное слово «ключ», данное вторым под цифрой с точкой («2.»), возможно, не является случайным омонимом первого слова ключ («1.»). В знаменитом этимологическом словаре Фасмера отмечается, что все-таки *возможно* и то, что происхождение слова «ключ», обозначающего источник воды, такое же, как и у слова «ключ», обозначаемого в примере выше цифрой «1.»³³. Все дело в том, что и здесь можно заподозрить метафорическую связь: подземная вода **становится доступной** в месте, где бьет ключ. Так что даже если этот «ключ» когда-то произошел от «клюкать» (то есть шуметь), возможно, слово не случайно приняло именно такую форму «ключ» — может быть, потому что языковое сознание носителей языка переосмыслило его, метафорически сблизило с «ключом», который что-то отпирает, делает доступным.

Развитие языка, расширение и сужение словаря невозможно себе представить без переноса значения по сходству или смежности. И это очень показательно: дело в том, что в основе метафоры и метонимии лежат базовые возможности нашего мышления. Если мы сталкиваемся с каким-то неизвестным объектом или явлением, естественно, что мы, пытаясь его осмыслить, попытаемся понять, на что оно похоже или с чем связано.

³³ **Ключ**, род. п. -á I., сюда же заключи́ть, укр. кľюч, ст.-слав. кľучь, болг. кľючѣт, сербохорв. кľуѣч, род. п. кľуѣча «крюк, ключ», словен. kľjuč, чеш. klíč, слвц. kl'úč, польск. klucz, в.-луж. kluč, н.-луж. kluc. Родственно балт. словам, приведенным на клюка́, а также греч. κľής, дор. κľBίς, κľάξ «ключ», κľείω «запираю», лат. clāvus «гвоздь», clāvis «ключ», claudō «запираю», ирл. cló, мн. clóí «гвоздь»; см. Бернекер 1, 528 и сл.; Траутман BSW 137 и сл.; Вальде-Гофм. 1, 229 и сл. Сюда же с и.-е. skl- относятся д.-в.-н. sľiozan «запира́ть», sľuzzil «ключ», др.-сакс. slutil — то же.

Ключ, род. п. -á II. «источник, родник», болг. ключ (водата ври с ключ) «о шуме воды», сербохорв. кľуѣч, род. п. кľуѣча «клокотание, бурление воды», кľуѣчати «кипеть, бурлить, клохтать». Обычно сближается с кľюю́кать «шуметь» (см.); см. Бернекер 1, 529; Брюкнер 236, но имеет смысл поставить вопрос об одинаковом происхождении с ключ I. Ср. нем. выражение eine Quelle erschließen «открыть источник» (Фасмер М., Этимологический словарь русского языка. В 4 т. Т. 2 (Е — Муж) / Пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. 2-е изд. М.: Прогресс, 1986. С. 258).

Неудивительно, что метафорическая и метонимическая логика то и дело проявляется в самых разных аспектах человеческой культуры и психологии, и представление о переносе значения по сходству и по смежности играет важную роль в самых разных сферах гуманитарной мысли — от, скажем, психоанализа до антропологии и фольклористики.

Так, многие студенты могут быть знакомы с известнейшей антропологической работой Арнольда ван Геннепа «Обряды перехода», где, в частности, отмечалась значимость переноса по сходству и по смежности в магических практиках традиционных культур³⁴. Даже если вы не читали этого знаменитого труда, вы наверняка знакомы с массовой культурой, и сталкивались с тем, как изображают магию вуду в популярных фильмах: часто показывают, что чтобы эта магия сработала, требуется создать что-то похожее на то, что пытаешься заколдовать, и в то же время нужна вещь человека, против которого направлено колдовство. Ну, например, нужно сшить куклу, похожую на человека, которого хочешь проклясть, и, скажем, вплести в нее волос этого человека. Вот внешний вид такой куклы дает связь по сходству (метафорическую), а наличие волоса нужного человека — связь по смежности (метонимическую).

Умение различать метафоры и метонимии — важное умение человеческого мозга. Мышление и речь тесно связаны. Можно вспомнить классическую работу Р.О.Якобсона, в которой автор рассматривает два типа афазии, демонстрируя, что одному типу сопутствуют затруднения при различении связей по сходству, для другого типа — по смежности³⁵. Как это часто бывает, «ошибки»

³⁴ Геннеп А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. С.7-18. Также в обзоре ван Геннепа отмечается значимость принципа «противоположности» для существующих теорий описания магических практик традиционных сообществ, но, как было отмечено, в рамках предлагаемого пособия принцип противоположности интерпретируется в первую очередь как то, что основано на принципе сходства.

³⁵ Якобсон Р.О. Два вида афатических нарушений и два полюса языка // Якобсон Р.О. Язык и бессознательное. М. 1996. С. 26-51.

восприятия доказывают, что те или иные законы восприятия существуют.

Позволим себе еще один пример из популярной культуры. Можно вспомнить фильм «Музыка продолжала играть» («The Music Never Stopped», реж. Дж. Колберг, 2011), созданный по мотивам истории одного из пациентов знаменитого нейробиолога Оливера Сакса. В конце фильма отец главного героя Габриэля умирает, и тот в день похорон судорожно ищет что-то в своей комнате. Все дело в том, что у героя поврежден мозг, и в данном конкретном случае, очевидно, поведение героя мотивировано когнитивной ошибкой. Все дело в метонимическом переносе, возможности для которого заложены в английском языке: глагол «miss» может обозначать и потерю чего-то — например, физическую потерю какого-то предмета — и тоску по кому-то. Габриэль «потерял» отца в том смысле, что отец умер и герой по нему тоскует, но в силу нарушения мозга Габриэлю кажется, что он потерял какой-то физический предмет. Так что, когда герой говорит, что ищет что-то («I'm looking for something»), но не может объяснить что, врач, осознав, что происходит, объясняет ему: «You're missing your father» («Ты скучаешь по отцу»).

Впрочем, не нужно иметь какие-то диагностированные проблемы, чтобы убедиться, что смысловой перенос по сходству или смежности естественен для мышления. Приведем простой бытовой пример. У каждого же, наверно, бывает такое: в состоянии крайней усталости вы заходите в метро и пытаетесь вместо проездного приложить к турникету ключи — или подходите к домофону, а вместо ключей достаете удостоверение или студенческий. Происходит не сразу осознаваемый нами перенос значения: мы привыкли, что все эти вещи открывают дорогу, так что в ситуации усталости и рассеянности они легко путаются. И тут мы в очередной раз возвращаемся к главному терминологическому вопросу о том, насколько широко можно (или нужно) трактовать термин «троп».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Слово «троп» (равно как и слова «метафора» и «метонимия») может использоваться более или менее широко. Можно понимать под ним любую смысловую трансформацию, основанную на переносе значения по принципу сходства или смежности: и тогда окажется, мы сталкиваемся с тропами постоянно: они «прячутся» в каждом втором слове, действии, в том, как мы мыслим.

А можем, наоборот, понимать под тропом только очень конкретные явления в литературных текстах, искусственно отсекая от понятия «троп» все, что касается внутренней формы и происхождения слова, все, что касается переносов значения в других языковых системах — отсекая даже так называемые «стершиеся тропы» и «реализованный тропы».

Мы можем выбрать любой вариант между этими узким и широким значением. И, возможно, хорошей стратегией будет придерживаться некой золотой середины.

Еще раз подчеркнем: мы вовсе не призываем доходить до абсурда и безгранично расширять значение слов «метафора» и «метонимия». А то мы сможем сказать, например, что метод Шерлока Холмса состоит в выявлении метонимий в окружающем мире. Он ведь, размышляя, от частного выходит к целому, выстраивает причинно-следственные связи. Наверное, если так расширить понимание тропов, привычной терминологией станет очень неудобно пользоваться. Вероятно, слово «троп» имеет смысл использовать

все-таки тогда, когда мы имеем дело с какой-то знаковой системой, например, с естественным человеческим языком. Но понимать, что, например, в основе метонимии как явления лежат те же базовые логические операции, что и в основе индуктивных рассуждений, видеть это — вот это важно.

Вы можете столкнуться с тем, что в научной и критической литературе слово «троп» или названия конкретных тропов используются очень по-разному, и вы должны быть к этому готовы. Когда вы сами пользуетесь каким-то из столь дискуссионных терминов, вы часто вольны выбирать, как именно вы трактуете то или иное понятие — все зависит от конкретных научных и/или учебных задач. Но важно, чтобы каждый раз вы сами себе отдавали строгий отчет по поводу того, что именно вы вкладываете в то или иное слово.

Предлагаемое пособие не представляет собой научное исследование. В пособии также ни в коем случае не ставилось задачи разобраться в истории развития теорий тропов. Основная цель этой книги — помимо того, что она должна была помочь сориентироваться в терминологическом хаосе — в том, чтобы помочь развить навыки анализа художественного текста. Умение «видеть», где «скрываются» метафорические или метонимические смысловые трансформации, умение вычленять функции того или иного конкретного тропа, обнаруживать, какой дополнительный смысл привносит его использование — это умение, которое необходимо любому филологу. Да и человеку, далекому от филологии, оно будет полезно, потому что, в конечном счете, практика анализа художественного текста способствует развитию аналитических навыков в целом.

Учебное издание

Баранов Д. К.

ОСНОВЫ СТИЛИСТИКИ. ТРОПЫ

Учебно-методическое пособие

Верстка — *Е.М. Воронкова*

Подписано в печать 00.00.2025.

Формат 60×84 1/16. Бумага офсетная. Печать цифровая.

Усл. печ. л. 5,35. Тираж 100 экз. Заказ № 17663.

Типография Издательства Скифия-принт
197198 С.-Петербург, ул. Б. Пушкарская, д. 10, лит. А. пом. 32-Н
тел. 644-41-63, 982-83-94
e-mail: skifia-print@mail.ru
www.skifia-print.ru