

Санкт-Петербургский государственный университет

ЧАНЫШЕВА Айсылу Ринатовна

Выпускная квалификационная работа

Взаимодействие метафоры и метонимии в художественном тексте (на материале творчества Марии Степановой)

Уровень образования: *бакалавриат*

Направление *50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»*

Основная образовательная программа *СВ.5045.2018 «Свободные искусства и науки»*

Научный руководитель: Доцент
кафедры междисциплинарных
исследований в области языков и
литературы, кандидат
филологических наук, Ахапкин
Денис Николаевич

Рецензент: доцент Института
гуманитарных наук БФУ,
кандидат филологических наук,
Черняков Алексей Николаевич

Санкт-Петербург

2022

Содержание

Введение	2
Глава 1. Полюсы и принципы	5
1.1 Дихотомия «метафора/метонимия» у Якобсона	5
1.2 Основные подходы к изучению метафоры: лингвостилистика и когнитивная поэтика	12
1.3 Поле нормы	17
1.4 Концептуальные метафоры и мифологии	18
1.5 Итоги	25
Глава 2. Метафора и метонимия как полюсы	28
2.1 Метафора	28
2.1.1 Неконвенциональные метафоры	28
2.1.2 Метафорический принцип как художественный принцип	30
2.1.3 Итог	32
2.1.4 Метафора в романе	34
2.2 Метонимия	39
2.2.1 Теория метонимии	39
2.2.2 Пример ЛЕФа	41
2.2.3 Итог	46
2.2.4 Метонимия в «Памяти Памяти»	47
2.3 Итоги	52
2.4 Взаимодействие метафорического и метонимического принципов	53
Заключение	62
Список литературы	65

Введение

Роман(с)¹ «Памяти Памяти»² был написан Марией Степановой относительно недавно, в 2017 году. Весной 2021 года он вошел в short-list Букеровской премии. В статьях³, посвященных этому роману, его называют исследованием своей памяти и прошлого, попыткой написать историю собственной семьи. Я бы добавила, что также этот текст является задокументированным провалом вышеназванной цели. Основную линию произведения можно сформулировать через понятие недостижимости. Пытаясь воздвигнуть литературный памятник своей семье, героиня все время возвращается к вопросу, имеет ли она на это право.

Мария Степанова известна в первую очередь как поэтесса. Она выпустила более 10-ти сборников стихов, включая авторские переводы иностранной поэзии (например, сборник «За Стиви Смит»)⁴. Поэтический язык писательницы чувствуется и в роман(с)е из-за особого ритма произведения. Вполне возможно, что само авторское название произведения «романс» апеллирует к поэтическому опыту писательницы, так как «романс» в первую очередь отсылает к лирическим стихам музыкальных произведений⁵.

¹ В широком употреблении это произведение называют романом, но в авторском определении это «романс».

² Степанова М. М. Памяти памяти: Романс / 4-е изд., испр. – М.: Новое издательство, 2019.

³ Бабицкая В. Имена и вещи. Варвара Бабицкая о книге Марии Степановой «Памяти памяти» // Коммерсант: электрон. версия газ. 24.11.17. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3468236> (дата обращения: 20.05.22).

Липовецкий М. Проза десятых: между Сорокиным и Степановой. Послесловие Марка Липовецкого к «супер-носу» в Нью-Йорке // Colta: интернет-журнал 26.02.2020. URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/23681-super-nos-proza-desyatyh-mezhdu-sorokinym-i-stepanovu> (дата обращения: 20.05.22).

Закрученко М. Прикосновение к молчанию // Знамя: ежемесячный литературный интернет-журнал 01.05.2018. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2018/5/prikosnovenie-k-molchaniyu.html> (дата обращения: 27.04.22).

⁴ Степанова М. М. За Стиви Смит. – М.: Новое издательство, 2020.

⁵ Интересно, что в этом же году выходит сборник избранных стихов «Против Лирики». Степанова М. М. Против лирики. – М.: АСТ, 2017. – 448 с.

Некоторые называют «Памяти Памяти» первым прозаическим произведением поэтессы. Однако в 2014 году была выпущена книга «Один, не один, не я»⁶, которую принято маркировать как сборник эссе. По манере изложения она оказывается наиболее близкой к роману, который выйдет через 3 года. Более того, речь в сборнике идет о тех же авторах, к которым писательница обращается и в романе: Зебальд, Зонтаг, Цветаева и т.д. По строению «Памяти Памяти» также очень похожа на эссе: в первой части романа некоторым образом несколько раз формулируется задача, после чего доступные решения этой задачи проблематизируются, в конце задача решается наиболее подходящим способом.

В отзывах на книгу «Один, не один, не я» пишут о том, что так называемый сборник эссе воспринимается как фрагментарное художественное произведение, некоторый гибрид поэтического и прозаического. Он состоит из размышлений писательницы над способами сопротивления человека небытию. «Памяти Памяти» тоже по большей части состоит из размышлений над определенной темой, я бы могла назвать это темой воскрешения, но маркировки «Памяти Памяти» отличаются: ее называют «романом», «романсом», «философско-документальной прозой».

Этим примером я хотела подчеркнуть проблематику данного текста: реципиенты уверены, что имеют дело с художественным произведением, в то же время «Памяти Памяти» не всегда маркируется как таковое. А текст, который наиболее близок к нему, и вовсе считается сборником эссе. Букеровская премия, в шорт-лист которой попала «Памяти Памяти» в 2021 году, как мы знаем, присуждается романам. Этот факт дает мне возможность без оглядки называть «Памяти Памяти» романом. Однако это не устраняет проблему того, что под художественными текстами не часто подразумевают тексты, подобные «Памяти памяти», состоящие из размышлений, документов, заметок, описаний фотографий, лишенные событийного ряда,

⁶ Степанова М. М. Один, не один, не я. – М.: Новое издательство, 2014. – 230 с.

повествовательности. И в то же время абсолютно легитимно утверждать, что «Памяти Памяти» является художественным текстом.

Я бы хотела рассмотреть его с точки зрения такого метода, который бы не редуцировал особенности этого романа. С точки зрения которого эти особенности становятся не исключением из правила, а отвечают некоторой общей логике. Мне показалось, что таким методом может стать рассмотрение текста в координатах метафоры и метонимии, по нескольким причинам: во-первых, этот текст, ссылаясь на поэтический опыт писательницы, можно назвать поэтической прозой, в этом ключе кажется логичным рассматривать его в контексте теории тропов; во-вторых, несмотря на свою специфику, этот текст можно рассматривать как часть широкого направления похожих текстов (пример: не столь удачно написанная книга Иллиеса «1913. Лето целого века»⁷, вышедшая на русском языке в том же 2017 году, тоже преимущественно состоит из рассуждений и обращений к чужим биографиям). Разработанная Якобсоном концепция полюсов метафоры и метонимии, к которой я прежде всего буду обращаться, предполагает, что метафорическая или метонимическая направленность текста является не только проявлением индивидуальной поэтики автора, но и сигнализирует о включенности в некоторую общую культурную парадигму.

Таким образом, в предлагаемой работе, выбрав в качестве объекта исследования текст «Памяти памяти», а предмета — особенности взаимодействия метафоры и метонимии в тексте, используя методы лингвостилистики и когнитивной поэтики, я ставлю перед собой задачи показать, к какому из полюсов в рамках якобсоновской концепции можно отнести этот роман, и как содержание романа, его специфика и художественные цели, которые ставит автор, зависят от динамического напряжения между этими полюсами.

⁷ Иллиес Ф. Лето целого века. – М.: Ad Marginem, 2017.

Глава 1. Полюсы и принципы

1.1 Дихотомия «метафора/метонимия» у Р. Якобсона

Я обращаюсь к концепции Р. О. Якобсона, потому что в этой работе меня интересует полюсное рассмотрение дихотомии «метафора/метонимия». Это предполагает анализ этих тропов в качестве некоторых принципов: то есть выявление схемы функционирования тропа и наблюдение за границами приложения этих схем. Также важна сама форма дихотомии, предполагающая оппозицию. Метафора и метонимия будут рассматриваться как проявление некоторых противоречащих друг-другу принципов, существующих в одной системе, в соответствии с которой они работают.

В статье «Два аспекта языка и два типа афатических нарушений»⁸ Якобсон рассматривает метафору и метонимию как два полюса, которые появляются посредством преобразований других дихотомий, не относящихся напрямую к поэтике (Таблица 1). Якобсон выстраивает свою работу через развитие бинарных оппозиций. В таблице отражена последовательность их возникновения в тексте, а ниже дан краткий пересказ того, как именно одна дихотомия перетекает в другую.

⁸ Р. Якобсон. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений / Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой; Общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – С. 110-132.

Таблица 1 – развитие дихотомии

отбор/ селекция	комбинирование/ комбинация
семантика	синтаксис
<i>сходство</i>	<i>смежность</i>
метафора	метонимия
романтизм/символизм	реализм
поэзия	проза

В своем повествовании Якобсон отталкивается от афатических нарушений, он предлагает подойти к их изучению через рассмотрение того, какие именно структуры языка подвергаются нарушению. Природа языка, согласно Якобсону, является двойственной, главные его составляющие – это *отбор* и *комбинирование*. Отбор – выбор нужного слова (семантика), комбинирование – помещение отобранных слов в определенную структуру (синтаксис). Оба способа являются ограниченными: отбор должен происходить в рамках заданного кода, который адресант делит с адресатом, комбинирование также должно ограничиваться правилами синтаксиса. Говоря о комбинации и селекции, Якобсон, ссылаясь на Соссюра, связывает эти функции с принципами *сходства* и *смежности*. Когда мы выбираем подходящее слово или устойчивое выражение, мы выбираем между знаками, связанными друг с другом по принципу сходства, комбинируем же мы слова по принципу смежности. Таким образом, получается, что комбинация проявляет себя только в конкретных предложениях, в то время как принцип сходства – это некоторый принцип расположения знаков в коде. Говоря об афазиях, связанных с нарушением функции комбинации или селекции, Якобсон делает упор на то, что элементы этой дихотомии существуют как полюса: люди с афатическими нарушениями сходства будут гораздо активнее

пользоваться принципом смежности, и наоборот. При трудностях с нахождением нужного слова человек с проблемой селекции будет называть предмет через глагол (что этим предметом можно делать) или другим способом, предполагающим смежность. Якобсон пишет, что «в их речи "вилка" заменяет "нож", "стол" - "лампу", "курить" - "трубку", "есть", "пища" - "тостер" или "подрумяниваемый хлеб"»⁹. Таким же образом при трудностях с комбинированием человек будет активнее пользоваться принципом сходства: «употребления типа *spyglass* 'подзорная труба' вместо *microscope* 'микроскоп' или *fire* 'огонь' вместо *gaslight* 'газовая лампа' представляют собой типичные примеры подобных квазиметафорических выражений»¹⁰.

Исходя из того, что люди с афатическими нарушениями первого типа в основном обращаются к метонимии, а второго – к метафоре, Якобсон делает вывод, что полюс «селекции» также можно назвать полюсом метафоры, а полюс «комбинации» – полюсом метонимии. Обращение к идиомам позволяет автору работы перейти от афазий к разговору о стилях. Говорить о склонности к метонимичности или метафоричности можно, исходя из разных наблюдений: когда Якобсон говорит о том, что кубизм – это метонимия, а сюрреализм – метафора, мы можем предполагать, что он исходит из того, что искусство миметично, и кубизм относится к реальности по принципу смежности, в то время как сюрреализм относится к реальности по принципу сходства. Когда же Якобсон говорит о том, что романтизм метафоричен, а реализм метонимичен, он обращает внимание не на принцип отношения произведения к реальности, а на принцип связи его условных частей.

Работа заканчивается тем, что поэзия оказывается принадлежащей метафорическому полюсу из-за ее фокуса на знаке (а также и потому, что фонетическое сходство также относится к данному полюсу), а проза – метонимическому.

⁹ Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. – М.: Прогресс, 1990. – С. 121.

¹⁰ Там же. С. 123.

До написания работы о двух типах языка Якобсон пишет статью «Заметки о прозе Пастернака»¹¹, в которой в дихотомию «метафора/метонимия» встраиваются Маяковский и Пастернак. Склонность к метафорическому или метонимическому полюсу можно рассмотреть как и в рамках определенной школы/направления, так и в рамках творчества отдельного автора. Произведения этих писателей можно условно отнести к полюсам метафоры и метонимии, но не исходя из частоты используемых идиом, а исходя из важности или характерности того или иного полюса для этих текстов.

Таким образом, Якобсон отмечает, что в текстах Пастернака художественные образы вполне заменимы, они используются для отражения мира лирического героя. В то время художественные образы у Маяковского важны сами по себе, они самоценны и акцентированы. Позже М. Л. Гаспаров предпринимает попытку подсчитать количество метафор и метонимий в творчестве обоих авторов, вследствие чего окажется, что у обоих метафора превалирует над метонимией¹². Это, однако, не опровергает предположение Якобсона, так как Якобсон фокусируется не на количестве используемых идиом, а на том, к какому принципу тянется сама структура текста, какой принцип выступает как основной, а какой является второстепенным.

Похожим образом выводы Гаспарова о недооцененности метафор в тексте Пастернака комментирует Е. В. Падучева в статье «Лексика поэзии и поэзия лексики»¹³. В ней она указывает на то, что главная причина метонимичности Пастернака заключается в том, что структура текста построена на метонимическом принципе (от лирического героя к окружающим его вещам).

¹¹ Якобсон Р. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 324-338.

¹² Гаспаров М. Л. Владимир Маяковский // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыты описания идиостилей. – М.: Наследие, 1995. – С. 363–395.

¹³ Падучева Е.В. Лексика поэзии и поэзия лексики / Е.В. Падучева // Роман Якобсон. Тексты, документы, исследования. – М.: РГГУ, 1999. – С. 557–559.

Несмотря на то, что у Якобсона метонимический и метафорический полюса четко разделены, многие примеры, которые он приводит кажутся неоднозначными. Объясняя, как работают афатические нарушения, связанные с проблемами комбинирования, Якобсон приводит следующий пример: один из тестируемых описывал черный цвет как «то, что вы делаете для покойника», называя его (цвет) просто «покойник». Мы понимаем, что это метонимическая линия развития, но разве в итоге пара «черный/мертвый» не кажется скорее метафорой, чем метонимией? В этом примере мы видим, что метафора может образовываться вследствие метонимического принципа, но метонимический принцип не отменяет принципа метафорического. Метонимический принцип может быть некоторым обоснованием для подчеркнутого метафорой сходства.

Дихотомия «метафора/метонимия» позволяет автору статьи перейти от афатических нарушений к литературе, однако, как мне кажется, эта пара не является здесь главенствующей. Основным принципом для обозначения двух полюсов является пара «сходство/смежность». Метафора и метонимия, кажется, должны естественным образом в нее встроиться, но при более пристальном рассмотрении можно заметить, что эта процедура требует некоторых уточнений. Если метафора устроена по принципу сходства, то самой «метафорической» должна оказаться пара синонимов, однако никто не назовет пару «огонь/пламя» или «кавалерия/конница» метафорой. Метафора воспринимается как метафора, когда сходство неполное, когда у пары слов есть только некоторые точки соприкосновения, но в остальном они должны оставаться разными. Сходства изначально даже может и не быть. Метафора сама становится причиной для возникновения сходства. Например, возьмем метафору из романа «Памяти Памяти»: «Дом жил, вывалив наружу собственное нутро и не умея втянуть его обратно»¹⁴. Здесь мы можем увидеть прием олицетворения, который является разновидностью метафоры. Либо

¹⁴ Степанова М. М. Памяти памяти: Романс / 4-е изд., испр. – М.: Новое издательство, 2019. – С.11.

нам может показаться, что дом сравнивается с каким-то животным. И так, у нас есть следующее сравнение: «дом, в котором раскидано множество вещей – это животное», оно лежит в основе процитированного выше предложения. Есть ли изначально какие-то сходства у дома и животного? Наверное, есть, как и у всего на этом свете. Но они точно не являются очевидными. Сходства приобретаются в процессе метафоризации, но совершенно необязательно элементы метафоры должны быть схожи сами по себе. Метафорический принцип не предполагает сходства, а создает его.

Метонимический принцип в этом смысле от метафоры отличается, он не создает смежности, а предполагает ее, базируется на ней. Даже принцип замещения, который, как кажется, обязателен для метонимии, является лишь частью принципа смежности. В романе героиня часто выбирает рассказывать о родственниках через представление связанных с ними документов: писем, обращений, дневниковых записок. Эти вещи замещают собой самих родственников, как часть от целого – таким образом это можно отнести к метонимическому принципу. Однако можно задать вопрос: частью какого целого являются эти документы? Нельзя сказать, что они являются частью человека как частью его тела. Вероятно, этим скрытым целым можно было бы назвать жизнь родственника, его судьбу, или проживание конкретного отрезка времени, или, если мы понимаем человека как целое из созданных им вещей, документы становятся его частью в этом смысле. Таким образом принцип смежности (или прикосновения) становится более полным вариантом описания метонимического принципа, чем принцип «часть от целого». В то же время «часть от целого» дает нам повод ввести некоторое уточнение к принципу смежности: целое, объясненное посредством части, утрачивает концентрированную смысловую нагрузку, приобретенную в концептуальном абстрактном поле. Другими словами, метонимия конкретизирует, так как понятия, подвергнутые метонимическому принципу, характеризуется лишь вещами, связанными с ними в мире. Пример: когда я узнаю о том, что задачей героини является рассказать о своих родственниках,

мое представление о родственниках «вообще» сопрягается с представлениями о семейных узах, любви, о чем-то корневом и кровном. Когда я начинаю узнавать о них посредством документов, эти люди в моем представлении расколдовываются. Понятие о родственниках «вообще» превращается в представление о конкретных людях, состоящих из своих пережитков (переживших их вещей). Таким образом, принцип смежности не только указывает на отношение понятий, с которым он работает, но и задает определенную призму восприятия этих понятий.

Мое предположение состоит в следующем: несмотря на то, что сходство и смежность являются основными языковыми принципами, метафора и метонимия, хоть и находятся в определенном родстве с этими принципами, не синонимичны им. Метафора конституирует сходства, а не базируется на них. А для метонимии характерен переход по смежности, конкретизирующий понятия, с которыми она работает. Так работают принципы метафоры и метонимии.

Еще одна проблема, которую я вижу в переходе от принципов сходства и смежности к метафоре и метонимии, состоит в том, что сходство и смежность по Якобсону являются основными функциями языка. В то время как метафора и метонимия обозначают некоторое языковое событие, которое является условно ненормативным (в частности по этой причине они получили имя для своего обозначения). Получается, что принципы, лежащие в основе метафоры и метонимии одновременно являются и основными для функционирования языка вообще, и способными к созданию некоторой языковой ситуации, которая может противопоставляться обычному «нехудожественному» языку. Таким образом возникает вопрос: «в каком случае метафорический и метонимический принципы проявляют себя в виде чего-то неординарного, а в каком они являются обязательными функциями обычного языка?». Для ответа на этот вопрос я предлагаю посмотреть, как данная проблема разрабатывалась в двух течениях, на которые теория

Якобсона имела сильное влияние, в лингвостилистике и когнитивной поэтике.

1.2 Основные подходы к изучению метафоры: лингвостилистика и когнитивная поэтика

Интересующий меня раздел лингвостилистики занимается изучением особенностей поэтики писателей, он обращает внимание на то, с какой частотой и каким образом писатели используют тропы. Известными представителями данного направления являются В. В. Виноградов, М. Л. Гаспаров, Е. В. Падучева, но в своей работе я буду по большей части касаться работы «Очерки истории языка русской поэзии XX века: Образные средства поэтического языка и их трансформация»¹⁵ под редакцией В. П. Григорьева. В этой книге разбираются особенности идиостиля писателей, но также выдвигаются полезные замечания о существовании метафор и метонимий в целом. В своей работе я рассматриваю метафору и метонимию в качестве полюсов и принципов, по этой причине я обращаюсь скорее ко второму из указанных мною аспектов.

Приведу некоторые цитаты из «Очерков», которые, как мне кажется, вносят полезные уточнения в представление о рассматриваемых нами тропах:

«Языковая реальность не столько отражает реальность внеязыковую, сколько творит ее – по образу и подобию»¹⁶.

«Моделируя мир, троп творит поэтическую реальность, которая, будучи моделью, не обязательно полностью совпадает с фрагментом реального мира, но обязательно удовлетворяет "разным конкретным реализациям во внеязыковом мире одной и той же ситуации поэтического высказывания" (Ревзина 1990, 221)»¹⁷.

¹⁵ Григорьев В. П. Очерки истории языка русской поэзии XX века: Образные средства поэтического языка и их трансформация. – М.: Наследие, 1995.

¹⁶ Там же. С. 106.

¹⁷ Там же. С. 107.

«(Лотман 1981 14-15: Троп "создает не простое семантическое смещение, а принципиально новую и парадоксальную семантическую ситуацию")»¹⁸.

Эти цитаты кажутся мне принципиальным для дальнейшей разработки проблемы, так как они, во-первых, подчеркивают роль метафоры как структурообразующего элемента, способного настраивать определенную призму восприятия всего текста, а во-вторых, обращают внимание на то, что метафора всегда в некотором смысле работает с реальностью – метафора не только рефлексивует реальность, но и создает ее. Другими словами: тропы влияют не только на то, как читается и расшифровывается определенное текстовое событие, и используются не только для того, чтобы выразить что-то наиболее точно (как утверждают представители когнитивной поэтики), они влияют на характер сотворенной реальности в целом.

Интересующий меня раздел когнитивной поэтики занимается метафорой и метонимией, рассматривая их как основные функции не только нашего языка, но и нашего мышления. Большое значение в этих исследованиях имеют Макс Блэк, Лакофф и Джонсон, Марк Брун. Но в основном я буду обращаться к учебнику З. Кёвечеша «Метафора»¹⁹, так как в нем хорошо суммированы принципы когнитивной поэтики и дана подробная схема того, как работает метафора (и отчасти метонимия). Когнитивная поэтика противопоставляет свой принцип рассмотрения другому, более традиционному взгляду на тропы. Многие из тех постулатов, с которыми полемизируют представители этого направления, существуют в качестве базы и в лингвостилистике. Хотя когнитивная поэтика, став предметом широкого исследовательского интереса, безусловно повлияла на отечественную лингвостилистику. Так, даже в «Очерках», есть некоторые ссылки на Лакоффа и Джонсона. Для более наглядного представления того, что из себя

¹⁸ Там же. С. 107.

¹⁹ Zoltán Kövecses. *Metaphor: a practical introduction*. – New York: Oxford University Press, 2002.

представляет когнитивная поэтика, приведу сопоставительную таблицу (Таблица 2)²⁰:

Таблица 2 – С чем спорит когнитивная поэтика?

Классический взгляд на тропы	Ответ с точки зрения когнитивной поэтики
Метафора – это лингвистический феномен, касающийся слов	Метафора – это о концептах, даже если они выражены не словесно
Метафора используется для художественных и риторических целей	Метафора старается наиболее точно описать конкретные концепты
Метафора базируется на сходствах между двумя словами	Сходства может и не быть
Пользоваться метафорой – это талант	Абсолютно все пользуются метафорами
Метафоры – это нечто факультативное, необязательное, лишнее	Метафоры – это способ нашего мышления, они необходимы

Можно заметить, что основное различие между этими подходами состоит в том, что метод традиционной лингвостилистики²¹ мы могли бы назвать идеографическим, а когнитивной поэтики – номотетическим. Лингвостилистика занимается особенностями художественного языка, что

²⁰ Там же. С. 7-11.

²¹ Когда я говорю о традиционной лингвостилистике, я в первую очередь отношу ее к представителям авторов коллективной серии «Очерки истории поэтического языка», разделяющих общность подхода. За пределами серии лингвостилистика может заметнее приближаться к когнитивному подходу, как, например, Падучева в «Семантике нарратива» (Падучева Е. В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Языки славянской культуры, 2010.).

предполагает противопоставление художественного языка условно «обычному» языку. Когнитивная поэтика, напротив, рассматривает метафору и метонимию как основные способы мышления, то есть задача стоит не в выявлении особенностей, а в выявлении общих принципов. При этом когнитивная поэтика также признает разделение на конвенциональную и неконвенциональную метафору, но разговор о художественной (неконвенциональной) метафоре становится неким дополнением, неконвенциональная метафора изучается в связи с конвенциональной. Для лингвостилистики же, как мы понимаем, главным объектом исследования является неконвенциональная метафора.

Если мы говорим о художественной литературе, будь это стихи или проза, мы вынуждены признавать за ней некоторые цели и механизмы, противопоставляющее ее условной норме. Если метафора и метонимия не являются показателями ненормативности, значит ли это, что мы не можем говорить о них как о художественных элементах? Мне кажется, что нет. Вернемся к тому, как эту проблему решал Якобсон.

Что в общем смысле делает Якобсон? Он создает полюсную модель, показывая, как приближение к тому или иному полюсу может сказываться и на афатических нарушениях, и на идиостиле конкретного писателя, и на подходе целого художественного направления. Таким образом он включает особое, индивидуальное в систему общего. По сути, его интересует именно эта связь, индивидуального с общим. Но открытие метонимического и метафорического принципов не решают этот вопрос сам по себе, так как мы снова упираемся в вышеизложенное противоречие: как так получается, что в одном случае принцип работает на нечто индивидуальное, а в ином на нечто общее? По сути намек на ответ на этот вопрос есть в самом представлении полюсной модели. Если нарушения выявляются при приближении к одному из двух полюсов, значит нечто общее/нормальное находится между ними. По этой причине я бы хотела ввести такое понятие, как «поле нормы», которое позволило бы нам разделять то, как принципы метафоры и метонимии

работают для общего (то, что изучает когнитивная поэтика), и как они работают вне общего (то, что изучает лингвостилистика).

1.3 Поле нормы

Если мы, исходя из полюсной модели, предполагаем, что поле нормы находится где-то в середине между двумя полюсами, то будет логично предположить, что метафорический и метонимический принципы в поле нормы либо вместе отсутствуют, либо вместе присутствуют. Другие варианты представить достаточно трудно, так как если в поле нормы будет присутствовать только один из принципов, оно будет тавтологично с одним из полюсов, а так быть не может. Допустим, что метафорический и метонимический полюсы противопоставляются полю нормы как своему отсутствию. Это представление опровергает весь подход когнитивной поэтике, рассматривающий метафору и метонимию как нечто обязательное. Также это противоречит взглядам Якобсона, который говорит о принципах, лежащих в основе метафоры и метонимии как о основных принципах языка. Таким образом, гораздо релевантнее оказывается предположить, что в «поле нормы» метафорический и метонимический принципы сосуществуют. В этом случае метонимический и метафорический полюсы противопоставляются полю нормы не как своему отсутствию, а как своей умеренности (рисунок 1).



Рисунок 1 – соотношение полюсов и поля нормы

Что значит «принцип»? Это некоторая устойчивая схема действия. Когда мы говорим о метафорическом и метонимическом принципах, мы предполагаем существование некоторой устойчивой схемы, лежащих в основе работы этих тропов. Но одно и то же действие не обязательно должно вести нас к одному и тому же результату, это зависит и от того, смешивается ли один принцип с каким-то другим принципом, и от того, с чем изначально он производит действие. По этой причине принципы, во-первых, не равны полюсам, так как полюса – это наименование некоторых точек стремлений принципов, а во-вторых, результат действия принципов может различаться, в зависимости от того, между какими полями этот принцип располагается (рисунок 2).

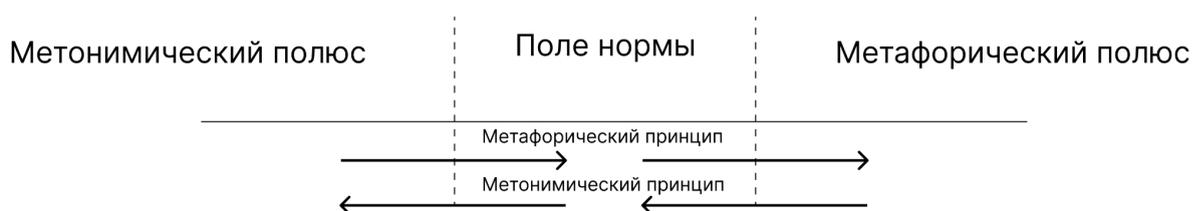


Рисунок 2 – полюса и принципы

Полеми нормы я обозначаю некоторое пространство общего: под ним можно понимать набор концептов, широко распространенных в культуре, гегемонную идеологию, некоторую форму, структурирующую восприятие мира. Чтобы ответить на вопрос, как в поле нормы функционируют метонимический и метафорический принципы, я обращаюсь к двум работам, которые исследуют то, как это поле нормы образуется. Эти работы очень разные, однако анализируя их, я показываю, что механизмы, о которых они говорят, очень схожи, и имеют прямое отношение к метафоре и метонимии.

1.4 Концептуальные метафоры и мифологии

В своей известной книге «Метафоры, которыми мы живем»²² Лакофф и Джонсон вводят понятие о концептуальных метафорах. Концептуальные метафоры должны обобщать метафорические выражения, находящиеся на поверхности языка, сводить их к определенным базовым структурам. Например, выражением концептуальной метафоры «разум – это машина» могут быть следующие метафоры: «винтиков не хватает» (у кого-то в голове), «шестеренки закрутились» и т.д. Концептуальная метафора – это некая подсказка, как можно организовать абстрактный концепт, например, понятие «разум», таким образом, чтобы он стал более удобным для восприятия, чтобы о нем было возможно говорить: «Концептуальная метафора состоит из двух концептуальных доменов, где один домен понимается в терминах другого»²³. Здесь можно провести аналогию с тем, что Барт в своей книге «Мифологии»²⁴ называет буржуазным мифом. Например в главке «Мозг Эйнштейна»²⁵ он представляет метафору «мозг Эйнштейна – это машина», а дальше показывает, как она отображается на поверхности языка. Так же как и у Барта, в когнитивной поэтике, в разрезе учения о концептуальных метафорах, есть цель изучить, как работают общие концепты и как работает культура²⁶.

²² Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. – М.: ЛКИ, 2008.

²³ "A conceptual metaphor consists of two conceptual domains, in which one domain is understood in terms of another". Zoltán Kövecses. Metaphor: a practical introduction. – New York: Oxford University Press, 2002, – P.4.

²⁴ Барт Р. Мифологии. – М.: Академический проект, 2008.

²⁵ Там же. С. 156-158.

²⁶ Zoltán Kövecses. Metaphor: a practical introduction. – New York: Oxford University Press, 2002. – P.10.

Само разделение метафоры на источник и цель²⁷ коррелирует с тем, как Барт говорит о взаимодействии знака первого уровня и второго уровня в мифе. Источник можно соотнести со знаком первого уровня, а цель со знаком второго уровня: «Два домена, участвующие в концептуальной метафоре имеют специальные имена. Концептуальный домен из которого мы создаем метафорическое выражение, чтобы понять другой концептуальный домен, называется источником, в то время концептуальный домен, который мы пытаемся понять, называется целевым доменом»²⁸.

Знак второго уровня преобразовывает знак первого уровня в означающее, высасывает из него нужные ему смыслы, но игнорирует его изначальные смыслы, образуется новое означаемое. То есть знак структурирует миф и в то же время мифом редуцируется, то же самое происходит и с доменом «источник» по отношению к целевому домену: «Метафорические сопоставления источника с целевым доменом являются лишь частичными. В каждой концептуальной метафоре используется только часть исходной области. Мы назвали это частичным метафорическим использованием. Эта частичная структура источника подчеркивает, то есть обеспечивает структуру только части целевой концепции. Мы назвали это

²⁷ Источник и цель – два элемента метафоры. Данное разделение было введено еще Максом Блэком в работе «О метафоре» (Блэк М. Метафора // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 15–172.), хотя у него то, что впоследствии будут назвать «source» (источник), названо метафорическим фокусом. Несмотря на альтернативные название, смысл, введенный Блэком, сохраняется. Источник – то, из чего берутся смыслы для того, чтобы сказать что-то о целевом домене (или просто цели). В качестве примера приведу метафору из романа: «Таким портретом становится в последние десятилетие прошлое, любое прошлое...» (стр. 73). Понятие портрета в этом фрагменте задается следующей цитатой: «"когда спасающиеся уносят с собой все, что успевают схватить, причем непременно кто-нибудь тащит с собой большой, в раме, портрет давно забытого родственника", и общее негодование, когда "кто-то вдруг взял и отнял портрет"». Таким образом, мы смотрим на «прошлое» через призму наших знаний о «портрете», с которым оно сравнивается. Так как мы узнаем о «прошлом» – «прошлое» в этом предложении является *целевым доменом*. «Портрет» же, как концепт, из которого мы берем смыслы для «прошлого», является *источником*.

²⁸ "The two domains that participate in conceptual metaphor have special names. The conceptual domain from which we draw metaphorical expressions to understand another conceptual domain is called source domain, while the conceptual domain that is understood this way is the target domain". Ibid. P. 4.

метафорическим выделением. Часть цели, выходящая за пределы выделенной области, называется скрытой»²⁹.

Еще одним сходством этих схем является движение от конкретного к абстрактному. Идея империализма, например, будучи мифом, пользуется более конкретными понятиями. Например, фотография темнокожего парня с французским флагом подкрепляет идею о французской империи, при этом личность этого парня стирается, он редуцируется к знаку об идее империализма. По этой причине абстрактная идея может нуждаться во многих источниках сразу, миф может состоять из нескольких знаков первого уровня, то же отмечается и у доменов концептуальной метафоры: «Зачем нам нужны несколько доменов-источников для полного понимания целевого домена? Это потому что каждый источник может структурировать только определенные аспекты целевого домена. Ни один источник не может структурировать и таким образом обеспечить полное понимание всех аспектов целевого домена»³⁰.

При этом миф и знак, или источник и цель, не обязательно должны иметь хоть что-то общее. Эти 2 элемента не соединяются по причине своей схожести, а образуют сходства по причине своего соединения: «Предположение о том, что некоторые метафоры характеризуются воспринимаемым сходством, имеет интересное значение. Это означает, что некоторые метафоры не основаны на сходстве, а порождают сходство...»³¹.

²⁹ "Metaphorical mappings from a source to a target are only partial. Only a part of the source domain is utilized in every conceptual metaphor. We have called this *partial metaphorical utilization*. This partial structure of the source *highlights*, that is, provides structure for only a part of the target concept. We have called this *metaphorical highlighting*. The part of the target that falls outside the highlighted region is said to be *hidden*". Ibid. P. 90.

³⁰ "Why do we need several source domains to understand a target fully? This is because each source can only structure certain aspects of a target; no source domain can structure, and thus provide full understanding for, all aspects of a target". Ibid. P. 90.

³¹ "The suggestion that some metaphors are characterized by *perceived similarities* has an interesting implication. It implies that some metaphors are not based on similarity but generate similarities, as the analysis above shows". Ibid. P. 72.

Например, в учебнике приводится концептуальная метафора «любовь – это путешествие» (которая, в свою очередь, была позаимствована из уже упомянутой книги Лакоффа и Джонсона). В нашей речи есть много фраз, которые могли бы подтвердить ее существование: «мы зашли в тупик», «разошлись, как в море корабли» и т.д. Значит ли это что у любви действительно есть что-то общее с путешествием? Скорее всего, нет³²: «В сфере любви не было этих элементов до того, как она была структурирована сферой путешествия. Именно применение области путешествия к области любви обеспечило понятие любви этой конкретной структурой или набором элементов»³³.

Итак, мы находим общие точки между метафорой и мифом в следующих вещах:

- Конкретное является основанием для абстрактного;
- Элементы не обязательно соединены по принципу сходства, но обязательно порождают сходства (или взаимосвязи);
- Целевой домен (миф) редуцирует источник (знак первого уровня);
- Источник (знак первого уровня) структурирует целевой домен (миф)³⁴.

Продемонстрирую еще один яркий пример параллелизма между этими концепциями. Цитата из учебника о Метафоре: «Сексуальность также часто

³² Здесь я не учитываю распространенные общие вещи, как продолжительность во времени и т.д.

³³ "The domain of love did not have these elements *before it was structured* by the domain of journey. It was the application of the journey domain to the love domain that provided the concept of love with this particular structure or set of elements". Ibid. P.7.

³⁴ В учебнике «Метафора» мы найдем утверждение, что источник структурирует целевой домен, а в книге Барта, что миф структурирует знак, почему так? Это связано с понятием об однонаправленности метафоры, этой модели придерживается автор вышеупомянутого учебника. Если мы придерживаемся двунаправленной модели, преимущества которой были вполне подробно изложены в статье Бруна «Target First» (Bruhn M. Target First: On «Bidirectionality and Metaphor» // *Poetics Today*. 2018. No39:4. P. 703–733.), то форма взаимодействия двух элементов в мифе и метафоре будет очень похожа. Сначала миф (цель) вытаскивает из источника именно то, что ей надо в себя положить, по Бруну это происходит под влиянием общего контекста. После этого источник структурирует целевой домен.

используется в рекламе. Машины часто изображаются как чьи-то любовники, и люди в рекламе или рекламных роликах ведут себя по отношению к ним будто это так и есть; они обнимают их, они целуют их, они шепчут им и т. д.»³⁵. Эта заметка говорит по сути о том же самом, о чем говорит Барт в «Мифологиях» в главе «Новый Citroen»³⁶. Еще больше сходств можно найти в книге «Метафоры, которыми мы живем»: рассуждения когнитивистов о том, что собой представляет статуя свободы, или какими метафорами пользуются политики – все это достаточно легко представить в парадигме «Мифологий» Барта.

Исходя из этого, мне кажется, что такие концепты как «буржуазный миф» и «концептуальная метафора» по сути своей являются родственными. Более того, бороться с «буржуазным мифом» Барт предлагает посредством метонимии. Когда Барт говорит про баскский домик³⁷, он замечает, что чтобы баскский домик перестал быть мифом и стал собой, ему нужно вернуть его историю. Возвращение к истории становится способом выхода из образной изоляции. Позволю себе заметить, что этот способ является метонимическим.

Концептуальные метафоры сравнимы с общими мифами, но это не значит, что они представляют собой одно и то же. Концептуальная метафора может быть более или менее уникальной, она может образовываться и влиять на какой-то конкретный художественный текст. Кроме отношения автора к объекту изучения, концептуальные метафоры и мифологии отличаются отношением к обоснованию связей. По Барту мифологии – это некая риторическая магия: убедительна, но безосновательна (мифы, представляя собой метафоры, построены на метонимических связях, это дает право на некоторую убедительность, «природность», однако по Барту это все еще является лживым обоснованием)³⁸. Концептуальная метафора, тем временем,

³⁵ "Sexuality is also often relied on in advertisements. Cars are often shown as one's lovers, and the people in the ads or commercials behave toward them as if they really were; they hug them, they kiss them, they whisper to them, etc." Ibid. P. 59.

³⁶ Барт Р. Мифологии. – М.: Академический проект, 2008. – С. 220-223.

³⁷ Там же. С. 249-251.

³⁸ Это и есть проявление взаимодействия принципа метафоры и метонимии.

базируется на опыте, в том числе телесном: «Некоторые другие метафоры основаны на опыте функционирования человеческого тела»³⁹. Например, концептуальная метафора «гнев – это огонь».

Зачем нам сравнивать концептуальную метафору и общий миф? Приведенные мною авторы, кажется, говорили о похожих вещах, но один относился к объекту своего исследования критически, а другие отстраненно. Однако, мы можем сказать о метафоре, что она обитает в системе общего мифа, и, конструируя его, заключает в себе те концепты, от которых питается. Заключает – значит сковывает. Метафора создает и поддерживает некоторую нормообразующую структуру, выход из этого поля нормы, по словам автора учебника, заключается в том числе в разных техниках использования неконвенциональных метафор. Но Барт предлагает еще одну освободительную стратегию – избавлять концепты от довлеющего знака второго уровня, или, как можно было бы сказать, от давящего целевого домена: освободить источник, вернуть его в его родной контекст. То есть обратиться к метонимии. Метонимия, таким образом, должна помочь нам не обманываться мифами. Метонимия, вернув баскскому домику его историю, тем самым освободив его, должна освободить и нас от общих заблуждений.

Получается, что метонимический и метафорический принципы в поле нормы функционируют таким образом, что метафорический принцип помогает концептуализировать, подчинять реальность, а метонимический принцип работает в качестве обоснования для подобной концептуализации. При этом, если из концепта, существующего в поле нормы, убрать метафорический принцип, то он перестанет существовать. Оставив в нем только метонимию, мы вернем его в «естественное окружение» связанных с ним вещей. В то же время, если мы подвергнем этот концепт дополнительной метафоризации, он также разрушится – это метафорический путь выхода из поля нормы.

³⁹ "Some other metaphors have their experiential bases in the functioning of the human body". Zoltán Kövecses. *Metaphor: a practical introduction*. – New York: Oxford University Press, 2002. – P.71.

Пример того, как принцип «выхода из поля нормы» реализуется за счет метонимического принципа представлен в «Памяти Памяти» в главе о Ледике и блокадном Петербурге. Миф о блокадном Петербурге существует в качестве представления о некоем закрытом пространстве, в котором люди голодали, страдали, но верили в победу. Сложно представить, что в этом городе было много людей, ожидавших сдачи Петербурга:

«Докладные записки НКВД, которые цитирует в книге о блокаде историк Никита Ломагин, ведут подробный учет пораженческих настроений в блокадном Ленинграде. В октябре агентура отмечала по 200-250 "антисоветских проявлений" в день, в ноябре – 350. У магазинов, где с трех-четырех часов утра выстраивались очереди и толпы подростков выпрашивали хлебные довески, говорили о том, как немцы придут и наведут порядок»⁴⁰.

Таким образом, Ледик, вписанный в этот контекст, не становится частью общего мифа, он остается частью общей бессмысленности. Метонимический принцип проявляется здесь за счет ссылок на дневники Гинзбург, докладные записки НКВД, конкретные книги. Героиня, обращаясь к мифу о блокадном Петербурге, расколдовывает его, рассказывая о разных настроениях в разные периоды времени, ссылаясь на источники, конкретизируя свои догадки и предположения.

Позже мы увидим, что данный принцип демифологизации лежит в основе романа «Памяти Памяти».

1.5 Итоги

Если метафорический принцип работает так, что «уводит» понятие из его обычной среды, мы могли бы предложить не полюсную схему, а схему неких наслоений, где метафора, прибавленная к метонимии, образует поле нормы, а потом, при еще одном прибавлении метафоры, уходит из него.

⁴⁰ Степанова М. М. Памяти памяти: Романс 4-е изд., испр. – М.: Новое издательство, 2019. – С. 249.

Преимущество полюсного представления о метафоре и метонимии заключается в том, основной, начальной точкой становится середина. Представлять это в качестве наслоений (как, например, первичный знак, миф и миф второго уровня) кажется мне менее удачным решением. Во-первых, потому, что важно оставлять роль изначальной инстанции полю нормы, метонимический полюс, хоть и более всего соотнесен с миром, не является неким первоначалом, у которого «украли» действительность. Метонимический полюс – это такая же маргинализируемая тенденция по отношению к полю нормы как и метафорический полюс (когда Барт говорит о знаках первого и второго порядка, создается впечатление, что знак когда-то был первого порядка, а потом был украден и превращен в миф, тем временем эту схему стоит воспринимать как метафору, о чем Барт сам же говорит, потому что понятно, что знаки первого порядка, которые воспринимаются строго буквально, существуют исключительно в метонимических отношениях, или с ссылкой на референт: когда, например, говоришь *апельсин*, указывая на апельсин). Во-вторых потому, что если использовать представление наслоений в качестве некоторых добавлений, то мы бы могли начать и с метафоры, так как наслоение метонимии на метафору также приводит нас к полю нормы, как и наслоение метафоры на метонимию.

Если взаимодействие метафорического и метонимического принципов образуют поле нормы, значит ли это, что художественные произведения, где превалирует синтез этих принципов, всегда могут быть отнесены к нормативной, посредственной литературе? Например, в сборнике «Очерки истории языка русской поэзии XX века»⁴¹ авторы называют нормой «Беллетристический стиль», противопоставляя его индивидуальному и сложному стилю. Для него они выявляют следующие особенности поэтики: «Таким образом, "нормой" можно считать "прозрачный" контекст "метонимически выстроенного" метафорического сравнения»⁴². Исходя из

⁴¹ Григорьев В. П. Очерки истории языка русской поэзии XX века: Образные средства поэтического языка и их трансформация. – М.: Наследие, 1995.

⁴² Там же. С. 136.

этого, как мне кажется, можно действительно говорить о том, что взаимодействие метафоры и метонимии отсылают нас к полю нормы, однако, только в том случае, если они прячутся друг в друга. То есть в тех случаях, когда метонимия, являясь опорой для метафоры, отрицает себя, как часть бессмысленной простирающейся действительности, а метафора, прячась в метонимию, отрицает в себе свою абстрагированность от мира. Другими словами, к полю нормы нас отсылает такое взаимодействие метафоры и метонимии, когда ни метафоры, ни метонимии не видно.

Введенное нами поле нормы – это некая структура, форма восприятия действительности, она может быть актуальной, в этом случае она не замечается, или не актуальной, в этом случае ей что-то противопоставляется. Поле нормы принадлежит всем, это некое общее. Оно состоит из абстрактных представлений, которые, как мне кажется, есть определенное взаимодействие метафоры и метонимии, метафора здесь выполняет роль конструктора, а метонимия того, что эту конструкцию укрепляет. Одни из примеров нормы – это буржуазный миф и концептуальная метафора, между которыми есть большое количество сходств, указывающих на то, что у нормообразующих концептов есть определенная механика, которую возможно связать с работой метафоры и метонимии.

Интенция к противостоянию конвенции может возникать по разным причинам, которые можно было бы объединить под зонтичным понятием «неактуальность конвенции» (для определенного круга людей, так как если бы норма становилась неактуальной для всех разом, противостояние бы не потребовалось). Метафора и метонимия, помогая конвенцию образовывать, так же могут ей себя противопоставлять через отказ друг от друга.

Стремление к метафорическому или метонимическому полюсу в этом случае становится не случайным совпадением, а может быть результатом осознанного выбора. Таким образом, меня волнует метафора и метонимия в качестве выбора наиболее подходящего принципа к определенной

художественной задаче. Примеры того, как эти задачи ставились, мы будем разбирать в следующей части.

Глава 2. Метафора и метонимия как полюсы

2.1 Метафора

2.1.1 Неконвенциональные метафоры

В учебнике о метафоре есть такой концепт как «неконвенциональная метафора». Деление метафоры на конвенциональную и неконвенциональную происходит по критериям редкости, удобства «раскрытия», контекста. Именно неконвенциональные метафоры автор учебника⁴³ относит к метафорам художественным, иногда называет их романскими. Само название этого вида метафор говорит нам о своем местонахождении вне поля нормы. Рассмотрение того, как метафорический принцип работает в этом случае, и какие связи с общими концептуальными метафорами имеет неконвенциональная метафора, позволяет нам говорить о том, как с помощью метафорического принципа мы можем выйти из поля нормы, приблизившись к метафорическому полюсу.

Редко неконвенциональные метафоры происходят из каких-то новых неизвестных концептуальных метафор, зачастую они происходят все из тех же нормативных концептуальных метафор, которые мы в предыдущей части сравнивали с буржуазным мифом.

Для примера возьмем метафору из сборника авторских переводов Марии Степановой из Стиви Смит⁴⁴. «Mankind is grass» с добавлением «мы трава, мы куда-то тянется»⁴⁵ базируется, как мне кажется, на двух концептуальных метафорах: первая из них – «ЧЕЛОВЕЧЕСТВО – ЕДИНЫЙ ОДНОРОДНЫЙ ОРГАНИЗМ, СОСТОЯЩИЙ ИЗ МАЛЕНЬКИХ РАВНОЦЕННЫХ

⁴³ Zoltán Kövecses. *Metaphor: a practical introduction*. – New York: Oxford University Press, 2002.

⁴⁴ Степанова М. За Стиви Смит. – М.: Новое издательство, 2020.

⁴⁵ Там же. С. 11.

ЭЛЕМЕНТОВ»⁴⁶. Также здесь есть и вторая концептуальная метафора, авторы «Метафор, которыми мы живем» сформулировали ее как «СОЗНАНИЕ – ЭТО ПУТЬ». Я бы сказала, что именно на этой концептуальной метафоре базируется добавление про тягу. «Мы куда-то тянется» отсылает нас к пути как к движению, у которого есть определенный вектор, однако это движение ограничено, оно не может превратиться в перемещение, то есть концептуальная метафора «СОЗНАНИЕ – ЭТО ПУТЬ» лежит в основе приведенного мною фрагмента и при этом критикуется, редактируется. В этой связи мне важно обратить внимание на 2 вещи:

- Неконвенциональная метафора НЕ отказывается от концептуальной метафоры, являющейся нормой. Она по отношению к ней становится некоторым прибавлением, производящим с нормативной концептуальной метафорой определенные действия.

- Неконвенциональная метафора рефлексивует нормативную концептуальную метафору, вскрывает ее.

Другими словами, между обычными и художественными метафорами нет четкого разделения, они взаимодействуют друг с другом. Художественные метафоры – это итог некоего действия, произведенного с нормой. В учебнике эти действия разделены на 4 группы: расширение, уточнение, вопрошание и смешение.⁴⁷ Я не буду вдаваться в подробности каждого действия, ограничусь краткими описаниями: расширение – новое лингвистическое выражение прежней нормативной концептуальной метафоры; уточнение – развитие конвенционального лингвистического выражения, базирующегося на нормативной концептуальной метафоре; вопрошание – меняет структуру той

⁴⁶ Этой концептуальной метафоры не было в работе Лакоффа и Джонсона «Метафоры, которыми мы живем», но она похожа на метафору, приводимую ими: «ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ – ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ОРГАНИЗМ». Отличие в том, что в метафоре, которую я привожу, есть идея об однородности и равноценности людей, в то же время люди в ней массовы и несубъектны. Ее проявлением можно было бы назвать такие конвенциональные метафоры как: наш город – это муравейник, мы лишь песчинки в этом мире и т.д.

⁴⁷ (Extending, elaboration, questioning, and combining). Zoltán Kövecses. *Metaphor: a practical introduction*. – New York: Oxford University Press, 2002. – P. 47.

концептуальной метафоры, из которой исходит; смешение – пользуется несколькими концептуальными метафорами.

Метафорические тексты создают новые структуры, вызывают чувство дереализации, потерянности (пока новые координаты не будут опознаны читателем). Но художественные, неконвенциональные метафоры не создают новые структуры и новые миры на пустом месте, они исходят из нормативных концептуальных метафор.

В качестве одного из инструментов борьбы с мифом Барт предлагает создание мифа второго порядка: «По правде говоря, лучшим оружием против мифа, возможно, является мифологизация его самого, создание ИСКУССТВЕННОГО МИФА, и этот вторичный миф будет представлять собой самую настоящую мифологию»⁴⁸. Концепция мифа второго порядка отвечает тому, как описываются неконвенциональные метафоры. Они вытекают из конвенциональных метафор, но рефлексиируют их, допрашивают, уточняют.

2.1.2 Метафорический принцип как художественный принцип

Как мне кажется, разговор о необычных, оторванных мирах в литературе – это разговор о метафорическом полюсе, потому что метафора, в первую очередь, – это некая функция, которая задает структуру текстового мира. Поле нормативных концептуальных метафор и поле неконвенциональных метафорических структур я бы хотела сравнить с разделением на семантический и семиотический принципы у Лотмана (которое было позаимствовано у Бенвениста⁴⁹).

В главе «Асимметрия и диалог»⁵⁰ Лотман говорит про некую противонаправленность двух структурных тенденций, которые он называет

⁴⁸ Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989 – С. 103.

⁴⁹ Бенвенист Э. Общая Лингвистика. – М.: Прогресс, 1974.

⁵⁰ Лотман Ю. М. Асимметрия и диалог. // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – С. 591-603.

правополушарными и левополушарными⁵¹. Одна из них, правополушарная, больше связана с внетекстовой реальностью, эту тенденцию автор называет семантической. Ей противостоит левополушарная тенденция, в которой соотнесение с миром занимает гораздо меньшее место, что позволяет ей «расковывать семиотическую игру сознания, поощряя формирование наиболее изощренных и самодовлеющих семиотических моделей»⁵².

Лотман, очевидно, отдает предпочтение левополушарной тенденции, именно она имеет в системе Лотмана художественный потенциал: «При одностороннем правополушарном сознании испытуемый пользуется существующими в языке цветоопределениями в их основной и упрощенной форме...; При одностороннем левополушарном сознании опрашиваемый проявляет тенденцию к изысканной изобретательности в классификации оттенков цвета...»⁵³. Несмотря на то, что Лотман заимствует данное разграничение у Бенвениста, эти два автора наделяют дихотомию «семиотический/ семантический» достаточно разными значениями. Так, Бенвенист выделял художественный потенциал именно семантического подхода, говоря о том, что «семиотическое (знак) должно быть *узнано*, семантическое (речь) должно быть *понято*»⁵⁴. У Лотмана же акценты расставлены совершенно в другом ключе. Для него семиотика – это свобода от реальности, приближение к умозрительному, а семантика – привязанность к реальности и ограниченность: «Представление о попеременной активности конкурирующих типов сознания, из которых одно ориентировано на предельную десемантизацию и «свободную игру» знаками, а другое — на столь же крайнюю их семантизацию, скрепление с внешней реальностью...»⁵⁵.

⁵¹ Безотносительно к тому, что представления о функциональной асимметрии полушарий головного мозга существенно изменились со времени, когда Лотман писал свой текст, с семиотической точки зрения его наблюдения остаются актуальными.

⁵² Там же. С. 592.

⁵³ Там же. С. 591.

⁵⁴ Бенвенист Э. Общая Лингвистика. – М.: Прогресс, 1974. – С. 88.

⁵⁵ Лотман Ю. М. Асимметрия и диалог. // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб., 2000. – С. 595.

Могу предположить, что расхождение взглядов Бенвениста и Лотмана можно решить предложенной мною концепцией, где существует нормативное поле между метафорическим и метонимическим полюсами. Другими словами, когда Бенвенист говорит о семантическом и семиотическом, отдавая предпочтение первому, он представляет себе семиотическое как то поле нормы, которое мы описывали выше, говоря о концептуальных метафорах и культурных мифах. Семантическое же в этой схеме приближено к тому, что мы говорили о метонимическом полюсе, оно уходит от абстрактных уровней и приближается к действительности. Когда Лотман отдает предпочтение семиотической тенденции, он говорит не о том же самом, о чем Бенвенист. Лотман говорит о семиотической тенденции как о метафорическом полюсе, где есть свобода преобразований структур. Семантическое для Лотмана – это опять же то, что мы описывали в качестве нормы выше: «В процессе такой интерпретации эти модели, с одной стороны, упрощаются, огрубляются и «практизируются», но, с другой, наполняются кровью реальных интересов и потребностей человека и общества. Они сами обретают реальное бытие, входя в историю человечества как факты в ряду других фактов. Это семиотика, связанная с реальностью»⁵⁶. По сравнению с метафорическим полюсом поле нормы «привязано» к внетекстовой реальности, таким образом она ищет себе природность и обоснование (об этом уже было сказано в главе про концептуальные метафоры и миф).

2.1.3 Итог

На примере «Асимметрии и диалога» было показано как может выражаться стремление к метафорическому полюсу. Стремление к семиотическому для Лотмана – это стремление к замкнутой системе свободных значений, к новым структурам, к новым воплощениям категоризаций и т.д. Это, как мне кажется, и есть стремление к

⁵⁶ Там же. С. 592.

метафорическому полюсу, так как метафора в первую очередь занимается созданием новых систем координат. Стремление отделить искусство от реальности, презрение к высказываниям по типу «зеркало русской души», утверждение права литературы на бесцельную фикциональность (книжки не должны ничему учить, литература не должна быть «полезной») – все это, как мне кажется, есть попытка отдалиться от поля нормы, которое может восприниматься как нечто, приближаясь к которому искусство становится посредственным. Мне здесь важно подчеркнуть два момента, сопровождающих подобное стремление:

1. Когда теоретики предпринимают попытки «освободить» искусство от реальности, они, как мне кажется, зачастую путают реальность с нормативными конвенциональными структурами. Реальность бесформенна, она не может удерживать в себе. Но реальность может являться обоснованием для концептуализирующих структур.

2. Метафорический полюс всегда исходит из поля нормы, другими словами, он не может его игнорировать. Даже самые изобретательные произведения с максимально своеобразной системой координат – есть результат работы, произведенной с конвенциональными структурами, существующими в поле нормы. Это как раз легко доказуемо, так как в ином случае не было бы ни единого шанса, что подобные произведения вообще могли бы восприниматься читателем.

Таким образом, метафорический мир – это мир автора-демиурга, свободного в своем созидательном инструментарии, в то же время, это замкнутый мир превалирующих концепций. Он противопоставляется полю нормы посредством ее осмысления, в отличии от метонимического мира, который борется с ним посредством отказа.

Метафорический мир – это мир индивидуальности, субъектности, по этой же причине он замкнут. Таким текстам, как мне кажется, свойственно необычное плетение, возникновение неочевидных связей, иное переживание и восприятие упоминаемых объектов. Примером таких текстов для меня

являются романы Роб-Грийе, например, «Проект революции в Нью-Йорке», а также «Творимая Легенда» Сологуба (*беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я — поэт*)⁵⁷, «Чевенгур Платонова, «Петербург» Белого. Эти тексты, как мне кажется, являются примерами построения мифа второго уровня, они не отрицают конвенцию, но искажают ее. Происходит это посредством метафоризации: даже если в произведениях много метонимий, они работают в парадигме структуры, выстроенной метафорой. Понятие, подвергнувшись метафоризации, делает некоторое смысловое отступление, впоследствии слова воспринимаются искаженно, из-за этого мир художественного произведения кажется необычным, незнакомым. Например, слово «пространство» в Петербурге Андрея Белого с самого начала имеет в ряде превалирующих коннотаций такие понятия, как: страх, пустота, холод и т.д. Каждый раз, когда мы встречаемся с этим словом в романе, мы читаем его именно таким образом, даже если оно не метафоризируется в конкретном фрагменте, мы воспринимаем его через эту призму.

2.1.4 Метафора в романе

Роман «Памяти Памяти» вряд ли можно назвать текстом, тяготеющим к метафорическому полюсу: он не замкнут, в нем нет смысловых смещений у понятий, следовательно нет и общей искаженности. Наоборот, героиня, будто боясь утверждений, все время уточняет, обращается к различному опыту, говорит о вещах, обращаясь к тому, с чем они связаны (то есть пользуется метонимическим принципом).

Однако, как и в любом тексте, в этом романе можно наблюдать проявления метафорического принципа. Подтверждением наличия этого принципа становится концептуальная метафора «люди – это вещи», проявления которой можно встретить на протяжении всего романа.

⁵⁷ Сологуб Ф. Творимая легенда. – М.: Современник, 1991. – С. 15.

Героиня вынуждена описывать жизнь мертвых людей, процесс сбора знаний о них по песчинкам: письмам, фотографиям, вещам, семейным байкам. Мертвые невесомы, нематериальны. Их жизнь, память о них, растворена в оставшемся – в вещах. Вещи становятся доказательством их существования, их новым телом – вторым, не тлеющим. Все эти вещи можно собрать в единый «монумент-памятник», коллективное тело семьи: получится *тело-калека, лишенное возможности связать свое припомненное в последовательный рассказ*⁵⁸.

Так, припоминая определенные моменты своей жизни, детство и юность, героиня обращается к ключевым вещам, главным героям этих воспоминаний. Перенос фокус на вещи героиня устанавливает метонимическую связь (так как она берет вещь как часть из целого, и эта часть становится носителем целого). Так, например, мы понимаем, что когда героиня, обращаясь к своему детству, рассказывает о медвежонке, происходит смещение – память о детстве сохраняется в воспоминании о переводной картинке со зверятами, потому что такие картинки были частью детства.

Впоследствии героиня будет часто упоминать вещи своих предков прежде чем перейти к разговору о них, вещи умерших заменяют собой своих ушедших хозяев: «Те, для кого я пишу эту книжку, кончились задолго до того, как она началась, и вещи оказались их законными и единственными заместителями. Брошка с прабабкиной монограммой, и талит прапрадеда, и кресла, чудом пережившие хозяев, два века и две квартиры, – такая же родня мне, как незнакомцы из фотоальбомов»⁵⁹.

И это замещение также является метонимическим. Однако, среди многочисленных примеров, где вещи становятся носителями памяти о человеке или о времени из-за того, что этими вещами пользовались определенные люди или в определенное время, есть примеры, где связь является не только метонимической, но и метафорической. Эти примеры

⁵⁸ Степанова М. М. Памяти памяти: Романс 4-е изд., испр. – М.: Новое издательство, 2019. – С. 34.

⁵⁹ Там же. С. 60.

можно условно разделить на 2 вида: первый – это метафоризация из-за лакуны. Например, в рассказе о бабушке Сарре упоминается ее брошь с монограммой, которую мама героини часто надевает. В том же месте Сарра называется главной героиней семьи. А вот в рассказе про другую бабушку, Бети, описывается противоположная ситуация: «Помню кольцо, подаренное маме и никогда ею не носившееся: оно, в тяжелой оправе, с большим мутноватым камнем, считалось некрасивым – "слишком богатым". В общем, Бете, *bete noire* семейного предания, места в нем почти не оставили»²¹.

Если кольцо замещает Бети из-за принадлежности этой бабушке – то это метонимическая связь. Но в то же время, зная о том, что кольцо считалось некрасивым – «слишком богатым», мы, вероятно, из-за недостатка иной информации о бабушке, переложим это знание на образ бабушки Бети. Эта метафора возникает благодаря метонимической основе.

Второй вид метафор – это когда вещи, с которыми сравниваются люди, никогда этим людям не принадлежали, и не могут рассматриваться в качестве метонимической части от целого. Яркий пример такой метафоры – замороженные Шарлотты, побитые фарфоровые куклы, которые героиня романа сравнивает и со своими родственниками (в самом последнем предложении романа), и с Шарлоттой Саломон, художницей еврейкой, которой не удалось спастись от тоталитарного антисемитского режима.

На существование концептуальной метафоры «люди – это вещи» также указывает то, что всякий раз, когда героиня говорит о вещах, это переносится на людей. Например, читатель несколько раз сталкиваемся с утверждением, что вещи должны оставаться вместе. В контексте этого романа это можно прочесть как минимум двумя способами: вещи должны находиться вместе, потому что вместе они образуют тело памяти, и вещи должны оставаться вместе, как члены семьи, память о которых героиня осторожно собирает в тело романа. Вариант альтернативного прочтения появляется также в тех частях, где говорят о «несовместимости» вещей с сегодняшним миром. Хотя речь идет о выпадающих, лишних вещах, мы

понимаем, что речь идет о людях предыдущей эпохи, которые, даже будучи живыми, уже не подходят современному миру.

Данные примеры говорят нам о наличии смыслового сдвига, почему это не влияет на приближение романа к метафорическому полюсу? В первую очередь потому, что в этом случае метонимия является детонатором для вышеприведенной метафоры. Интересный момент заключается в том, что эта концептуальная метафора действительно является структурирующей, и в то же время она возникает от безысходности. Дело не в том, что автор предлагает нам рассматривать людей как вещи, а в том, что при всем желании их невозможно рассматривать по-другому. И это не потому, что мертвые – вещи, а потому, что они недоступны смотрящему. Таким образом, это редкий момент (а возможно, с развитием изучения метонимических текстов он окажется закономерным), когда концептуальная метафора идеологически вторит метонимическому полю: мертвые люди – это вещи только потому, что они, как и вещи, остаются молчаливыми, закрытыми и бесправными. Самые яркие метафоры данного текста соответствуют вышеназванной концептуальной метафоре: та, где родственники сравниваются с замороженными шарлоттами, и та, где люди, прячущиеся от смерти, сравниваются с секретиками, предметами, закопанными в землю под стекло.

В тексте также много аллегорий, что тоже является проявлением метафорического принципа, так как аллегории работают а сходствах и задают некоторую призму рассмотрения. Текст в целом склонен к рифмам, он и напрямую сообщает: «Впрочем, кажется, что дырчатое и пористое устройство мира таково, что не-рифм (...) гораздо меньше, чем рифм...»⁶⁰.

Но аллегории, в отличие от концептуальных метафор, в случае этого романа не структурируют весь текст. Одна похожесть переходит в другую похожесть, смыслового сдвига не происходит, так как на каждую историю находятся несколько разных рифм.

⁶⁰ Там же. С. 87.

2.2 Метонимия

2.2.1 Теория метонимии

Теория метонимии после Якобсона разрабатывалась гораздо скромнее, чем теория метафоры. В когнитивной поэтике подход к метонимии не сильно отличается от подхода к метафоре. Главная разница между ними состоит в том, что метонимия, по их мнению, это сопряжение понятий из одного когнитивной модели, а метафора – из разных. ИСМ (Idealized cognitive model) – концепция, предложенная Лакоффом в книге «Женщины, огонь и опасные вещи»⁶¹. ИСМ – это некое пространство организованного знания, являющиеся концептуализацией опыта, но не согласующееся с реальностью. Так как когнитивная модель образуется в соответствии с опытом, полученным нами из мира, вещи, имеющие метонимическую связь, будут находится в одной модели, а вещи, скрепленные по принципу метафоры, вероятно будут находится в разных когнитивных моделях.

Метонимия также состоит из целевого домена и *проводника*⁶², например, во фразе «я съел целую тарелку» целевой домен, указывающий на содержимое тарелки (например, суп), скрытан, в то время как проводник «тарелка» должен к нему отсылать. При этом, целевой домен и проводник в метонимии находятся в более близких отношениях, чем элементы метафоры. Таким образом, проблему метонимии можно рассматривать как проблему референции: «Все они образуют связное целое в нашем восприятии мира, поскольку они сосуществуют. Поскольку они тесно связаны в опыте, некоторые из сущностей могут использоваться для указания, то есть для

⁶¹ Д. Лакофф. Женщины, огонь и опасные вещи. – М.: Языки славянской культуры, 2004.

⁶² «Vehicle» – альтернативное название источника или метафорического фокуса. Но в разговоре о метонимии я использую именно его, так как мне кажется, что в метонимии метонимизирующееся слово не делится своими смыслами с целевым доменом, а отсылает к нему. Таким образом, слово «проводник» в разговоре о метонимии мне кажется более уместным.

обеспечения мысленного доступа к другим сущностям в пределах одного и того же ICM»⁶³.

Предлагаю также посмотреть разницу метафоры и метонимии на семиотическом треугольнике (рисунок 3).

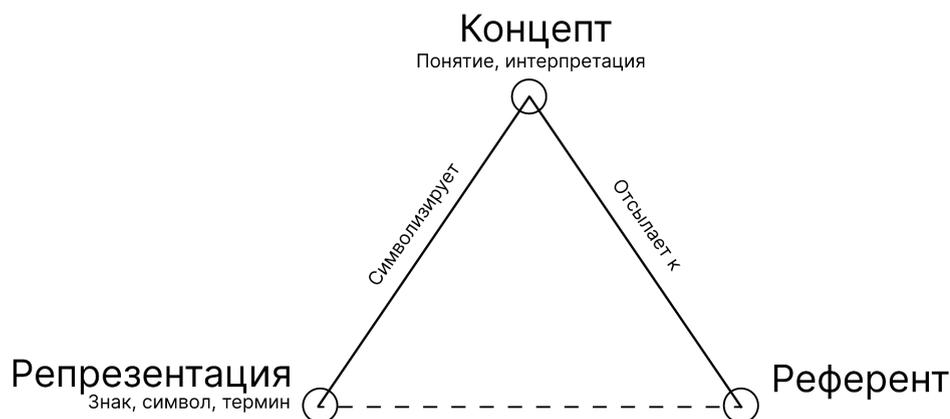


Рисунок 3 – Семиотический треугольник (С.К Ogden and I.A. Richards)

Метонимические отношения могут выстраиваться между «репрезентацией» и «референтом», «репрезентацией» и «концептом». Другими словами, в отличие от метафоры, взаимодействие которой происходит только между концептом1 и концептом2, метонимия имеет взаимосвязи на более широком поле. Метонимия может быть просто другим способом называть вещь. Часто она может просто не замечаться.

Как мне кажется, метонимия, в отличие от метафоры, сильнее устремлена к референту, метонимии нужен референт, чтобы быть (чтобы заметить метонимический перескок, нужно понимать, к чему он относился). Метафоре референт в такой степени не нужен. Если метафора больше работает с абстрактными понятиями, то у метонимии больше поетнциала на направленность во вне. При этом, если метафора, по мнению когнитивистов,

⁶³ «All of these form a coherent whole in our experience of the world as they co-occur repeatedly. Because they are tightly linked in experience, some of the entities can be used to indicate, that is, to provide mental access to, other entities within the same icm». (Zoltán Kövecses. *Metaphor: a practical introduction*. – New York: Oxford University Press, 2002. – P. 145.)

стремится быть наиболее точной, то метонимия, как мне кажется, наоборот склонна к тому, чтобы границы размывать. То есть метафора уточняет понятие, а метонимия размывает границы референта.

Также интересно отметить, что, если метафора склонна к масштабированию: она настраивает определенную оптику, систему, то метонимия работает только с называемыми вещами (у которых, при этом, размываются границы): «В то время как метонимия в основном используется для обеспечения доступа к одному целевому объекту в пределах одного домена, метафора в основном используется для понимания всей системы объектов с точки зрения другой системы»⁶⁴.

2.2.2 Пример ЛЕФа

Метонимия, как отмечалось выше, является одним из способов выхода из конвенциональной матрицы. Запрос на метонимичность я вижу во многих актуальных практиках, например, в деколониальных практиках по очищению текста от властных структур. Но для развернутого примера я хотела бы взять эстетическую теорию, которая ставит задачу «очищения» языка от идеологии. По этой причине я обращаюсь к сборнику работ ЛЕФа «Литература факта»⁶⁵. В целом этот запрос соотносится и с запросом Барта на метонимичность в контексте борьбы с буржуазным мифом: «... и вообще — [критикуемые] очень заботятся о том, как бы не исчезли из советской литературы буржуазно-феодально стабилизационные формы и как бы не забыть чего-нибудь перенять и из последышной, гнилой литературы»⁶⁶.

ЛЕФ ориентирован на действительность, главный недостаток буржуазной литературы в их видении, как мне представляется, – это

⁶⁴ "While metonymy is largely used to provide access to a single target entity within a single domain, metaphor is primarily used to understand a whole system of entities in terms of another system". Ibid. P. 160.

⁶⁵ Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака [Переиздание 1929 года]. – М.: Захаров, 2000.

⁶⁶ Там же. С. 11.

оторванность от реального. Мне кажется, что в своем сборнике «Литература факта» ЛЕФ продвигает именно метонимическую механику.

Метонимия не имеет центра, она не нуждается в субъекте, метонимия – это бесформенная и безграничная цепь связей. По этой причине метонимический мир освобожден от субъекта, от вымысла, от концептуализации. Этот мир документален, это мир побеждающей распадающейся реальности: «Мы — против литературы вымысла, именуемой беллетристикой; мы — за примат литературы факта. Писатели слишком долго «преображали» мир, уводя пассивного и эстетически одурманенного читателя в мир представлений, — когда же, как не сейчас, перестраивать этот мир, внося в него совершенно конкретные и нужные пролетариату изменения?»⁶⁷.

Якобсон писал, что «Ассоциации по смежности тем более автономны, чем беднее проза непосредственным содержанием. Для метафоры линию наименьшего сопротивления представляет поэзия, для метонимии - такая проза, сюжет которой или ослаблен, или целиком отсутствует»⁶⁸.

Метонимический мир не может быть «интересным» (как минимум в конвенциональном ключе), потому что нам нечего в нем узнавать. Он не состоит из знакомых нам структур, он состоит лишь из метонимического принципа. Также подобный текст не метафоризируется, он относится к частному референту. Не метафоризируется – значит не приближается, не дает читателю себя исказить, встраивать. В то же время метонимический текст – это текст об обыденном (как было сказано выше, мир победившей действительности). Это текст слепых зон, которыми обычно пренебрегают, из-за того, что их сложно вставить в структуру, в которой элементы обозначают что-то кроме самих себя: «Не нужно бояться "неинтересных" моментов как предмета изложения. Неинтересного в природе не бывает. Нужно только это «неинтересное» подать. У нас существует еще мнение, что

⁶⁷ Там же. С. 11.

⁶⁸ Якобсон Р. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 332.

целый ряд предметов для писательства "не подходит". Не подходит все простое, обыденное⁶⁹».

Перечислю основные характеристики метонимической матрицы на примере ЛЕФа:

1. Конкретизация вместо абстракции: «Второе — полная конкретизация литературы. Никаких «вообще». Долой бесплотность, беспредметность, абстракцию. Все вещи именуются собственными именами и научно классифицируются. Только так возможно познавать и строить жизнь. Мы — злейшие враги номинализма; мы — за именованность⁷⁰». Говоря о метонимии в контексте когнитивной поэтики, мы уже отметили, что если метафора – про большие системы и некоторую структуру рассмотрения, то метонимия направлена на суженное, конкретное поле. Это отмечается не только в когнитивной поэтике, но и в отечественной лингвостилистике: «В плане семантики метафора оперирует классифицирующими признаками, а метонимия – индивидуализирующими признаками...»⁷¹.

Из этого, как мне представляется, вытекает более широкий запрос – не использовать факты для выстраивания нужной картины, брать их «чистыми». Единственная структура, которая может факты объединять – метонимическая структура: «Очень скучно и очень неинтересно собирать факты, вдумываться в эти факты, связывать их; гораздо эффективней и гораздо проще написать бутафорскую повесть, в которой все было бы как в опере, как в театре. Но бутафория при всей своей внешней занимательности и эффектности рано или поздно скажется, и бутафорские повести и рассказы, которые, может быть, в первый момент их появления и производят некоторое впечатление, забываются очень быстро, а фиксация и монтаж фактов остаются навсегда»⁷².

2. Отсутствие центрального концептуализирующего субъекта.

⁶⁹ Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака [Переиздание 1929 года]. – М.: Захаров, 2000. – С. 23.

⁷⁰ Там же. С. 21.

⁷¹ Григорьев В. П. Очерки истории языка русской поэзии XX века: Образные средства поэтического языка и их трансформация. – М.: Наследие, 1995. – С. 123.

⁷² Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака [Переиздание 1929 года]. – М.: Захаров, 2000. – С. 85.

Метонимия, как мне кажется, это некий отказ от субъектности. Якобсон говорит о Пастернаке как о лирическом герое, вокруг которого выстраиваются метонимические связи, но это не есть субъектность: если мы указываем на героя как на центр, вокруг которого располагаются замечаемые им вещи, мы наоборот указываем на его объектность, на его объектное сосуществование с другими вещами в мире. Метонимический принцип проявляется в таланте ЗАМЕЧАТЬ (то же стремление к референту). Главный герой в метонимическом романе – наблюдатель, а не актер. Кроме того, метонимическая цепь может иметь свой источник не только в человеке. Метонимический принцип не зависит от субъекта, есть ли человек, наблюдающий смежность, или нет – смежность присутствует. Смежность – это то, что не нуждается в концептуализации (в отличие от метафоры). По этой причине, метонимия – о мире, а метафора – об абстрактно мыслящем, конструирующем мир человеку.

ЛЕФ предлагает разные варианты работы с «возвышающимся героем», один из вариантов – заменить его на вещь, оставив только метонимические связи: «Итак, не человек-одиночка, идущий сквозь строй вещей, а вещь, проходящая сквозь строй людей, — вот методологический литературный прием, представляющийся нам более прогрессивным, чем приемы классической беллетристики»⁷³.

Еще один пример – оставить героя, но только в качестве метонимического слагаемого, проявляющим себя в деле, являющимся причиной и следствием: «Нужно поставить перед литературой задачу: давать не людей, а дело, описывать не людей, а дело, заинтересовать не людьми, а делами. Мы ценим человека не по тому, что он переживает, а по той роли, которую он играет в нашем деле. Поэтому интерес к делу для нас основной, а интерес к человеку — интерес производный⁷⁴».

3. Стремление к действительности

⁷³ Там же. С. 72.

⁷⁴ Там же. С. 96.

Запрос на метонимичность, как мне видится, обнаруживает себя в тоске по действительности. Это приведение вещей к своему естественному состоянию, оторванным от системы конвенциональных метафор. Но метонимия – это не поиск «вещей в себе», наоборот, это их опустошение. Метонимический мир – мир бессмысленных вещей, загроможденность ими. Действительность бессмысленна, но реальна. Тенденция к очищению действительности от концептуальных структур может проявляться тогда, когда конвенциональные концептуальные структуры оказываются чужеродными, не работающими.

Тоску по действительности можно обнаружить, например, в этом отрывке: «На самом деле происходит другое: люди не умеют видеть окружающего, поэтому средний современник, начинающий писать, не может написать обыкновенную корреспонденцию в газету»⁷⁵. Хотя понятно, что этот запрос проходит сквозь весь сборник «Литературы факта».

Таким образом, прямые нападения на метафору у ЛЕФовцев не являются случайностью. Это не претензия к некой абстрактной художественности, это принципиальный отказ от возведения воздушных замков, отстранения от действительности: «Рабкор должен научиться описывать вещи не остраненно и не метафорически, а производственно...; Больше того, уже сейчас у деловой прозы внелитературного порядка многому можем поучиться мы, больные безответственностью образничества и излишествами метафористики»⁷⁶.

Метафора создает иерархические структуры, подпитываясь от действительности, искажает ее, превращает в миф. Буржуазные мифы и концептуальные метафоры – это пути ухода от реальности. Идеи с запросом на действительность отвергают их не потому, что они украшательные и лишние, а потому, что они искажают и перевирают реальность.

⁷⁵ Там же. С. 196.

⁷⁶ Там же. С. 281.

2.2.3 Итог

Метонимический мир – это мир, лишенный человека, в нем человек объектен, он лишь соприкасающаяся вещь. Метонимический мир лишен формы, структуры, иерархий, в нем есть только метонимический принцип. В то же время это открытый мир, метонимический принцип не знает ограничений (переход от части к целому или от следствия к причине), он не замкнут. Вещи в нем не имеют своих границ, они могут переливаться, метонимический мир – это мир перетекающих субстанций, не имеющих предела. Его можно сравнить с тем, как представляли себе мир экзистенциалисты – пустой мир бессмысленных вещей.⁷⁷ Но опустошенность в то же время есть свобода, свобода от смысла. Тяга к этой свободе становится актуальной, когда сам смысл, навязанный конвенцией, проваливается. Метонимический мир – это взгляд, направленный на вещи, но не «как они есть» (так как это попытка субъекта перепрыгнуть через границу доступного), а на то, как они существуют в действительности. Примеры такого текста найти гораздо сложнее, так как метонимический мир ставит себе в цель избавление от концептуализирующего субъекта и, в идеале, избавление от фикциональности. Однако, есть тексты, в которых я обнаруживаю частичное проявление этого полюса. Это фрагменты текста в «Анне Карениной»⁷⁸, которые критики могли назвать «лишними» (например, Леонтьев писал в критическом этюде «О романах графа Льва Николаевича Толстого...», что сопение Каренина – это неприятный и совершенно лишний фрагмент⁷⁹). Загромождение деталями, и тем самым их обесмысливание,

⁷⁷ Понимаю, что фраза может показаться слишком общей. Говоря об экзистенциалистах, я, в первую очередь, подразумеваю «Бунтующего человека» Камю (Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство: Пер. с фр. – М.: Политиздат, 1990.), хотя переживание бессмысленности действительности есть и в произведениях Сартра, например, в «Тошноте» (Сартр Жан-Поль. Тошнота. – М.: АСТ, 2017.). Более того, в романе «Посторонний» (Камю А. Посторонний. – М.: АСТ, 2021.) Камю как раз предьявляет не заброшенного, а освобожденного от смыслов человека.

⁷⁸ Толстой Л. Анна Каренина. – М.: Эксмо, 2013.

⁷⁹ Леонтьев К. О романах гр. Л. Н. Толстого: Анализ, стиль и веяние: (Критический этюд). Писано в Оптиной пустыни в 1890 г. — М., 1911.

может отпугивать читателей своей пустотой, но в то же время именно они создают впечатление непостижимой, безграничной реальности (которая, тем временем, сильно контрастирует с впечатлением, которое создает произведение, сведенное к краткому нарративу о судьбах персонажей). Также я вижу проявление метонимического полюса в произведениях Чехова: во-первых, потому что его мир не замкнут. Кажется, что в любой момент на сцену может войти новый персонаж и также легко с нее выйти, люди в нем разъединены. Мир бессмысленен, свободны только те субстанции, которые эту бессмысленность принимают (например, природа).

Сложно говорить о текстах метонимического полюса, так как текст – это уже концептуализация реальности. Однако, как мне кажется, роман Марии Степановой «Памяти Памяти»⁸⁰ – это один из самых удачных примеров текста метонимического мира.

2.2.4 Метонимия в «Памяти Памяти»

Проявление метонимического принципа в романе выражено достаточно ярко. Во-первых, как уже упоминалось ранее, основным источником информации о родственниках, о которых рассказывает героиня, являются их вещи, документы. Однако некоторые вещи-свидетели не всегда ясно отсылают к тому, о чем должны свидетельствовать. Покинутые, затерявшиеся, они не указывают ни на что, кроме как на наличие какой-то тайны, на дыры, существующие в семейном нарративе. Такой вещью является фотография обнаженной любовницы (кого, мы можем догадываться, но напрямую об этом не говорится), она кажется чужой, лишней. Таким образом, не всегда очевидно, от какого целого отколоты замеченные части. Целое семейной истории – некоторая дырчатая субстанция, подойти к которой можно только через подходящие и неподходящие вещи.

⁸⁰ Степанова М.М. Памяти памяти: Романс 4-е изд., испр. – М.: Новое издательство, 2019.

Наиболее ярко героев описывают вещи, являющиеся продуктом их созидательной деятельности: сожженные рисунки, письма. Они, конечно, также приводятся героиней по принципу часть от целого, но частью чего являются эти вещи? Частью чего являются письма? Частью небольшого фиксированного отрезка жизни этих людей, частью их духовной жизни. Целое настолько велико и неопределенно, что подобраться к нему, даже путем метонимии, становится невероятно сложно. То, как складывается роман, напоминает осторожное ощупывание – вещи отсылают нас к чему-то целому, но это целое в романе никак не характеризуется, они и не может быть никак характеризовано. Письма приводятся с краткой заметкой героини : кто, когда, кому писал. Из семейных историй не сделать выводов. Они просто существуют, сами по себе, и ничего, кроме самих себя, не означают. Мертвые герои описываются посредством связей, состоят из своих вещей, но их целое, как некоторый скрепляющий концепт, так и не будет найдено.

Также проявление метонимического принципа можно увидеть в том, как героиня демифологизирует известные сюжеты. Самый яркий пример подобной демифологизации – глава о Ледике и блокадном Петербурге, о который было подробно сказано в первой главе работы. Этот фрагмент является хорошим примером для черты, о которой мы писали выше в связи с «Литературой факта» – «Конкретизация вместо абстракции», так как демифологизация происходит за счет обращения к документам.

Также, говоря о метонимическом принципе, я бы хотела обратиться к структуре романа.

Роман(с) делится на 3 части, каждая из них в свою очередь делится на главы. Между главами иногда встречаются «неглавы» – в них документы и письма из прошлого. Содержание всего текста роман(с)а я могла бы условно поделить на несколько видов: повествование о родственниках, личная биография, размышления героини, размышления вокруг биографий чужих людей, документы. Главы могут включать в себя несколько из перечисленных областей, один фрагмент текста может также относиться к нескольким

областям сразу. Первая часть книги начинается со смерти тети Гали, папиной сестры героини. В этой первой главе есть почти все: и повествование о родственниках, и личная биография, и размышления героини, и документ (дневник усопшей). В других главах героиня больше говорит о своих перипетиях и переживаниях, делится своими размышлениями. Также в этой части встречаются документы (и не только в неглавах): например, вся третья глава посвящена описанию фотографий. В неглавах переписки мужа с женой – дедушки и бабушки героини, Лени и Лели, они даны лишь с коротким пояснением героини. Также в одной неглаве есть письмо-заявление от другого дедушки. Тело первой части в основном состоит из размышлений героини вокруг своего прошлого или задачи, которую она сама себе ставит. Вставки документов появляются неожиданными вкраплениями – они отвечают той проблеме, которая возникает в рассуждениях героини, но они никак не перекликаются содержательно (перекликаются, но не с теми фрагментами, с которыми соседствуют). Главы и неглавы первой части соотносятся метонимически и очень редко метафорически, то же происходит и с повествованием внутри глав, которое тоже обычно распадается на несколько подглавок, отделяющиеся прочерками. Другой способ связи, преобладающий в этой книге – это связи логики рассуждения, скрепление фрагментов одной проблематикой, я не готова относить этот способ к метафорическому или метонимическому. Но можно точно утверждать, что главный объект, к которому эти связи стягиваются, и от кого они исходят – это главная героиня. Часто повествование переходит по принципу ее смежности с чем-либо или с кем-либо: с мертвыми родственниками или с их оставшимися вещами. Якобсон писал о Пастернаке, что в его метонимических произведениях обязателен лирический герой, чья смежность позволяет выполнять метонимический переход. То же происходит и здесь, наша героиня субъектна в своих размышлениях, но она не становится тем субъектом, в котором нуждается метафора – она не искажает и не конституирует.

Во второй части также превалируют размышления, но от первой ее отличает возникновение биографий других, неродственных людей. Так, например, почти вся шестая глава посвящена Шарлотте Саломон, а вся девятая – Джозефу Корнеллу.

Интересно устроена 5 глава, разделенная на чередующиеся подглавки «Аверс»/«Реверс». Ее подглавки связаны друг с другом одновременно метонимическим и метафорическим принципом: например, первая подглавка рассказывает нам о фарфоровых куклах, что называются «frozen Charlottes», следующая подглавка о молодой женщине Шарлотте, и, кажется, переход по сходству очевиден (общее имя Шарлотта). Молодая женщина Шарлотта воспринимается через призму этих кукол, но потом мы узнаем, что в честь нее эти куклы и были названы. Мне кажется, это очень интересный метафорическо-метонимический кульбит.

Вторая часть захватывает крупные исторические события. Обращение к ним является следствием стремления вписать историю семьи в широкий контекст. Так, например, героиня много говорит об антисемитизме, так как ее родные тоже евреи. В это рассуждение, растянувшееся на несколько глав, вклинивается неглава о ее бабушке Сарре. Вокруг биографии родственников нарисовалась история мира, или это очередная попытка подойти к предмету разговора, в этот раз издалека. Попытка, на мой взгляд, удачная в своей неудачности. Письма в неглавах остаются закрытыми для этой парадигмы рассмотрения, их авторами остаются живые люди, свободные в своей отстраненности от общей человеческой трагедии, участники которой обезличены. Восьмая глава второй части – единственная глава этой части, полностью посвященная истории родственника. В ней героиня рассказывает о Ледике, двоюродном брате своего деда, о том, кто прикоснулся к большим историческим событиям и не пережил их. В этой главе героиня делает только одно небольшое метонимическое отступление на рассказ о происходящем в блокадном Ленинграде, о котором упоминалось выше.

Третья часть, в отличие от предыдущих, практически полностью посвящена жизни родных. Она единственная посвящена семье. Рассказ о родных представляет собой сбор заметок на полях, небольшие истории, оторванные друг от друга свидетельства. Мертвые состоят из вещей и внешних связей, люди, ради которых задумывался роман – это лакуны в центре своих смежностей. Они закрыты для героини и существуют только посредством своих прижизненных проявлений. Героиня жалуется, что в процессе исследования своих корней никакой «секретик» найти не удалось. И в то же время ее мертвые остались свободными.

Таким образом, метонимический принцип проявляет себя через построение романа, скрепление его частей, подход к рассказу о мертвых героях через принадлежавшие им вещи, через демифологизацию распространенных нарративов, конкретизацию вместо абстракции и т.д. Говоря о «Литературе факта» в предыдущей части, я упоминала такие характеристики метонимического полюса как: отсутствие центрального концептуализирующего субъекта и стремление к действительности (о конкретизации уже было сказано). Эти характеристики кажутся мне тесно связанными, по этой причине я хотела бы говорить о них одновременно. Очевидно, что роман не отрицает субъекта – он во многом состоит из размышлений главной героини, в то же время подчиняющей ее линию концептуализации назвать нельзя. Мне кажется, что эта проблема отвечает главной проблеме романа – как писать без присваивания тех, о ком пишешь.

2.3 Итоги

О метафорическом и метонимическом полюсах

Из краткого обзора подходов к метафоре и метонимии можно сделать интересное заключение, что направление, настроенное на определенный полюс, склонно отрицать противоположный полюс, а не поле нормы, хотя каждый из них противопоставляется в первую очередь полю нормы. Так как я выше уже приводила примеры из литературы, приведу пример из другого медиума. Среди модернистов существует тенденция осуждения «пресловутого реализма» в академической живописи, однако академическую живопись очень сложно назвать реалистичной, свой кризис она потерпела именно потому, что современники больше не находили в ней жизни. Это значит, что когда модернисты говорят о пресловутом реализме, они имеют в виду не стремление к действительности, а конвенциональные приемы, которые уже не работают. То же можно сказать и про обратную сторону, когда критики советского кино ругают Вертова за пошлый символизм, они выставляют претензии самой метафорической функции, в то же время они ругают определенные методы работы с метафорой, которые для них больше не действенны. Как мне кажется, метафорический и метонимический полюсы можно рассматривать как два разных инструмента одной и той же задачи, которая была сформулирована Шкловским в его статье об остранении⁸¹, а именно тяги к возможности чувствовать действительность. Это хорошо иллюстрирует пример с Маяковским. Маяковского Якобсон считает поэтом метафорического полюса, в то же время последователи ЛЕФа часто ставят Маяковского в пример, хотя высказываются против метафор. Это показывает, что выступая против метафор, последователи ЛЕФа на самом деле выступают против ее идеологизирующей функции, но метафора, выводящая из поля нормы, не осуждается.

⁸¹ Шкловский В.Б. Искусство как прием // О Теории прозы. М.: Круг, 1925. – С. 7-20.

Как видно в этой главе, в тексте «Памяти Памяти» есть проявления и метафорического, и метонимического принципов. Чтобы понять, к какому полюсу тяготеет роман, нужно посмотреть, какую именно работу эти принципы выполняют. Исходя из того, что метонимические связи в романе преобладают, а метафорические в основном базируются на тех же метонимических связях, я допускаю, что этот текст на полюсной модели можно расположить между метонимическим полюсом и полем нормы. В этом случае от него можно ожидать некоторое сопротивление концептуализирующему метафорическому принципу. Следующая глава будет посвящена этому сопротивлению.

2.4 Взаимодействие метафорического и метонимического принципов

Принцип метафоры и принцип метонимии, как мне кажется, соответствуют определенным художественным задачам. По этой причине, я предлагаю начать разговор о романе с задач самого текста. Первая задача проговаривается самой героиней несколько раз:

«Как подумаешь, странно, что эта задача – вспомнить всех – была со мною всю жизнь...»⁸²;

«Что я, собственно, имела ввиду, что собиралась сделать все эти годы? Поставить памятник этим людям, сделать так, чтобы они не растворились неупомянутыми и неупомненными»⁸³.

Задача автора, которая в логике этого текста являлась его детонатором, состоит в том, чтобы написать книгу о семье. Так появляется слово «память». Память должна собраться в какую-то новую фигурку-трансформера. Стать нечтом целым и законченным, стать текстом, у которого есть первая и последняя страницы. Это стремление так и не воплотится, потому что помимо него, у героини есть еще одна задача – понять, имеет ли она право на

⁸² Степанова М. М. Памяти памяти: Романс 4-е изд., испр. – М.: Новое издательство, 2019. – С. 29.

⁸³ Там же. С. 33.

сбор подобного конструктора. В итоге книга «памяти памяти» в основном состоит из размышлений героини, из биографий разных известных личностей, из рассуждений вокруг крупных исторических событий, из собственной биографии, но о жизни родственников, для книги о родственниках, там чрезвычайно мало: «У меня так и не вышло, и книжка о семье получается вовсе не о семье, а о чем-то другом. Видимо, об устройстве памяти и о том, чего она от меня хочет»⁸⁴.

Вторая задача вытекает из первой, но в то же время ее девальвирует. Единственным выходом оказывается решение похоронить память. Отказаться от притязаний на нее. Так «памяти» в названии становится две. Разрешение конфликта двух задач перемещается в название книги – «Памяти памяти».

Сама книга во многом посвящена именно этому конфликту – и этот конфликт, как мне кажется, очень близок к тому, что я называла принципами метафоры и метонимии. Первую задачу можно описать в логике метафорического принципа – собрать реальность в нечто узнаваемое, в некоторую упрощенную, но в то же время производящую смыслы форму (напоминаю, что в таком ключе метафорический принцип работает в поле перехода от метонимического полюса к норме). Вторая задача последовательно связывается с метонимическим принципом – оставлять действительность в ее опустошенности, принадлежности самой себе, сохраняя только связи по смежности.

Задача памяти здесь не в произведении, а сохранении того, что есть. Однако сама память работает вычленяюще, созидающе. Это иллюстрирует история героини про отчима подруги, который умер перед тем, как сказать нечто открывшееся ему перед смертью: «Когда-то, давным-давно, с ним произошла вещь, о которой он думал с тех пор всю жизнь и никогда никому не говорил; каким-то образом, без всяких его слов, стало понятно, что с ним стряслось чудо... И вот теперь он боялся не успеть рассказать и просил

⁸⁴ Там же. С. 34. Отвлекаясь от темы, эта цитата также является интересным моментом, так как речь идет про написанную книгу на 34 странице данной книги (в книге больше 400 страниц).

близких собраться и послушать... Когда они пришли, у него уже не было сил, ... он впал в забытие и умер через несколько дней, так и не сказав, что хотел»⁸⁵. Героиня говорит об этом случае, как о преследующей ее истории. Этот случай вторит первой цели романа – поиску чего-то чудесного, целого, объединяющего, которое так и не может быть достигнуто. Это можно было бы назвать поиском алефа (в том смысле, в котором он предстает в одноименном рассказе Борхеса⁸⁶: «Алеф — одна из точек пространства, в которой собраны все прочие точки»⁸⁷). «Алеф и последствия» называется пятая глава романа, и это подтверждает, что мысли героини движутся по спирали вокруг одного и того же центра. О чем хотел рассказать отчим подруги? Вероятно, это можно выразить с помощью цитаты из того же сборника Борхеса: «Судьба любого человека, как бы сложна и длинна она ни была, на деле заключается в одном-единственном мгновении — в том мгновении, когда человек раз и навсегда узнает, кто он»⁸⁸. Мужчина умирает до того, как успел рассказать об этом чуде, но сохраняется вера в то, что это чудо было. Память героини создает центральный нарратив о проблеме, которая насколько возможно точно описывает ее веру в центральное и недостижимое: «Эта история – как и сама возможность-невозможность узнать наконец что-то необходимое и спасительное – висела надо мной, как облако...»⁸⁹.

Позже оказывается, что ничего подобного в жизни подруги героини не было: «Она вежливо переспросила... потом мягко сказала, что такого никогда не было. Уверена ли я, что речь идет именно об их семье, возможно я что-то не так запомнила. И больше мы об этом не заговаривали»⁹⁰.

Это не единственный пример в романе, где героиня обманывается памятью. Похожая ситуация описывается в конце второй главы книги:

⁸⁵ Там же. С. 76.

⁸⁶ Борхес Х. Л. Алеф. – СПб.: Азбука-классика, 2021. – 256 с.

⁸⁷ Там же. С. 215.

⁸⁸ Там же. С. 74.

⁸⁹ Степанова М. М. Памяти памяти: Романс 4-е изд., испр. – М.: Новое издательство, 2019. – С. 76.

⁹⁰ Там же. С.76.

героиню привезли во двор ее прадеда, который она тут же почувствовала как «свой»: «Никогда не виданный, никем мне не описанный двор моего прадеда безошибочно узнавался как тот самый, разночтений не было никаких...»⁹¹. Так же, как и в истории с отчимом подруги, двор оказался не тем: «...неделю спустя мне позвонил саратовский знакомый и, смущаясь, сказал, что перепутал адрес. Улица была та, номер дома другой, простите, Маша, мне страшно неловко. И это примерно все, что я знаю о памяти»⁹².

Таким образом, проявления метафорического принципа становятся обманом, структурирующим и запутывающим одновременно. Форма или классифицирующий принцип, как книжный стеллаж, не выдерживает объема памяти, она додумывает и редуцирует.

Отказ от метафорического принципа в пользу метонимического проговаривается множество раз. Один из таких моментов встречается в четвертой главе, в разговоре о живописи и фотографии: «Художественная фотография с ее попытками изогнуть и перестроить видимый мир во славу частного восприятия интересует меня только в точках, не предусмотренных автором, – там, где реальность мешает замыслу и льстит зрителю, заметившему шов: грубые ботинки, что выглядывают из под карнавального шелка»⁹³.

Очевидно, что в этом отрывке есть продолжение идей Барта о разделении на студиум и пунктум фотографии. Это показывает нам то, что стремление к действительности, которое было в задачах Барта и которое мы подробно описывали в теоретической части, имеет место и здесь⁹⁴.

В то же время роман(с) оплакивает неудачные попытки смыслопорождающей структуризации памяти: «В ранней юности это будило

⁹¹ Там же. С.35.

⁹² Там же. С.36.

⁹³ Там же. С. 49.

⁹⁴ В то же время, теоретическая часть моей работы была направлена на то, чтобы показать, что выступающие за действительность в первую очередь противопоставляют свои намерения полю нормы, а не метафорическому полюсу. Почему критика распространяется на «студиум» и художественные практики искажения действительности? Потому что их объединяет метафорический принцип.

во мне неловкость, которую было сложно перевести в слова и осознать до конца. Она относилась – как бы это сказать – к сюжетостроению – я вынуждена была признать, что моя родня мало постаралась, чтобы сделать нашу историю интересной для пересказа»⁹⁵.

Размышления о противостоянии этих двух принципов есть практически в каждой главе, собственно эти рассуждения и составляют основное тело книги. Задача рассказать о родственниках превращается в задачу ответить на вопрос, возможно ли это. Чтобы мое заявление не выглядело голословным, я подробно расскажу о содержании глав и о том, как оно соотносится с этой проблемой.

Героиня романа часто рассуждает о фотографии, мы можем предположить несколько причин, почему это происходит: во-первых, обращения к фотографиям попадают под общий принцип книги – обращению к документам вообще; во-вторых, фотография в противостоянии с живописью образует ту же дуальность, что и метонимия/метафора (где фотография занимает сторону метонимии); в-третьих, рассуждения о фотографии часто соотносятся с рассуждением о вещах, являются (пытаются быть) некоторыми аллегориями (что, безусловно, является проявлениями метафорического принципа, неудовлетворенным желанием подобрать ключик). Все эти главы с рассуждением о фотографии обращаются к одной широкой проблеме – невозможность представлять действительность. В четвертой главе героиня рассуждает о фотографии и живописи, фиксируя что путь живописи – скорый и неизбежный конец, развоплощение, а фотографии – безмерная копилка. Фотография, будучи репрезентатором метонимического полюса, механически

⁹⁵ Там же. С. 25. Оглядываясь назад, предпринимаю попытку ответить на возможный вопрос: «как сюжетостроение противоречит метонимии?». Сюжетостроение – один из главных принципов мифологизирования. Метонимический принцип никак не может вписываться в сюжетостроение, так как метонимия – это исключительно переход по смежности. Метонимический принцип может соотноситься с сюжетостроением только тогда, когда мы говорим о поле нормы и метафорическом принципе, в этом случае метонимизируется не действительность, а концепты, существующие в поле нормы. Цитата Якобсона: «Для метафоры линию наименьшего сопротивления представляет поэзия, для метонимии - такая проза, сюжет которой или ослаблен, или целиком отсутствует»

фиксирует реальность, и, тем самым, ее опустошает: «Но механика фотографии и не имеет в виду сохранность сущего»⁹⁶. В то же время портретная живопись в ее рассуждении выступает метафорическим репрезентатором: «Старуха-живопись (...) одержима сходством как невозможностью; и тем больше она увлечена своей задачей – сделать изображение исчерпывающим, то есть единичным и точным, то есть непохожим: предложить портретируемому его концентрат, не его-сейчас, а его-всегда, спрессованный кубик главного»⁹⁷.

Отмечая существование метафорического принципа в концепции портретной живописи, героиня также не упускает из виду и обманчивость стремления к «сути»: «Мы (...) слишком хорошо понимаем, что вместо сходства она продает нам гороскоп, трактовку-образец, с которым можно соглашаться (...) – или уж восставать»⁹⁸. Таким образом метонимический репрезент в ее тексте становится пространством смерти, пустоты, нагроможденности, холода, но в то же время пространством свободы: «Свобода от смысла дает шанс добавить сюда свой собственный; свобода истолкований делает картинку зеркалом, и оно купает в своем квадратном пруду любую предложенную версию»⁹⁹.

Метафорический принцип может дать ясность и смысл, но он нечестен. В этой главе рассуждение о нечестности конституирующего субъекта, (концепт которого, безусловно, лежит в центре метафорического принципа), представлен в качестве рассуждений о зрителе:

«Его дело (зрителя) – присвоение/усвоение чужого; его вкусовое суждение – право сильного среди бессильных, живого среди неживых (и заведомо лишенных всяческих прав).

⁹⁶ Там же. С. 48.

⁹⁷ Там же. С. 50.

⁹⁸ Там же. С. 50.

⁹⁹ Там же. С. 56.

Может быть, поэтому я так люблю фотографии, демонстративно не нуждающиеся в собеседнике, не желающие меня замечать. Они – своего рода репетиция небытия, жизни без нас...»¹⁰⁰.

В восьмой главе героиня припоминает кино *Diversion*¹⁰¹, в нем собраны фрагменты документальной съемки, запечатлевшей кадры мирной Европы, у этих фрагментов нет объединяющего принципа, они не значат ничего кроме того, что отображают. Рассуждая о них, героиня пишет:

*«Это большой дар – ничего не объяснять и не подразумевать»*¹⁰².

Здесь же мы находим фразу, вторящую стремлению, выраженному в «Литературе факта»¹⁰³: «Свобода ничего не подразумевать, обычно присущая жизни, а не искусству, делает "Diversion" чем-то вроде убежища для потерянных и забытых, демократического рая, в котором видимы все»¹⁰⁴.

Во второй главе второй части героиня снова обращается к рассуждениям вокруг фотографии и живописи. Она сравнивает селфи и с автопортретами Рембрандта, где каждый последующий портрет отменяет предыдущий. Метафорический принцип, проявленный в виде концептуализации творчества художника закономерно осуждается: «Больше того, начинаешь видеть структуру во всякой последовательности, примечая случайности и доверяя совпадениям как приметам внутреннего родства. Рембрандтовскому проекту посвящено некоторое количество замечательных текстов, каждый из которых говорит о нас в большей, может быть, степени, чем о нем...»¹⁰⁵.

Творчество Рембрандта в ее рассуждениях становится крепостью метонимического принципа, героиня делает акцент на двух чертах его

¹⁰⁰ Там же. С. 55.

¹⁰¹ «Отвлекаясь на другое» («Diversion», реж. Х. Ландауэр, 2009).

¹⁰² Там же. С. 91.

¹⁰³ Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака [Переиздание 1929 года]. – М.: Захаров, 2000.

¹⁰⁴ Там же. С. 90.

¹⁰⁵ Там же. С. 142.

творчества, которые кажутся мне важными в этом контексте: на желании художника запечатлеть себя как можно скорее и без скрyтия изъянов, сделать некий отпечаток реальности, и на отсутствии в его работах четких линий, границ. Это является одной из важных составляющих метонимического принципа – отсутствие границ, перетекаемость.

В третьей главе той же части героиня обращается к фотографии Франчески Вудман, проблематика ее фотографии во многом вторит предыдущим главам, по этой причине я обращаю ваше внимание на другой содержательный фрагмент этой главы: «Очевидная сделанность Вудман, ее личности и работы, похожая на цельность удавшегося проекта – четкость почерка, внятность решений, последовательность и размах каждого хода, – дает лишнюю возможность поговорить о ней как о жертве...»¹⁰⁶. Этот фрагмент, как мне кажется, очередное свидетельство противостояния структурирующему субъекту, проект не может воплотиться в жизнь, юная Франческа покончила жизнь самоубийством.

В седьмой главе разговор ведется (в том числе) о восприятии фотографий на дистанции и о невозможности их не мифологизировать: «Ловушка подобия захлопнулась: прошлое приблизилось к сегодняшнему дню на расстояние, кажущееся преодолемым»¹⁰⁷.

Так обстоят дела с главами, посвященными фотографиям, живописи и кино. Но тема конфликта между структурирующим субъектом и реальностью присутствует и в других размышлениях героини. Сдерживая себя от возможности цитировать весь роман(с), приведу лишь некоторые примеры, как еще этот конфликт может быть упомянут: в той же парадигме героиня говорит о лишенных духа телах, что не могут отстаивать свое право на существование и вынуждены быть элементами структур, что возводят живые¹⁰⁸ (68 стр.), экзотирование и эксплуатация телесности отвечают тому

¹⁰⁶ Там же. С. 159.

¹⁰⁷ Там же. С. 233.

¹⁰⁸ Там же. С. 68.

же конфликту¹⁰⁹ (238 стр.); В шестой главе героиня напрямую обращается к вопросам постпамяти как к невозможному для осуществления проекту. Конфликт все тот же – мы не можем проникнуть в мир мертвых, не присваивая их себе¹¹⁰.

Все эти размышления в контексте памяти и родственников можно суммировать историей, рассказанной героиней ближе к концу романа: о том, как она отправила отцу файл с его письмами с просьбой их процитировать в своей книге, а он запретил: «Твои письма в этом ряду – образцовые шестидесятые годы, какими они и были, не "на самом деле", а в той концентрированной форме, какая и дает нам ощущение времени... Я произнесла это не вслух, по счастью, – мы уже попрощались, и моя уверенность в собственной правоте возрастала, пока я не поняла, что именно имею в виду. Я не успела договориться до "мне неважно, какой ты" ...»¹¹¹.

Невозможность разрешения конфликта метафорического и метонимического принципов, невозможность рассказать историю так, чтобы не делать из этого историю, воздвигать памятник мертвым так, чтобы не закрепощать их в нем, выливается в единственный способ решения поставленной задачи – в отказ от нее.

¹⁰⁹ Там же. С. 238.

¹¹⁰ Там же. С. 70.

¹¹¹ Там же. С. 300.

Заключение

Роман(с) «Памяти Памяти», как и многие другие роман(с)ы, сочетает в себе метонимическое и метафорическое принципы. Однако, несмотря на выстроенность текста вокруг субъекта, героини Марии Степановой, субъект здесь является наблюдателем, а не творцом. Роман ставит себе задачу собрать документы, предметы памяти в какую-то рамку, которая позволила бы эту память концептуализировать, сделать съедобной. Многочисленные попытки обращения к критическим и философским работам – как попытки воскрешения мертвых. Найти смысл их жизни, их причастность к большим историческим явлениям, что-то живое, чтобы их наполняло, актуализировало, оказалось недостижимой задачей. В каком-то смысле, этот текст можно рассматривать как белый флаг, победа остается за действительностью, бесформенной, бессмысленной, распадающейся. В начало книги предупредительно помещена цитата из Пушкина: «Какой ужас! – сказали дамы, – что же вы тут нашли удивительного»¹¹².

Как мне кажется, несмотря на существующую концептуальную метафору «люди – это вещи», преследующую читателя от первой до последней страницы книги, это метонимический роман(с). И не потому, что вся проза метонимична, а потому, что метонимия о действительном, о взаимосвязях, какие они есть в материальном мире. Метафоре нужен субъект, выстраивающий связи, метафора – это продукт концептуализации, некоторого абстрактного поля. Главной героине не удастся все собрать, в том числе из-за сознательного отказа быть довлеющим субъектом, выстривающим связи, честность не позволяет: «Если я ждала, что в конце путешествия для меня припрятана коробочка-секретик вроде корнелловских, из этого ничего не вышло. Места, где ходили, сидели, целовались люди моей семьи, где они спускались к реке или прыгали в трамвай, города, где их знали в лицо и по

¹¹² Там же. С. 7.

именам, не стали со мной брататься. Поле битвы, зеленое и равнодушное, заросло травой»¹¹³.

Между метафорой и метонимией лежит некоторое нормативное поле, универсальная структура восприятия. Это поле в повседневной жизни помогает нам не распадаться на части, оформить бесформенное. Метафора справляется с этой нормой посредством новых связей, как нитка, незаметно привязанная к ножке стула, заставляет домочадца спотыкаться. Метонимия же борется с нормой по-иному, она сносит стены, перенос по смежности бесконечен, у причинности нет границ, а значит нет и формы, метонимия – это царство глухих, мертвых предметов, единиц несуществующего целого.

Особенность этого романа в том, что в нем подобный «дом», некоторая нормативная структура, позволяющая уживаться с действительностью, отсутствует как данность, но присутствует в качестве невыполнимого проекта. Одной из причин невыполнимости является невозможность установления иерархии: один мертвый не важнее другого мертвого, письмо не важнее устных рассказов. Поэтому текст для читателя превращается в некоторый конструктор лего, каждый может построить что-то, что ближе ему, но, если читатель честен, на дом это все-равно будет не похоже.

Отсутствие середины, узаконенного взгляда на материал действительности, создает необходимость учащенного использования метафор и метонимий. То есть, текст не пытается переосмыслить нормативное поле с помощью тропов, текст нуждается в тропах, чтобы просто быть.

Кроме отсутствия подходящего языка для разговора о памяти, отсутствуют также и сами герои роман(с)а. Мертвые люди, не имеющие возможность говорить сами за себя, становятся призраками своих пережитков. Прежде живший субъект распадается на груды незначимых вещей, у которых остается одна единственная функция – напоминать:

¹¹³ Там же. С. 403.

«Квартира теперь стояла оторопевшая, съезжившаяся, полная внезапно девальвировавшихся вещей»¹¹⁴.

Метонимический полюс проявляется при обращении к действительности, метафоры проявляются в местах лакун. Невозможность оформить, подвести итоги, становится главным детонатором для первого, невозможность сказать напрямую – для второго.

По этой причине я утверждаю, что роман по своей сути метонимичен, несмотря на изобилие вынужденных метафор, которые, как сказали бы когнитивисты, является лишь способом говорения вообще.

¹¹⁴ Там же. С. 12.

Список литературы

1. Бабицкая В. Имена и вещи. Варвара Бабицкая о книге Марии Степановой «Памяти памяти» //Коммерсант: электрон. версия газ. 24.11.17. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3468236> (дата обращения: 27.04.22).
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова.— М.: Прогресс, 1989—616 с.
3. Барт Р. Мифологии. – М.: Академический проект, 2008. – 353 с.
4. Белый А. Петербург. – М.: Наука, 1981. – С. 9-417.
5. Бенвенист Э. Общая Лингвистика. – М.: Прогресс, 1974. – 448 с.
6. Блэк М. Метафора // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 15–172.
7. Борхес Х.Л. Алеф. – СПб.: Азбука-классика, 2021. – 256 с.
8. Гаспаров М. Л. Владимир Маяковский// Очерки истории языка русской поэзии XX века:Опыты описания идиостилей. — М.: Наследие, 1995. — С. 363–395.
9. Григорьев В.П. Очерки истории языка русской поэзии XX века: Образные средства поэтического языка и их трансформация. – М.: Наследие, 1995. – 264 с.
10. Закрученко М. Прикосновение к молчанию// Знамя: ежемесячный литературный интернет-журнал 01.05.2018. URL: <https://magazines.gorky.media/znamia/2018/5/prikosnovenie-k-molchaniyu.html> (дата обращения: 27.04.22).
11. Иллиес Ф. Лето целого века. – М.: Ad Marginem, 2017. – 272 с.
12. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство: Пер. с фр. — М.: Политиздат, 1990 . — 415 с.
13. Камю А. Посторонний. – М.: АСТ, 2021. – 128 с.
14. Лакофф Д. Женщины, огонь и опасные вещи. – М.: Гнозис, 2011. – 792 с.

15. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. – М.: ЛКИ, 2008. – 256 с.
16. Леонтьев К. О романах гр. Л. Н. Толстого: Анализ, стиль и веяние: (Критический этюд). Писано в Оптиной пустыни в 1890 г. — М., 1911. — 152 с.
17. Липовецкий М. Проза десятых: между Сорокиным и Степановой. Послесловие Марка Липовецкого к «супер-носу» в Нью-Йорке//Colta: интернет-журнал 26.02.2020. URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/23681-super-nos-proza-desyatyh-mezhdu-sorokinym-i-stepanovoу> (дата обращения: 27.04.22).
18. Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака [Переиздание 1929 года]. М.: Захаров, 2000. 285 с.
19. Лотман Ю.М. Асимметрия и диалог. // Лотман Ю. М. Семиосфера. — СПб., 2000. — С. 591-603.
20. Падучева Е. В. Лексика поэзии и поэзия лексики/Е.В. Падучева// Роман Якобсон.Тексты, документы, исследования. – М.: РГГУ, 1999. — С. 557–559.
21. Падучева Е. В. Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива. 2-е изд., испр. и доп. — М.: Языки славянской культуры, 2010. — 480 с.
22. Платонов А. Чевенгур. – М.: Азбука, 2012. – 212 с.
23. Роб-Грийе А. Проект революции в Нью-Йорке. – М.: Ad Marginem, 1996. – 224 с.
24. Сартр Жан-Поль. Тошнота. – М.: АСТ, 2017. – 320 с.
25. Сологуб Ф. Творимая легенда. – М.: Современник, 1991. – 574 с.
26. Степанова М.М. За Стиви Смит. – М.: Новое издательство, 2020. – 64 с.
27. Степанова М. М. Один, не один, не я. — М. : Новое издательство, 2014. — 230 с.

28. Степанова М.М. Памяти памяти: Романс 4-е изд., испр. – М.: Новое издательство, 2019. – 408 с.
29. Степанова М. М. Против лирики. — М. : АСТ, 2017. — 448 с.
30. Толстой Л. Анна Каренина. – М.: Эксмо, 2013. – 960 с.
31. Шкловский В.Б., Искусство как прием// О Теории прозы. М.: Круг, 1925. - С. 7-20
32. Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений// Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. — М.: Прогресс, 1990. - С. 110-132.
33. Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. - С. 324-338.
34. Bruhn M. Target First: On «Bidirectionality and Metaphor» // Poetics Today. 2018. No39:4. P. 703–733.
35. Zoltán Kövecses. Metaphor: a practical introduction. – New York: Oxford University Press, 2002, 302 p.