
О ПСИХОЛОГИЧЕСКИХ ФУНКЦИЯХ МЕТОНИМИИ В ЯЗЫКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

А.Л. Новиков, М.А. Рыбаков

Кафедра общего и русского языкознания
Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, 6, Москва, Россия, 117198

В статье рассматривается метонимия как особый прием творческого мышления. На основе проведенного анализа языка художественной литературы XX в. предлагается помимо лексико-семантических и стилистических функций выделять психологические функции метонимии.

Ключевые слова: метонимия, метафора, троп, творческое мышление, психологические функции метонимии.

В последнее время метафора и метонимия все чаще становятся не только предметом лингвистического анализа, но и рассматриваются как гносеологические, психологические и психолингвистические категории [10; 13; 18].

Метонимия является особым определенным механизмом речевой деятельности, который представляет собой регулярный (языковой) или окказиональный (речевой, контекстуальный) перенос имени в первом случае с одного класса предметов на другой класс предметов, во втором — на другой единичный объект по определенным законам контекстуальной трансформации. Основанием такой связи значений слов с метонимической структурой является смежность, сопредельность (в пространстве, времени, причинно-следственных связях) обозначаемых предметов, явлений, качеств и признаков, а также процессов, т.е. их соотнесенность с определенным контекстом, ситуацией [1. С. 300].

Традиционно выделяются две основные функции метонимически организованных слов: *лексико-семантическая* как способ организации в языке и реализации в речи одного из важнейших типов многозначности и *стилистическая* — создание образности, эстетически значимой структуры текста. В стилистическом аспекте метонимия рассматривается как прием [16] или троп, назначение которого состоит в том, чтобы создавать индивидуальные контекстуальные смыслы, эстетически воздействующие на читателя. Метонимия — это не прямое, образное название предмета через смежные характеристики и детали, творчески сводимые при восприятии текста в единый переживаемый смысл. Более глубокий анализ стилистических функций метонимии дает нам основание выделить среди них особые *психологические* функции.

Анализируя психологические и языковые механизмы метонимии как семантического и стилистического явления, один из последователей А.А. Потебни И.П. Лысков подчеркивал, что «закон ассоциации смежности связан с восприятием предметов в пространстве, а закон последовательности — с восприятием во времени» [12. С. 268]. Эти ассоциации лежат в основе различных собственно языковых типов метонимии. И.П. Лысков расширяет понятие и сферу действия метонимии, выходя за перечисление ее традиционных типов и функций: метонимия в составе

образа существенна как необходимый фон его раскрытия. «Характеры действующих лиц (Плюшкина, Обломова, Собакевича) узнаются от изображения той обстановки, в которой они живут» [12. С. 267].

Мы предполагаем, что можно говорить как минимум о трех психологических функциях метонимии в языке художественной литературы:

1) порождение особых смыслов слова и создание собственно эстетического эффекта, в основе которых лежат психологические механизмы ассоциативного творческого мышления;

2) отражение психологических особенностей «образа автора» — его эмоционального отношения к героям, к событиям и самому себе;

3) психологическая характеристика персонажей — отражение отдельных черт их темперамента, характера, способностей, эмоций, чувств, межличностных отношений и т.п.

Рассмотрим каждую из предполагаемых функций более подробно с использованием примеров из произведений художественной литературы русских писателей XX в.

Во-первых, проанализируем возникновение эстетического эффекта через использование метонимически организованных слов как функцию творческого мышления. Основное референциальное содержание и свойство метонимии состоит в том, что она *ориентирована на денотат*: «Метонимия обращает внимание на индивидуализирующую черту, позволяя адресату речи идентифицировать объект, выделить его из области наблюдаемого, отличить от других присутствующих с ним предметов» [1. С. 31].

С помощью метонимии происходит идентификация целого по характерной его части, предмета через его смежное (пространственное, временное, причинно-следственное и др.) окружение: «Старая шляпа продолжала недовольно ворчать...». Речь, очевидным образом, идет о недовольном человеке в старой шляпе: старом или молодом. Впрочем, он может быть и вовсе без головного убора, поскольку в советское время *шляпа* стала именем нарицательным для обозначения представителя интеллигенции; в таком случае эпитет *старая* обозначает возраст.

Метонимии свойственна, таким образом, идентифицирующая позиция субъекта. Это — сдвиг в референции: предмет назван не своим именем. Это его деталь (шляпа, либо смежное обозначение: *вагон пел* (т.е. пассажиры вагона). Такое обозначение (название) требует расшифровки, часто дающей эстетический эффект:

«Он вышел из тюрьмы через пять месяцев <...> Нужно было надеть на себя защитную шкуру, и она пришла к Александру Ивановичу в виде высоких оранжевых сапог, бездонных синих бриджей и долгополого френча работника по снабжению продовольствием <...>

Оранжевые сапоги вынырнули в Москве в конце 1922 года. Над сапогами царила зеленоватая бекеша на золотом лисьем меху» [9].

«Раиса Ивановна в ясененькой красненькой кофточке разливает чай (мама спит: она встает к двенадцати); самовар трещит <...> папа — в форменном фраке: крутолобый, очкастый; захлебнул чай *усами*; светлоливая капелька капнула с его мокрых усов в синий бархатный отворот его синего чистого фрака» [2].

Идентификации *оранжевые сапоги* = *Корейко*, *усы* = *рот* как образный сдвиг в референции подчеркивают в одном случае стремление замаскироваться, обезличиться, в другом — небрежность «московского чудака», его неловкость, большой размер усов.

С точки зрения глубинной (семантической) интерпретации метонимия на поверхностном уровне представляет собой свернутую внутреннюю образную структуру, своеобразный «семантический эллипс», намеренное опущение одного из исходных членов «глубинного» предложения. Иными словами, метонимия представляет собой свернутую конструкцию, исходная же глубинная структура такой конструкции выглядит как полная.

«Наконец, лицо женщины стало высыхать, остались лишь пятна и тяжело набрякли веки под черными отчаянными глазами.

— Что я буду делать? Ведь у меня двое детей, — говорила она сухим *измученным голосом* [4].

Полная глубинная структура выглядит так: $N_1A_2N_2$ — *голос измученной женщины*. Однако в таком виде метонимии как таковой нет. Она возникает в результате эллиптического свертывания глубинной структуры на поверхностном уровне: *голос измученной женщины* → *голос измученной (женщины)* → *измученный голос*, т.е. $N_1A_2N_2 \rightarrow N_1A_2(N_2) \rightarrow A_1N_1$. Прилагательное *измученный* в этом свернутом виде структуры определяет не исходное слово *женщина*, а его субститут — *голос*.

Благодаря семантическому сгущению структуры знак становится соотносимым не с исходным предметом, а со смежным ему. Сдвиг в референции, творчески разгадываемый читателем, дает эстетически переживаемое восприятие метонимии. Мы можем предположить, что возможность (и способность) воспринимать, «разгадывать», понимать художественный глубинный смысл, заложенный в свернутой метонимической конструкции, зависит от определенных психологических особенностей читателя — его творческих способностей, интеллекта, эмоционального состояния, характера, прошлого опыта и т.п., а также контекста ситуации. Например, А.Р. Лурия подчеркивал, что смысл в отличие от обычного языкового значения — это актуализация «тех сторон, которые связаны с данной ситуацией и аффективным отношением субъекта», «преобразование значений, выделение из числа всех связей, стоящих за словом, той системы связей, которая актуальна в данный момент»: «Легко понять, что слово *веревка* для человека, который хочет упаковать посылку, имеет один смысл, а для человека, который попал в яму и хочет выбраться из нее, это средство к спасению» [11. С. 54].

Во-вторых, рассмотрим, каким образом с помощью метонимии в художественной литературе передаются психологические интенции автора. Проникновение в структуру художественного текста, в «образ автора» как его фокус и организующее начало [6] позволяет раскрыть метод и приемы метонимического изображения в том или ином литературном произведении, отражающие психологическую позицию автора.

Возьмем в качестве примера несколько фрагментов из романа Е.И. Замятина «МЫ» [7]. Это роман, осуждающий тоталитарное государство. Этот лейтмотив оп-

ределяет образную структуру романа, в том числе систему ее метонимии. По существу, в романе действуют не люди, а их *нумера*. Тоталитарная обезличка, «сплоченность» и единообразие *номеров* подчеркнуты метонимическими переносами типа *стройно шли — стройно пели*:

«Кончен завтрак. *Стройно пропет* Гимн Единого Государства. Стройно, по четыре — к лифтам».

Даже гимн звучит монолитно, подавляя всякие музыкальные тона и оттенки:

«Но вот закончилось это величественное сошествие с небес, *медь гимна* замолкла, все сели — и я тотчас же понял: действительно все — тончайшая паутина, она натянута, и дрожит, и вот-вот порвется, и произойдет что-то невероятное...»

Метонимическое словоупотребление *медь гимна* — итог экспрессивного свертывания выражения типа *звук медных труб гимна*. Это обозначение своеобразного удара по ушам и рассудку *номеров*, идея их «сплочения» (*звук* → *медь*). Эти и другие подобные метонимические словоупотребления поддерживают в тексте романа «Мы» одну из главных тем произведения — полную обезличку человека в тоталитарном государстве безрассудной и антигуманной технократии. Тем не менее, в «пронумерованных муравьях» писатель хочет видеть черты нормальных людей, верит в их человеческое начало:

«S оборотился <...> И мне мелькнул *хвостик* его *улыбки* — к моему удивлению, как будто даже *веселой*» (сдвиг атрибута).

Иногда такое изображение как противостояние цифрам, *номерам* приобретает иронический отпечаток:

«И вот момент — чуть слышный, шепотом стук в дверь — и в комнату вскочил тот самый сплюснутый, с *нахлобученным* на глаза *лбом* <...>».

«Передо мною — небрежно, набекрень *нахлобученный лоб*, а глаза... очень странное впечатление: как будто он говорил оттуда, исподлобья, где глаза».

Нахлобученный колпак, нахлобученная шапка, шляпа и лоб — то место, на которые их нахлобучивают, в соприкосновении, смежности рождают необычный, образный ракурс изображения.

Как и другие орнаменталисты, Е.И. Замятин — блестящий мастер своеобразных метонимических полотен. Возьмем в качестве примера еще один из фрагментов романа «Мы», где в «сонном дне» причудливо сливаются и разъединяются два плана: сон автора и реальность.

«Вчера лег — и тотчас же канул на *сонное дно*, как перевернувшийся, слишком нагруженный корабль. Толща глухой колыхающейся зеленой воды. И вот медленно всплываю со дна вверх и где-то на середине глубины открываю глаза: моя комната, еще зеленое, застывшее утро. На зеркальной двери шкафа — осколок солнца — в глаза мне. Это мешает в точности выполнить установленные Скрижалью часы сна. Лучше бы всего — открыть шкаф. Но я весь — как в паутине, и паутина на глазах, нет сил встать...»

Двойной план описания, «колеблющееся» изображение опирается на образный и обычный словесные ряды: *канул на сонное дно* ≈ *уснул; медленно всплы-*

ваю ≈ просыпаюсь; *на середине глубины* ≈ полупроснувшись; *зеленая вода* ≈ начинающийся едва рассвет; *как в паутине, паутина на глазах* ≈ состояние, когда трудно после сна открыть, протереть глаза и др. Все это дает рельефную картину «сонного дна».

Из только что проанализированного примера, как и из других метонимических компонентов литературных произведений, следует, что речевое индивидуально-авторское метонимическое словоупотребление рождается в самом художественном тексте и является специфическим, индивидуально-психологическим и неповторимым (хотя и опирается на употребительные конструкции смежности). В самом деле, образ *сонного дна* — индивидуальный в его эстетической структуре, существующий только в романе Е.И. Замятина «Мь». Поэтому метонимия самым непосредственным образом связана с искусством слова и даже с определенными литературными школами. Р.О. Якобсон подчеркивал, в частности, что «именно господство метонимии лежит в основе так называемого «стилистического» направления и предопределяет развитие этого направления, которое относится к промежуточной стадии между упадком романтизма и началом символизма» [17. С. 127]. Сторонник реалистического направления метонимически отклоняется от фабулы к обстановке, от персонажей — к пространственному, временному и причинному фону, увлекаясь синекдохическими деталями, творчески сводимыми писателями в образ. Так, Л.Н. Толстой последовательно использует в «Войне и мире» синекдохи *усики на верхней губе* и *голые плечи* для обрисовки женских персонажей, обладающих этими признаками. Метонимическая характерная деталь (синекдоха, *pars pro toto*) может стать, таким образом, авторским художественным приемом «узнавания» целого, его творческой «расшифровкой», манерой изображения.

Наконец, охарактеризуем самую «очевидную» психологическую функцию метонимии в художественной литературе — создание психологических портретов героев и персонажей. Метонимия способна передавать, ярко изображать психическое и физическое состояние человека и лежать в основе тонких психологических зарисовок. Таково, например, изображение человека перед казнью у В.В. Набокова:

«Пока хлопотали с ведрами и насыпали опилок, Цинциннат, не зная, что делать, прислонился к деревянным перилам, но, почувствовав, что *они так и ходят мелкой дрожью*, а что какие-то люди внизу потрагивают с любопытством его щиколотки, он отошел и, немного задыхаясь, облизываясь, как-то неловко сложил на груди руки, точно складывал их так впервые, принялся глядеть по сторонам» [14].

Психологическое состояние человека воспроизводится отраженно, в «обращенной перспективе» как дрожь перил и осознается через последнюю. В основе образной смены метонимических значений лежит соответствующая «глубинная структура» (конструкция): [*перила неподвижны*] → *перила дрожат (ходят мелкой дрожью)*, т.е. неподвижны в соприкосновении с дрожащими руками.

Для изображения психологических особенностей человека в художественных произведениях очень часто используется образное, осязаемое обозначение целого

через его часть. Это разновидность метонимии — *синекдоха*, «перенесение значения, основанное на количественных отношениях» [15. С. 237]. Синекдоха — это номинация какого-нибудь характерного признака, его части, принадлежности, по которой весь обозначаемый и подразумеваемый предмет творчески дополняется, додумывается, выступая на фоне примечательной детали.

В романе А. Веселого «Россия, кровью умытая» синекдохическое употребление части вместо целого образно передает концепт толпы, тотальную неразбериху, как бы несамостоятельность людей, потерявших цель в жизни и превратившихся в простое скопление тел:

«Вокруг станции и на путях, прямо по земле и по дикому камню, были разметаны *ноги* в разбитых сапогах, лаптях, отопках, потрескавшиеся от грязи *руки*, лохмотья, крашенные ободранные сундучки, мешки, на мешках и сундучках всклокоченные *головы*, *лица*, истомленные, мученные, и *рожи*, запухшие то ли от длительной бессонницы, то ли с большого пересыпу» [5].

Изображение человека путем называния частей подчеркивает его несамостоятельность и деградацию:

«Прижатый к стене телеграфист бормотал точно спяну или спросонья какие-то слова <...> перед его расплавленными от ужаса глазами прыгали солдатские *подбородки*, грязные *усы*, вспотевшие обезумевшие *лица* и широко распыленные орущие *рты*...» [5].

Значительно реже наблюдается обратное — перенос с целого на часть, например, с обозначения места жительства на отдельного его жителя:

«Однажды казаки и драгуны купали в Днестре лошадей. Тут-то князь и увидел Беркута.

— Эй, *станция*, — окликнул он казака, — где украл такого чудесного жеребца?» [5].

Номинация *станция* оказывается здесь подчеркнута пренебрежительным обращением князя к простому казаку и является стилистически и психологически отмеченным средством.

Деталь, заменяющая целое, — часто намек на близость, отсутствие чего-либо оригинального, символ серой массы, толпы, «*многonoжки*», например, в «Петербург» А. Белого:

«И такие же точно там возвышались дома, и такие же серые проходили там токи людские, и такой же стоял там зелено-желтый туман. Сосредоточенно *побежали* там *лица*; тротуары шептались и шаркали; растирались калошами; *плыл* торжественно обывательский *нос*. *Носы протекали* во множестве: орлиные, утиные, петушинные, зеленоватые, белые; *протекало* здесь и отсутствие всякого носа. Здесь текли одиночки, и пары, и тройки-четверки; и за *котелком котелок*: *котелки*, *перья*, *фуражки*; *фуражки*, *фуражки*, *перья*; *треуголка*, *цилиндр*, *фуражка*; *платочек*, *зонтик*, *перо*» [3].

Синекдохическое употребление составляет здесь «плотный» изобразительный ряд, становится не только языковым и структурным, композиционным приемом, но психологической характеристикой обезличенной толпы.

«Вещный» знак (например, обозначение одежды вместо человека) может стать в художественном тексте его конструктивным компонентом — сквозным приемом номинации. Так, *пикейный жилет* становится у И. Ильфа и Е. Петрова символом обывателя:

«Остап отметил, что далеко впереди от бывшего кафе „Флорида“ отделился табунчик *пикейных жилетов* <...>. Но не успели они добраться до угла, как раздался оглушающий лопающийся пушечный выстрел, *пикейные жилеты* пригнули головы, остановились и сейчас же побежали обратно <...>. Поведение *пикейных жилетов* рассмешило Остапа <...>. Погода благоприятствовала любви. *Пикейные жилеты* утверждали, что такого августа не было еще со времен порто-франко <...>. Хуже всех пришлось *пикейным жилетам*. Ветер срывал с них канотье и панамские шляпы...» [9].

В «Островитянах» Е.И. Замятина дан запоминающийся психологический образ «квадратного» Кембла. Сложный метонимический образ *квадратная уверенность* постепенно подготавливается в тексте:

«...медленно шел, и викарий успел запомнить громадные квадратные башмаки <...>. Мистер Дьюли с ненавистью глядел на тяжелый, квадратный подбородок Кембла, упрямо мотавший: нет <...>. Приливали сумерки, затопляли кровать Кембла, и скоро на поверхности плавал — торчал из-под одеяла — только упрямый квадратный башмак (башмаков Кембл не согласился снять ни за что). С *квадратной уверенностью* говорил — переваливался Кембл, и все у него было непреложно и твердо <...>. Кембл облегченно расправил лоб: теперь налицо были и малая, и большая посылка — полный силлогизм. Все становилось *квадратно-просто*» [8].

Таким образом, проведенный анализ употребления метонимии в языке художественной литературы дает нам основания рассматривать ее как особый прием творческого мышления, позволяющий охарактеризовать психологические особенности самого читателя, которому предстоит по-своему «расшифровать» адресованное ему эстетическое послание; автора текста; героев и действующих лиц произведения.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Арутюнова Н.Д. Метонимия // Лингвистический энциклопедический словарь. — М., 1990.
- [2] Белый А. Котик Летаев // Белый Андрей. Старый Арбат: Повести. — М., 1989.
- [3] Белый А. Петербург. Роман в восьми главах с прологом и эпилогом. — М., 1981.
- [4] Булгаков М.А. Звездная сыпь // Булгаков М.А. Собр. соч. в шести томах. — М., 1993. — Том 2.
- [5] Веселый А. Россия, кровью умытая. — М., 1987.
- [6] Виноградов В.В. О теории поэтической речи. — М., 1971.
- [7] Замятин Е.И. Мы. — М., 1989.
- [8] Замятин Е.И. Островитяне // Избр. произведения в двух томах. — М., 1990. — Т. 1.
- [9] Ильф И., Петров Е. Золотой теленок. — М., 1998.
- [10] Лакоф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. — М., 2004.
- [11] Лурия А.Р. Язык и сознание. — М., 1979.
- [12] Лысков И.П. Теория словесности в связи с данными языковедения и психологии. — М., 1914.

- [13] *Мурашов Р.З., Самигуллина А.С.* От вещи к символу: категории, которыми мы мыслим // Вестник Башкирского университета. — 2011. — № 1. — С. 53—62.
- [14] *Набоков В.В.* Приглашение на казнь // Набоков В.В. Романы. — М., 1988.
- [15] *Томашевский Б.В.* Стилистика и стихосложение. — Л., 1959.
- [16] *Шкловский В.Б.* О теории прозы. — М., 1983.
- [17] *Якобсон Р.О.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. — М., 1990.
- [18] *Novikov A.* Metonymy as the method of creative thinking in the Russian language // Addendum to the International Psychology Bulletin [Electronic edition]. — 2011. — P. 5—6. — URL: http://www.itopwebsite.com/moreIP/Indigenous_Psychologies.html.

ON PSYCHOLOGICAL FUNCTION OF METONYMY IN THE LANGUAGE OF FICTION

A.L. Novikov, M.A. Rybakov

Chair of General and Russian Linguistics
Peoples' Friendship University of Russia
Miklukho-Maklay str., 6, Moscow, Russia, 117198

The article discusses the metonymy as a special technique of creative thinking. The authors suggest accentuating the psychological functions of the metonymy in addition to the lexical-semantic and stylistic functions on the basis of the analysis of the language of the twentieth century literature.

Key words: metonymy, metaphor, trope, creative thinking, psychological functions of metonymy.