**Оглавление**

Введение.................................................................................................................3

Глава 1. Тропы в лингвистике и литературоведении........................................6

1.1. Теория тропов.................................................................................................6

1.2. Тропеические и нетропеические приемы...................................................11

Вывод по главе 1..................................................................................................16

Глава 2. Метонимия как объект лингвистического исследования..................17

2.1. Дефиниции метонимии................................................................................17

2.2. Виды метонимического переноса и принципы его классификации........21

Вывод по главе 2..................................................................................................35

Глава 3. Анализ метонимических переносов в тексте поэмы.........................36

Заключение...........................................................................................................51

Список литературы..............................................................................................53

**Введение**

Явление метонимичности привлекает пристальное внимание исследователей неслучайно. Это объясняется, прежде всего, общим интересом к изучению текста в широком смысле этого термина (изучение всех функциональных стилистических разновидностей литературного языка, в том числе разговорного стиля, изучение языка художественной литературы), стремление дать лингвистическое обоснование и толкование различным стилистическим приемам, которые создают экспрессивность текста. Привлекают исследователей и проблемы, связанные с экспрессивностью языка и речи (их возможности и потенциал). При современном подходе к анализу факты изучаются и рассматриваются не изолированно, а в контексте, так как, по образному выражению В.В. Виноградова, именно в условиях контекста происходит насыщение слов смысловыми изучениями.

Несмотря на то, что изучение метонимии восходит к Аристотелю, до сих пор нельзя сказать, что существует окончательно сложившаяся система взглядов на это явление и более того, в последние двадцать лет происходит подъем интереса к метонимии - понятию, существующему уже более двух тысяч лет. К изучению метонимии обращаются не только лингвисты, но и философы, и психологи. Наметившийся в последнее время тотальный интерес к метонимии можно связать с теми изменениями, которые произошли в структуре и динамике современного знания о мире, а также с новым взглядом на проблему вербализации результатов научного и обыденного познания.

За последние годы, по признанию многих исследователей, в лингвистике отмечается пересмотр позиций по вопросам соотношения языка и мышления, языкового отражения действительности.

Лишь сравнительно недавно была осознана роль языка как основной формы фиксаций наших знаний о мире, равно как и источника изучения этих знаний, признана тесная связь между семантикой слова и когнитивными процессами восприятия, что обусловлено закреплением в слове, служащем сигналом отражаемых в мышлении элементов объективного мира, результатов познавательной деятельности человека.

Признание языка средством представления знаний поставил вопрос о роли метонимии в процессе формирования, представления и систематизации результатов познавательной деятельности человека.

Метонимичность употребления является одной из возможностей создания экспрессии, ибо она, как правило, связана с семантическими сдвигами, что приводит к дополнительной экспрессивной насыщенности текста в целом. Но это лишь одна из проблем, которая делает изучение данного явления актуальным. Среди других явлений, являющихся сегодня предметом исследования, можно назвать: метонимичность и каноническое значение,- метонимизм и вариативность в языке,- метонимичность и лексикография, метонимии.

В связи с этим особое значение для филолога приобретает работа с образцами для художественной литературы, специальный анализ которых поможет оценить их художественную ценность, выразительность не на произвольном, интуитивном уровне, а на основе осознанного восприятия языковых средств выразительности.

Современные исследования показывают, что языковой анализ художественного произведения, внимание к его речевому оформлению способствуют более глубокому проникновению в содержание текста. Лингвистами и психологами установлены также основные закономерности, проникновения в художественный текст: «от непосредственного содержания, от «фасада» речи к ее внутреннему смыслу, к ее подлинности, неразрывно связанной с речевым оформлением семантики. Этот путь осознания и речевого формулирования непосредственных, порой недостаточно отчетливых эмоциональных впечатлений, возникающих при прочтении текста, требует пристального детального рассмотрения текста, вдумчивого и подробного анализа.

Проводя анализ, как замечает Троицкий, следует помнить, что «смысл любого слова, любого словесного образа может быть прояснен только тогда, когда оно, это слово (или словесный образ), подключен к энергетической сети всего художественного произведения. Тогда каждое слово-образ загорится ярким светом, ответит изнутри сокровища всего поэтического создания и произведение предстает перед читателем во всей художественной полноте».

Лексическую сочетаемость слов нередко нарушают поэты и писатели в поисках неожиданных образов экспрессии, оригинальных метонимии. Чаще всего нарушение закона лексической сочетаемости служит средством для создания тропов, употребленных в переносном значении.

**Целью данной работы** является раскрытие метонимических переносов в языке автора в поэме “The Waste Land”.

В соответствии с целью исследования предполагается выполнение следующих **задач**:

1) обозначить основные темы и принципы построения поэмы;

2) обозначить аллюзивную сущность текста;

3) выявить случаи проявления метонимичности в тексте произведения;

4) определить типы метонимии, используемых автором;

5)проанализировать контекстуальную значимость метонимии.

В ходе исследования были использованы следующие **методы:** метод контекстологического анализа и метод анализа словарных единиц.

В работе представлены точки зрения таких лингвистов, как И.В. Арнольд, Н.Д. Арутюновой, М.М. Бахтина, М. Блэка, В.В. Виноградова, М.В. Никитина, В.Н. Вовка, И.В. Толочина, Г.Н. Скляревской, А. Ричардса, М.В. Никитина.

**Глава 1. Тропы в лингвистике и литературоведении**

1.1. Теория тропов

Тропы,семантические преобразования языковых единиц, которые в определенном контексте трансформируют их значение путем установления отношения адекватности с единицами из другой предметной области. Ср., например, контекст из Б.Пастернака, в котором отношение адекватности устанавливается между неживой и живой природой: *Роса бросает ветки в дрожь, Струясь, как шерсть на мериносе[6].*

При образовании тропов активную роль играет ассоциативное мышление. Тропы реорганизуют семантическое пространство языка и, снимая в нем границы между реальным и возможным, создают основу для постижения глубинной структуры реальности особым, «новым» способом, порождая «парадоксальную семантическую ситуацию».

В число основных тропов входят метафора, метаморфоза, метонимия, синекдоха (разновидность метонимии), гипербола, литота. По способности реорганизовывать семантическое пространство высказывания к тропам близко примыкают стилистические фигуры – сравнение, эпитет, оксюморон, которые часто вступают во взаимодействие с основными тропеическими преобразованиями. Вместе они образуют так называемые фигуры переосмысления, которые объединяются в определенные группы.

Обычно по типу семантической трансформации в один ряд ставят сравнение, метафору и метаморфозу как разноструктурные «компаративные тропы».

*Сравнением* называется образное словесное выражение, в котором изображаемое явление явным образом уподобляется другому по какому-либо общему для них признаку, и при этом в объекте сравнения выявляются новые, неординарные свойства. Так, в контексте из А.Ахматовой *Был голос как крик ястребиный, Но странно на чей-то похожий* непосредственно сопоставляются два явления – *голос* и *крик ястребиный*:в данной стилистической фигуре *голос* – это сравниваемый предмет, *крик ястребиный* – образ сравнения (предмет, с которым происходит сопоставление), причем основанием сравнения является тональность звучания того и другого[1]. Затем у И.Бродского в стихотворении *Осенний крик ястреба* новая сравнительная конструкция будет служить продолжением ахматовской, но в ней уже крику ястреба будет присваиваться свойство «визга эриний», при этом Бродский выделяет как объект сравнения и клюв, из которого летит крик, а образом сравнения для него выступает паронимичный «крику» *крюк:* ср. *И тогда он кричит. Из согнутого, как крюк, клюва, похожий на визг эриний, вырывается и летит вовне механический, нестерпимый звук...* Само же заглавие Бродского *Осенний крик ястреба* в сопоставлении с «голосом» поэта представляет собой метафору[2].

*Метафора* – это такое семантическое преобразование, при котором образ, сформированный относительно одного класса объектов, прилагается к другому классу или конкретному представителю класса (в нашем примере: образ 'пронзительного крика птицы' прилагается к 'голосу поэта'). Сокращая сравнение, метафора вносит изменения в интерпретацию того свойства, которое служит основанием для уподобления[13].

При своей реализации в тексте метафора может актуализировать и признаки буквального значения, создавая единый метафорический контекст: ср........ *и при* *слове* «*грядущее*» *из русского языка Выбегают мыши и всей оравой Отгрызают от лакомого куска Памяти, что твой сыр дырявой... Жизнь, которой, как дареной вещи, не смотрят в пасть, обнажает зубы при каждой встрече...* (И.Бродский).[4] При этом развертывание метонимические переносы в тексте Бродского интертекстуально: оно задано пушкинской генитивной метафорой *жизни мышья беготня*.

Генитивная метафора порождает синтетический троп – метафору-сравнение (ср. *цветные бусы фонарей* у Цветаевой; *звезд булавки золотые* у Мандельштама; *мелкая осетрина волн* у Бродского). Особенностью этого семантического преобразования является то, что, по формулировке В.П.Григорьева, «конкретные субстантивные компоненты генитивной конструкции вступают в особые отношения друг с другом, обнаруживая одновременно и слитность нормативной и метафорической семантики одного из компонентов, и раздельность сравнительной конструкции».

Синтез же достигается за счет того, что исходная предметность метафорического компонента (например, *осетрина* у Бродского) как бы пронизывает неметафорический компонент (*волн*), и образный смысл рождается из их взаимопроникновения[21].

Нередко в поэтических контекстах сравнение непосредственно перерастает в метафору, в том числе и генитивную, раскрывая основание ее образности: ср. *Вон, точно карты, полукругом расходятся огни. Гадай, дитя, по* *картам ночи, Где твой маяк* (А.Блок).[11] Сравнение, перерастающее в метафору-сравнение, может задаваться и сравнительной степенью прилагательного, что подчеркивает плавность перехода одного преобразования в другое: ср. *Пронзительный, резкий крик страшней, кошмарнее ре-диеза алмаза...* (И.Бродский).[4]

Общность компаративных тропов выражает себя также в том, что возможен и обратный порядок семантических трансформаций – а именно, метафора разрешается сравнением: *Безоблачное небо. Вороны черный зонт. Сверкнул, как ручка, клюв* (А.Вознесенский).[12] В этом случае метафора не самодостаточна, и для ее понимания необходимо обнажение основания сравнения – отсюда раскрытие генитивной метафорической конструкции в чисто сравнительную.

Очевидно, что в развитии метафорического значения в компаративных тропах большую роль играют эпитеты – определения, акцентирующие в образном объекте признаки, которые одновременно необходимы как для развития переносного значения метафорической конструкции, так и для ее соотнесения с реальностью: ср. *Плывет над нами синим парашютом Большое* *небо родины моей* (Е.Долматовский).[4] В то же время эпитет сам по себе может придавать всей конструкции метафорическое значение, формулируя образные признаковые сближения: ср. *Отлетела от меня удача, Поглядела взглядом ястребиным На лицо, померкшее от плача...* [4]

Последние примеры впрямую подводят нас к тропеическому преобразованию, носящему название метаморфозы. В метаморфозе признак сравнения заключен в форму творительного падежа имени: ср. *И слава лебедью плыла Сквозь* *золотистый дым* (А.Ахматова). Недаром метаморфозу считают переходным преобразованием между метафорой и сравнением, на что указывает возможность ее семантического развертывания при помощи глагола *казаться*: ср. у И.Анненского: *Пятым действием драмы Веет воздух осенний, Каждая клумба в парке кажется свежей могилой* (ср. *клумба, как свежая могила*)[1]. В то же время сама форма творительного падежа преобразованного имени в метаморфозе всегда находится в зависимости от глагольного действия (ср. *Пятым действием драмы Веет воздух*), которое, собственно, и создает метаморфозу, т.е. переводит значение имени в творительном падеже в иную семантическую плоскость. Точнее, имеет место предикативная ассимиляция, свойственная всем компаративным тропам, но в метаморфозе она проявляет себя наиболее очевидно. Ср. *Снежный лебедь Мне под ноги перья стелет* (М.Цветаева), где «снежный лебедь» является метафорой снега, и *На пушистых ветках Снежною каймой Распустились кисти Белой бахромой* (С.Есенин), где мы имеем дело с двойной метаморфозой[1].

*Метонимия* является таким семантическим преобразованием, которое является дополнительным по отношению к метафоре. А именно, метонимия – это троп, который переносит наименование предмета или класса предметов на другой класс или отдельный предмет, ассоциируемый с данным по смежности, сопредельности или вовлеченности в ту же ситуацию на основании временных, пространственных характеристик или причинных связей. Ср.*Чей-то пьяный голос молил и злился* *У соборных стен* (М.Цветаева); *Полюбил я грустные их взоры С впадинами* *щек* (С.Есенин); *Будто флейта заиграла Из-за толстого стекла* (М.Кузмин)[2].

Различие метонимические переносы и метонимии сводится к тому, что метафора создает словесный образ, проецируя друг на друга два различных денотативных пространства, тогда как метонимия осуществляет преобразование на основании соположения двух вербальных образов в пределах одного и того же денотативного пространства. Такая разнонаправленность позволила в свое время Р.Якобсону связать метафору с парадигматическими, а метонимию – с синтагматическими механизмами порождения языковых значений и текста.

Разнонаправленность метонимические переносы и метонимии и становится основанием для их взаимодействия. Взаимодействие же между метафорой и метонимией возможно, потому что как метафорический, так и метонимический перенос значения основаны на ассоциативном принципе. Метафора при этом может формировать отношение изоморфизма между различными денотативными пространствами на основании минимального числа общих семантических признаков (например, «Я сам» = «Зеркало» у Пастернака в книге *Сестра моя – жизнь*), а метонимия, наоборот, осуществляя перемещение сущностей в одном денотативном пространстве, способна вовлекать в это пространство неограниченное множество семантических признаков (ср. перенос *Сад* – *Зеркало*: *Огромный сад тормошится в зале*).[4] Поэтому в реальном поэтическом тексте взаимодействие метафорических и метонимических переносов может порождать синтетическое тропеическое преобразование – метонимическую метафору, трансформационный эффект которой возникает в тексте не на базе абстрактного принципа аналогии, а основан на конкретной связи элементов зрительного ряда: *Огромный сад тормошится в зале, Подносит к трюмо кулак, Бежит на качели, ловит, салит, Трясет – и не бьет стекла*!(*Зеркало* Пастернака); *Из сада, с качелей, с бухты-барахты Вбегает ветка в трюмо*! *Огромная, близкая, с каплей смарагда На кончике кисти прямой* (*Девочка* Пастернака). Иными словами, сам текст порождает своего рода «признаковую стереоскопию», которая отражает исходную предикативность поэтического языка.[11] Так, например, в книге Б.Пастернака *Сестра моя – жизнь* признаки сначала метонимически отрываются от их носителя в концептуальную сферу (например, «отражение» от «зеркала», «одушевленность», «личность» от «Я» и «девочки», «инструмент творчества» от самого «творца»), а затем привязываются к новым денотатам, образуя метафорические переносы: *Я-зеркало*, *девочка-ветка*, *природа-художник* и т.д. [12]

1.2. Тропические и нетропические приемы

Именно благодаря взаимодействию метонимические переносы и метонимии в книге *Сестра моя – жизнь* и наблюдается синтез поэтических методов импрессионизма и кубизма, присущих Пастернаку: признаковая стереоскопия обретает реальность в значимом для каждого текста денотативном пространстве за счет уподобления предикатов и взаимопроникновения субъекта и объектов в формально-семантической структуре текста. Такое взаимопроникновение на поверхностном уровне текста часто выражается метаморфозой – творительным падежом имени, который, собственно, и вовлекает в образную ситуацию все множество временных, пространственных и инструментальных связей и признаков: *Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе Расшиблась весенним дождем обо всех...* у Пастернака[1].

Иногда в числе тропов называют и *олицетворение*, однако данная семантическая трансформация, состоящая в присвоении признака «духовности» объектам неживого мира, нередко основывается на метафорических и метонимических смещениях значения. Чаще всего олицетворение возникает за счет привлечения в общий метафорический контекст «олицетворяющей» детали, благодаря которой и происходит распространение образного смысла по метонимической оси: *Пели пули, били пулеметы, ветер упирал ладони в грудь...; Все* *безрадостнее, все явственнее ветер за плечи рвет года* (Н.Асеев). [4]

Подобные «олицетворяющие» детали как раз и проявляются за счет формирования общих ассоциативных линий в пространстве метафорических и метонимических переносов, при этом ассоциативные элементы могут дополняться и признаками, вводимыми эпитетами и открытыми сравнениями: *Снедаемый небом, с зимою в очах, Распухший кустарник был бел, как испуг* (Б.Пастернак). [4]

Оксюморон также является семантическим преобразованием, образный потенциал которого рождается на взаимопроникновении разнонаправленных смысловых элементов. Однако в нем взаимодействуют не различные денотативные пространства, а разнонаправленные, антонимичные семантические признаки, соприкосновение которых на поверхностном уровне происходит преимущественно в атрибутивных (ср. *живой труп* у Л.Толстого, *горячий снег* у Ю.Бондарева – конструкция прилагательное + существительное и *отрава поцелуя* у М.Лермонтова – генитивная конструкция) либо адвербиальных синтаксических конструкциях, в основе которых также лежит принцип согласования противопоставленных признаков (ср. *Смотри, ей весело грустить, / Такой нарядно обнаженной* у А.Ахматовой), а также нередко и в форме образного сравнения (ср. у Пастернака: *Жар наспанной щеки и лоб / В стекло горячее, как лед, / На* *подзеркальник льет*)[3].

Во всех этих случаях слияние компонента, представляющего предицирующий признак, и компонента, представляющего предмет, действие или явление, подвергающееся определению, гораздо сильнее обычного семантического согласования. А именно, в них предикативное уподобление происходит за счет устранения разнонаправленности семантики каждого из компонентов, и поэтому эти компоненты перестают существовать в отдельности, а мыслятся как единое целое. Нередко такая ассимиляция отражает цветовосприятие (ср. *И осенняя белая копоть Паутиною тянет в окно* у Пастернака) или становится основой синестетического восприятия, отлитого в форму сложного эпитета (ср. *И над миром, холодом скован*, *Пролился звонко-синий час*... у Блока). Ср. подобные же синестетические конструкции со сложными эпитетами: *глухо-пепельно-оранжевая туча* (Ю.Нагибин), *влажно-зеленая тишина* (В.Шугаев), *тоскливо-белые стены* (И.Анненский); *мучительно-черный стручок* (И.Анненский). [2]

Последние примеры выводят нас из сферы собственно оксюморонного способа образования снова в область образования метафорических атрибутивных конструкций, в которых образный смысл рождается в результате взаимопроникновения сущностей из разноприродных, несоприкасающихся семантических пространств. Яркий пример – заглавие *Красный смех* Л.Андреева, в котором соединение цвета (*красный*) и явления (*смех*) создает слитный гиперболизированный образ ужаса. Такой эффект возникает благодаря переведению эмоции в план цветового восприятия, а для усиления эффекта выбран отчетливо маркированный цвет спектра – красный, к тому же ассоциирующийся с кровью.

По несоразмерности выведенного на поверхность качества к подобным преобразованиям близко примыкают такие тропы, как количественная метафора (*Буйство глаз* *и половодье чувств* у С.Есенина) и гипербола (*Небо в бездне поводов, Чтоб набедокурить* у Б.Пастернака), семантический перенос в которых основан на нагнетании признакового значения до полного неправдоподобия. Такое нагнетание часто наблюдается и в конструкциях со сложными эпитетами, одна часть которых называет цвет или признак, а вторая его усиливает, нередко подчеркивая губительную природу данного признака или переводя его из одной сферы восприятия в другую: *адски-черные очи* (В.Бенедиктов), *ядовито-красные губы* (М.Горький), *нестерпимо белые стены* (Ю.Нагибин), *приторно-белое лицо,* *резко-белые руки* (И.Бунин)[4].

Основой гиперболы так же, как в оксюмороне, является особое внутреннее напряжение внутри всей тропеической конструкции, которое может создаваться разными формальными средствами. Кроме чисто семантических преобразований, большую роль при создании гиперболического образа может играть и звуковая организация текста, в частности, явление паронимической аттракции, как, например, в тексте Б.Пастернака *Десятилетие Пресни*:

*Тому грядущему, быть ему*

*Или не быть ему*?

*Но медных макбетовых ведьм в дыму –*

*Видимо-невидимо.* [1]

В этом четверостишии на эффект «преувеличения» и «нагнетания» работают сразу несколько языковых средств: а именно, общеязыковой фразеологизм *ВиДиМо-НеВиДиМо*, обозначающий меру и количество без видимых границ, вступает в звуковое взаимодействие с целым стиховым рядом *МеДНых МакБетоВых ВеДьМ в ДыМу*, один из образных компонентов которого *макбетовых* добавочно «нагнетает» смысл всего текста за счет внесения интертекстуального, трагически окрашенного значения (ср. образ Макбет у Шекспира), а второй – *ведьмы в дыму –* за счетпереведения модуса всего текста в область ирреального. [1]

Гиперболизация может возникать в тексте или за счет подчеркивания смысла 'отсутствие границ или предела меры' (*О, весна без конца и без краю – Без конца и без краю мечта*!у А.Блока), или благодаря использованию других тропеических преобразований, в которых на первый план выдвигаются смыслы, связанные с пределами человеческого восприятия или критическими болезненными состояниями (например, в текстах молодого Пастернака не раз отмечалось обилие «метафор болезни» – ср. описание «Душной ночи»: *Был мак, как обморок, глубок, И рожь горела в воспаленьи*...), чуть ли не на пороге смерти: ср. *Есть такая дурная басня: Как верблюды в иглу пролезли. ...За их взгляд, изумленный на-смерть, Извиняющийся в болезни,...* (М.Цветаева). [12]

Отсутствие пределов реального в гиперболе, с одной стороны, делает возможным уподобить явление сказочной метаморфозе (*верблюды в иглу пролезли* у М.Цветаевой), а с другой – выйти в парадоксальную область изображения 'огромного как исчезающего в своей предельной точке' (*Как белым ключом закипая в котле, Уходит бранчливая влага, – Смотрите, смотрите – нет места земле От края небес до оврага* у Пастернака) и 'преувеличенного малого' – т.е.литоты в одном из ее пониманий. [12]

*Литоту* иногда называют тропом, обратным гиперболе, и в таком понимании она является приемом семантического преобразования, посредством которого малому присваиваются признаки безмерно и неправдоподобно малого: *Кто заблудился в двух шагах от дома, Где снег по пояс и всему конец*?(Ахматова о Пастернаке). Для достижения эффекта 'малости в превосходной степени' в тексте могут использоваться словообразовательные средства (*Адище города окна разбили на крохотные, сосущие светами адки* [маленькие ады] у В.Маяковского), а также ранее описанные тропы или стилистические фигуры, например, сравнение – «*Ваш шпиц, прелестный шпиц, не более наперстка*» (А.Грибоедов). Иногда признак 'великой малости' задается как бы от противного, с подключением оксюморонной ситуации: *Если б был я маленький, как Великий океан, – на цыпочки б волн встал, приливом ласкался к луне бы* (Маяковский)*. [4]*

Второе понимание литоты связано с намеренным ослаблением в тексте классифицирующего признака или свойства предмета. Оно достигается либо двойным отрицанием признака (*небесполезный, не без любви*), либо присоединением отрицания к словам и выражениям, имеющим негативное значение (*не лишенный чувства юмора, неглупый*). В результате мы имеем дело с высказываниями, которые, с одной стороны, по своему логическому содержанию равны конструкциям, лишенным отрицания (ср. *полезный, с любовью, с чувством юмора, умный*), но с другой – в которых сильно ослаблена уверенность, что данный признак или качество присущи объекту в полной мере: *Разлуку, наверно, неплохо снесу, Но встречу с тобою – едва ли* (Ахматова). [2]

К тропам (или стилистическим фигурам) также часто относят и иронию – высказывание,в котором языковые выражения приобретают смысл, обратный буквально выраженному или отрицающий его: *Нам всем грозит свобода Свобода без конца Без выхода, без входа Без матери-отца* (начало стихотворения Д.Пригова, написанного в начале 1990-х годов)*.*

**Вывод по главе 1**

Тропы,семантические преобразования языковых единиц, которые в определенном контексте трансформируют их значение путем установления отношения адекватности с единицами из другой предметной области. Ср., например, контекст из Б.Пастернака, в котором отношение адекватности устанавливается между неживой и живой природой: *Роса бросает ветки в дрожь, Струясь, как шерсть на мериносе[6].*

При образовании тропов активную роль играет ассоциативное мышление. Тропы реорганизуют семантическое пространство языка и, снимая в нем границы между реальным и возможным, создают основу для постижения глубинной структуры реальности особым, «новым» способом, порождая «парадоксальную семантическую ситуацию».

В число основных тропов входят метафора, метаморфоза, метонимия, синекдоха (разновидность метонимии), гипербола, литота. По способности реорганизовывать семантическое пространство высказывания к тропам близко примыкают стилистические фигуры – сравнение, эпитет, оксюморон, которые часто вступают во взаимодействие с основными тропеическими преобразованиями. Вместе они образуют так называемые фигуры переосмысления, которые объединяются в определенные группы.

К тропам (или стилистическим фигурам) также часто относят и иронию – высказывание,в котором языковые выражения приобретают смысл, обратный буквально выраженному или отрицающий его: *Нам всем грозит свобода Свобода без конца Без выхода, без входа Без матери-отца* (начало стихотворения Д.Пригова, написанного в начале 1990-х годов)*.*

**Глава 2. Метонимия как объект лингвистического исследования**

2.1. Дефиниции метонимии

*Метонимия* (греч. «переименование»), троп, или механизм речи, состоящий в переносе названия с одного класса объектов или единичного объекта на другой класс или отдельный предмет, ассоциируемый с данным по смежности, сопредельности, принадлежности, партитивности или иному виду контакта; напр. *выпить две чашки кофе*, где *чашка* («сосуд»)означает меру жидкости. Действие механизма метонимии приводит к появлению нового значения или контекстуально обусловленному изменению значения слова. Основой метонимии могут служить отношения между однородными и неоднородными категориями, например предметами и их признаками (действиями). Регулярные отношения между предметами или действием и предметом определяют контактное положение соответствующих им слов в тексте. В этом случае метонимия часто возникает за счет эллипсиса (сокращения текста); ср.: *Слушать музыку Шопена* и *Слушать Шопена[5].*

Итак, наименование может быть перенесено: 1) с сосуда на содержимое или объем содержимого, например *блюдо –* «большая плоская тарелка» и «кушанье, яство», а также «порядковое место кушанья в составе трапезы» (ср.: *На блюде была курица с рисом*; *Курица с рисом – мое любимое блюдо*; *На второе блюдо была подана курица с рисом*); *стакан*: «сосуд для питья» и «мера жидких и сыпучих масс»; 2) с материала на изделия из него: *хрусталь* – «стекло высокого качества» и «изделия из такого стекла»; *серебро* – «металл» и «монеты или столовые приборы из серебра» (*столовое серебро*); 3) с материала на результат действия, осуществленного с его применением: *бумага* – «материал для письма», «лист» и «письменный документ»; 4) с места, населенного пункта на его население или происшедшее там событие: *Весь город* (т.е. жители города) *вышел на улицу*; *Ватерлоо* – «селение в Бельгии» и «сражение, в котором Наполеон потерпел поражение»; 5) с социальной организации, учреждения на его коллектив и занимаемое им помещение: *Институт много работает* и *В Институте ведутся ремонтные работы*;6) с социального события, мероприятия на его участников: *Съезд назначен на май* и *Съезд принял важную резолюцию*; *7*)с места на то действие, для которого оно предназначено, или время действия: *дорога*, *путь –* «место, приспособленное для передвижения», и «путешествие, поездка; время поездки» (ср.: *немощеная дорога* и *долгая дорога*); 8) с действия на его результат, место, время или вовлеченный в действие предмет (субъект, объект, орудие): *остановка –* «действие по глаголу *останавливаться»* и «место остановки транспорта»; *охрана –* «действие по глаголу *охранять* и «охранники»; *еда* – «принятие пищи» и «пища»; *свисток –* «акт свиста» и «орудие свиста»; *шитье* – «действие по глаголу *шить*» и «то, что шьется», «вышивка» (*золотое шитье*);9) с имени автора на название его произведения или созданного им стиля: *читать* (*пародировать*) *Достоевского*; 10) с материальной формы, в которую заключено содержание, на само содержание; ср.: *толстая книга* (о предмете)и *интересная книга* (о содержании); 11) с отрасли знания на ее предмет: *грамматика* – «строй, структура языка» (*грамматический строй*)и «раздел языкознания, изучающий внутреннюю структуру языка» (*теоретическая грамматика*); 12) с целого на часть и наоборот: *груша* – «дерево» и «плод», *лицо* – «передняя часть головы человека» и «человек, личность» и т.п. [12]

В ряде случаев метонимия оказывается обратимой, т.е. может развиваться в обоих направлениях; напр. с места на действие (*дорога*) и с действия на место (*остановка*).

Перенос имени с части на целое называется *синекдохой*;этот тип метонимии может использоваться в целях выделения разных сторон или функций объекта; ср. *лицо*, *фигура*, *личность* в применении к человеку (*юридически ответственное лицо*, *историческая фигура*, *роль личности в истории*). Однако основная функция синекдохи состоит в идентификации объекта через указание на характерную для него деталь, отличительный признак. Поэтому в состав идентифицирующей метонимии (синекдохи) часто входят определения. Для синекдохи типична функция именных членов предложения (субъекта, объекта, обращения): *Эй*, *борода*! *а как проехать отсюда к Плюшкину*, *так*, *чтоб не мимо господского дома*? (Гоголь); *Эй*, *зонтик*! *Уступите место трости. С ней и пенсне усядется вполне* (из шуточного стихотворения). Употребление синекдохи прагматически (ситуативно) или контекстуально обусловлено: обычно речь идет о предмете, либо непосредственно входящем в поле восприятия говорящих (см. примеры выше), либо охарактеризованном в предтексте. Чтобы назвать человека *панамой*, *фуражкой* или *шляпой*, нужно предварительно сообщить адресату о его головном уборе: *Напротив меня в вагоне сидел старик в панаме*, *а рядом с ним женщина в кокетливой шляпке. Панама читала газету*, *а кокетливая шляпка кокетничала со стоящим возле нее молодым человеком.* Синекдоха, таким образом, анафорична, т.е. ориентирована на предтекст. Поэтому она не может употребляться в бытийных предложениях и их эквивалентах, вводящих некоторый предмет в мир повествования. Так, нельзя начать сказку словами *Жила*-*была* (*одна*) *красная шапочка.* Такая интродукция предполагала бы рассказ о персонифицированной шапочке, но не о девочке, носившей на голове шапочку красного цвета[20].

В случае ситуативно обусловленной метонимии изменение ее предметной отнесенности не влияет на нормы грамматического и семантического согласования слова; ср. *Фуражка заволновалась* (о мужчине), *Бакенбарды рассердились* (об одном человеке). Определение обычно входит в состав метонимии и не может быть отнесено к ее денотату (обозначаемому объекту). В сочетаниях *старая шляпа*, *модные ботинки* прилагательное характеризует предмет туалета, а не лицо, являющееся денотатом метонимии. Это отличает метонимию (синекдоху) от номинативной метонимические переносы, определения которой часто относятся именно к денотату: *старая перечница* (о старом злом человеке).

Обозначение объекта по характерной для него детали служит источником не только ситуативных номинаций, но также прозвищ, кличек и собственных имен людей, животных, населенных пунктов: *Кривонос*, *Белый клык*, *Белолобый*, *Пятигорск*, *Кисловодск*, *Минеральные воды.* Метонимический принцип лежит в основе таких фамилий, как *Косолапов*, *Кривошеин*, *Долгорукий*. Метонимия этого типа часто используется в фамильярной разговорной речи и в художественном тексте, в котором она может служить достижению юмористического эффекта или созданию гротескного образа*.[11]*

Ситуативная метонимия (синекдоха) неупотребительна в позиции сказуемого, т.е. не выполняет характеризующей функции. Однако если обозначение части (компонента целого) заключает в себе качественные или оценочные коннотации, оно может служить предикатом. Тем самым метонимия преобразуется в метафору: *А ты*, *оказывается*, *шляпа* (т.е. растяпа), *Да он лапоть* (некультурный человек). Такие метонимические переносы, как *шляпа*, *лапоть*, *голова* (в значении «умный человек»), основываются на метонимическом принципе переноса имени с части на целое: *Сноуден – это голова*! *– отвечал спрошенный жилет. – Но что бы вы ни говорили*, *я вам скажу откровенно – Чемберлен все-таки тоже голова. Пикейные жилеты поднимали плечи* (И.Ильф, Е.Петров). В приведенном тексте видно функциональное различие между метонимией и метафорой: метонимия (*жилет*, *пикейные жилеты*)идентифицирует предмет речи, метафора (*голова*)его характеризует[10].

Отражая постоянные контакты объектов, метонимия типизируется, создавая семантические модели многозначных слов. В результате метонимических переносов у слова появляются новые смыслы, при этом в семантике слова могут совмещаться принципиально разные виды значения: признаковые, событийные и предметные (абстрактные и конкретные). Так, имена действия регулярно используются для обозначения результата или места действия, т.е. получают предметное значение: *сочинение*, *отправление*, *рассказ*, *произведение*, *посадка*, *посев*, *сидение* и т.п. Если метонимический перенос осуществляется в пределах словообразовательного типа, то его следствием может быть полисемия суффикса (например, суффиксов -*ание*, *-ение*)*.* Ассоциация объектов по их смежности, а также понятий по их логической близости превращается тем самым в связанность категорий значения. Такого рода метонимия служит номинативным целям и способствует развитию лексических средств языка. Однако употребление метонимического значения часто остается ограниченным. Так, *душа* в значении «человек», *штык* в значении «пехотинец», *голова* в значении «единица скота» употребительны только в счете: *пять душ детей*, *стадо в сто голов. [2]*

Метонимия, возникающая на базе синтаксических контактов и являющаяся результатом сжатия текста, сохраняет определенную степень зависимости от условий употребления, не создавая нового лексического значения слова. Так, *читать* (*любить*, *исследовать*) *произведения Толстого*, *читать* (*любить*, *исследовать*) *Толстого*,но неправильно: \**В Толстом описана русская жизнь*; *В музее есть два полотна Рембрандта* (*В музее есть два Рембрандта*,но неправильно: \**На одном Рембрандте изображена старая женщина.* Особенно прочно связана с контекстом метонимия, при которой полное обозначение ситуации, опирающееся на предикат, сводится к имени предмета: *таблетки от головной боли – таблетки от головы*; *Что с тобой*? *– Сердце* (в значении «У меня болит сердце»), *Круглый стол* (в значении «дискуссия за круглым столом») *прошел интересно.* Конкретные существительные получают событийные значения после временных, причинных и уступительных союзов: *опоздать из-за поезда*, *устать после лыж.* Под метонимию иногда подводят также характерное для разговорной речи варьирование семантики глагола в зависимости от направленности действия на непосредственный объект или на ожидаемый результат; ср.: *косить траву* и *косить сено*, *варить курицу* и *варить бульон из курицы.* Метонимия такого рода служит средством расширения семантических возможностей употребления слов преимущественно в разговорной и непринужденной речи. [4]

К метонимии принято относить также сдвиги в значении признаковых слов (прилагательных и глаголов), основанные на смежности характеризуемых ими предметов (вторичная метонимизация значения); ср. *выутюженный костюм* и *выутюженный молодой человек*;ср. также расширение сочетаемости признаковых слов, вызванное смысловой близостью определяемых имен: *дерзкое выражение глаз*, *дерзкий взгляд*, *дерзкие глаза*, *дерзкий лорнет*;напр.: *Я навел на нее лорнет и заметил*, *что мой дерзкий лорнет рассердил ее не на шутку* (Лермонтов), где прилагательное *дерзкий* характеризует действующее лицо, а не орудие действия[12].

Итак, использование метонимии может быть свободным либо наталкиваться на те или иные виды ограничений. В соответствии с этим различают: 1) собственно лексическую (номинативную) метонимию, 2) синтаксически и семантически связанную метонимию и 3) ситуативно обусловленную метонимию. Явление метонимии рассматривается в лексикологии, семантике, стилистике и поэтике.

2.2. Виды метонимического переноса и принципы его классификации

Можно различить три рода явлений, которые естественно охарактеризовать как метонимический перенос[7].

1. Метонимически связаны могут быть две концептуализации одной и той же ситуации. Причем та концептуальная структура, которая порождается буквальным смыслом метонимически употребленного слова, аномальна, т. е. воспринимается как образ, троп. Буквальное понимание предложения требует восстановления другого участника ситуации, связанного с данным отношением смежности. Классический пример такой метонимии – когда вместилище заменяет собой содержимое:

(1) *стаканы* пенились и шипели беспрестанно (Пушкин. Выстрел).

На самом деле в контексте (1) шипело и пенилось вино, но стаканы тоже присутствовали в ситуации; метонимический сдвиг только перенес их из периферии в центр. Еще пример:

(2) Вагоны шли привычной линией,

Подрагивали и скрипели.

*Молчали* желтые и синие,

В зеленых плакали и пели (Блок. На железной дороге). [20]

Метонимический сдвиг и, как правило, возникающая при этом категориальная ошибка, создают образ. Так, в (2) смещение фокуса внимания с пассажиров (которые на самом деле молчали) на вагоны – важный момент в проведенной в этом стихотворении внешней точке зрения на проходящие поезда: это точка зрения погибшей женщины.

Итак, возможность изучения метонимических соотношений возникла благодаря обращению лингвистов к связям между высказыванием говорящего и (воспринимаемой и осознаваемой им) действительностью: связи по смежности существуют не между смыслами, а между объектами действительности. Если понимать семантическую структуру как результат концептуализации действительности, можно говорить о соответственных, метонимических, связях между компонентами концептуальных структур. Метонимический сдвиг, “перенос по смежности”, - это перенос внимания на объект, смежный с данным. Смежность может быть пространственной; временной; или причинно-следственной, как при сдвиге “АВТОР **-►** ПРОИЗВЕДЕНИЕ” в контекст (3), когда мужик **(**…**)** Белинского и Гоголя с базаров понесет (Некрасов). [20]

2. Метонимический сдвиг может связывать два значения слова, зафиксированных в словаре, - если одно значение получается из другого смещением фокуса внимания.

Смещение фокусировки бывает двоякого рода: оно может касаться участников ситуации и компонентов толкования.

Примером первого рода (когда фокус внимания переносится на другого участника ситуации) могут служить два значения слова *рот.* МАС дает этому слову толкование: “отверстие между губами, ведущее в полость между челюстями и щеками до глотки, а также сама эта полость”. И действительно, слово *рот* имеет два прямых значения: *во рту* значит ‘в полости’, а *тонкий рот, в уголках рта -* приблизительно то же, что *тонкие губы, в уголках губ,* имеется в виду только отверстие. Хотя попадать в фокус и активизироваться могут оба участника одновременно; так, *раскрыть рот* значит разомкнуть губы (отверстие), тем самым сделав доступной полость.

Пример второго рода, когда смещение фокуса касается компонентов толкования, дает метонимическое соотношение между событийным и стативным компонентом в семантике глагола СВ, например: [21]

(4) а. Дверь вчера починили [акцент на событии];

б. Дверь сейчас починили [акцент на состоянии].

3. К переносу фокуса внимания с одного участника на другого сводится семантика диатетических сдвигов и расщеплений:

1. а. пробить *дыру* в стене; б. пробить *стену.*
2. а. Ветер хлопает *дверью; б. Дверь* хлопает.
3. а. Чиновники скрипели *перьями;* б. Скрипели *перья.*

В центр, т. е. в позицию субъекта, как в (6), (7), или объекта, как в (5), могут попадать то один, то другой из участников обозначаемой глаголом ситуации. С семантической точки зрения соотношение между (а) и (б) в (5)-(7) может быть представлено как перенос фокуса внимания с одного участника на другого.

Во многих случаях ситуация такова, что если один из участников выходит на передний план (т. е. в центр, на свет), то какой-то другой отступает на задний (на Периферию, в тень) или вообще уходит за кадр:

(8) рубить *лес* [на дрова] - рубить *дрова;*

уложить *вещи* в чемодан - уложить *чемодан.*

Возможность смещения фокуса внимания дает глагол *исправить.* Суть действия, обозначаемого глаголом, всегда одна - она состоит в том, что Агенс делает нечто с предметом (физическим или не физическим), Пациенсом /Местом, устраняя в нем Недостатки (или повреждения). Но в позицию объекта при этом может попасть либо Пациенс *(исправил текст),* либо Недостаток *(исправить ошибки в тексте).* В обоих случаях участник, не попавший в центр, уходит из перспективы - за кадр. Интересно, что глагол *поправить* допускает и третью диатезу, при которой в центре внимания оказывается ошибающийся субъект:

(9) Я был склонен к мягкотелости. Меня *поправили* (пример из МАС).

Другой пример - глагол *следовать.* В принципе, *следовать* можно откуда-то, куда-то, за кем-то и т. д.; но в (10а) нельзя сказать *откуда,* а в (10б) нельзя сказать *за кем?:[19]*

(10) а. Иван *следует* за Петром; б. Поезд *следует* из Варшавы в Берлин.

Итак, мы выделили три типа метонимических переносов. Различие между типами II и I основано на том, что метонимия (как и метафора) бывает живая, окказиональная, и стершаяся, т.е. уже закрепленная в значении слова. Тип I - это живая метонимия, которой соответствует продуктивное правило переноса (таков, например, перенос ВМЕСТИЛИЩЕ - СОДЕРЖИМОЕ в примере (1)), а тип II - стершаяся, отраженная в словаре, как у слова *рот*. При метонимии типа I возникают две концептуализации ситуации: метонимическая, которая соответствует буквальному смыслу, и прямая, которая должна быть восстановлена, см. примеры (1), (2); при метонимии типа II такой двойной концептуализации быть не должно. Живая метонимия обычно не фиксируется словарем - нельзя же для слова *рюмка* предусмотреть значение ‘водка’. Вообще, живая метонимия часто касается собственных имен, как в (3). Впрочем, полной последовательности здесь ожидать трудно.

Тип III, диатетический сдвиг, отличен от типа I в том отношении, что сдвиг фокуса внимания формально выражен. В то же время типы I и III сходны – в том, что оба могут использоваться в целях порождения художественного эффекта, ср. явно значимый перенос фокуса внимания с Агенса (т. е. того, кто стреляет) на деталь Инструмента: [12]

(11) В граненый ствол уходят пули,

И *щелкнул* в первый раз курок (П., Евгений Онегин).

Перечни метонимических переносов, приводимые в разного рода учебниках и пособиях, сходны в том, что они всегда неполны. Так, список из Ungerer, Schmid 1996 включает переносы: ВМЕСТИЛИЩЕ → ВМЕЩАЕМОЕ; АВТОР → ПРОИЗВЕДЕНИЕ; МАТЕРИАЛ → ИЗДЕЛИЕ; ОЗНАЧАЮЩЕЕ → ЗНАК; ЧАСТЬ → ЦЕЛОЕ; ЦЕЛОЕ → ЧАСТЬ; ПРОИЗВОДИТЕЛЬ → ПРОДУКТ; МЕСТО → УЧРЕЖДЕНИЕ и др. Но он не включает таких важных типов переносов как ОТРЕЗОК ВРЕМЕНИ → (занимающее его) СОБЫТИЕ; ИСТОЧНИК ЗВУКА → ИЗДАВАЕМЫЙ ЗВУК; ЧАСТЬ ТЕЛА → БОЛЕЗНЬ (этой части тела), см. Шмелев Д. 1977: 104 (и классификации метонимических переносов в Якобсон 1987: 328; Гаспаров 1997: 404). Едва ли, вообще, этот перечень можно сделать полным, ср. газетный заголовок “Стриндберг продолжает эпатировать Москву”; в статье речь идет о новой п о с т а н о в к е в Москве когда-то нашумевшей п ь е с ы Стриндберга; к какому разряду отнести метонимическую связь между сочетаниями *истолковать слово* и *истолковать значение*?

Ниже приведены примеры метонимических переносов – в основном это метонимия, связанная с категориями времени и места.[11]

ОТРЕЗОК ВРЕМЕНИ → (занимающее его) СОБЫТИЕ

Слова и выражения, которые в своем первичном значении обозначают отрезок времени, могут обозначать – в порядке переноса по смежности – события, происходящие на данном отрезке времени и, следовательно, занимающие определенное пространство. Здесь можно говорить о метонимическом переносе время → событие:[4]

(1) поговорим о будущем = ‘о том, что будет происходить в будущем’; расскажи про воскресенье = ‘про то, что
происходило / будет происходить в воскресенье’.

С таким же переносом употреблено слово мгновенье в контекстах Мгновенье, ты прекрасно или Я помню чудное мгновенье. В отрывке из “Пиковой дамы” наполнение этой минуты событиями ясно из контекста, и именно они имеются в виду:

(2) Головка приподнялась. Германн увидел свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь.

Ни один словарь не даст для слова минута значение ‘события, происшедшие в эту минуту’. В МАС значение слова минута в контексте

«И здесь героя моего

В минуту, злую для него,

Читатель, мы теперь оставим» (П.)[4]

характеризуется как ‘какой-либо определенный отрезок времени’. Между тем эпитет злую относится, конечно, не к отрезку времени, а к одновременным ему событиям.

В романских языках такое изменение значения отмечается словообразовательным аффиксом; эта словообразовательная модель продуктивна, например, во французском:

(3) день – jour / journйe; утро – matin / matinйe; год – an / annйe.

В русском такого аффикса нет, и практически все слова, обозначающие отрезок времени, могут обозначать также и события, которые развертывались на этом отрезке; например:

(4) и речь бежит из-под пера не о грядущем, но о прошлом (Бродский. Конец прекрасной эпохи).

(5) за окнами обычный день,

накрапывает дождь, бегут машины (Там же).

Само слово время подвержено таким же метонимическим сдвигам:

«время сейчас такое [**«** ‘обстановка, условия жизни’]; эти, с такой силой обобщающие время и события стихи (Чуковская 1997); время было тревожное (ДЖ) [**«** ‘жизнь в это время была тревожная’]; Зрелищное понимание биографии было свойственно моему времени (Паст., Охранная грамота); сейчас не время шутить [**«** ‘сейчас окружающая нас реальность не такова, чтобы можно было шутить’]; дух времени - это господствующие взгляды и потребности людей, живущих в определенный период времени; Творчество -всегда противоборство с временем (Новый мир, 1997, № 6).

Л. К. Чуковская (1997: 251) приводит следующее высказывание Ахматовой:[11]

«Я убеждена, например, что мои стихи “И время прочь, и пространство прочь” никто не хочет печатать из-за слова время. Оно воспринимается не как философская категория, а как “наше советское время”.

Когда время значит ‘погода’ - Время ненадежно: ветер слегка подымается (П.), - это тоже метонимический перенос; хмурое утро - это утро с хмурой погодой.

В принципе, любое обозначение отрезка времени может иметь, помимо собственного значения, значение отрезка реальности, занимающего этот период времени.

 (…**...**) социальная структура Запада, в общем, до сих пор аналогична тому, что существовало в России до 1917 года.) в определенном смысле XIX век на Западе еще продолжается. В России он кончился (Бродский. Нобелевская лекция).[12]

Бродский имеет в виду, что социальные структуры, характерные для XIX века, на Западе сохранились, а в России - нет. Далее то, что произошло в России, характеризуется как “социальная и хронологическая перемена”, т. е. как изменение времени.

В американской прессе название отрезка времени одиннадцатое сентября стало именем собственным для трагических событий, произошедших 11 сентября 2001 года.

ДЕЙСТВИЕ - ВРЕМЯ [момент]

Отглагольные имена событий обычно соединяются с тремя предлогами - до, после и во время, и каждый предлог актуализует свой компонент семантики имени - начало, конец и развитие события:

1. до приезда, после праздников;
2. в Рождество, во время войны Псвадьбы; переездаП.

ДЕЙСТВИЕ **-►** ВРЕМЯ [ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ]

(9) весь поход молчал.

Этот тип метонимии упоминается в Шмелев Д. 1977: 100. В примере (10) дополнительный сдвиг, касающийся слова дорога:

(10) Она всю дорогу плакала.

Согласно МАС, слово дорога имеет, в числе прочих, значения: 1) полоса земли, служащая для езды и ходьбы: 2) путешествие, поездка; например: после дороги лег отдохнуть, в дороге не спал. В (10) слово дорога употреблено в этом втором, процессном значении.

При этом получает семантическое объяснение аномалия в (11) - имена, образованные от моментальных глаголов, предлога во время не допускают, поскольку у них отсутствует процессный компонент, требуемый семантикой этого предлога:[19]

(11) во время прихода; во время ухода.

Для слова *эпоха* значение отрезка реальности, ограниченного определенными временными рамками (а не просто отрезка
времени), фиксируется в словаре, ср. *эпохи 30-х годов, которая именуется 37-м годом*.

Слово *действие* мы используем в качестве обобщающей категории для действий, терминативных процессов, деятельностей, имеющих начало и конец, мероприятий – таких как *концерт*, *лекция*, *свадьба*.

ДЕЙСТВИЕ → МЕСТО ДЕЙСТВИЯ

На вопрос “Где он?” можно ответить: на лекции, на концерте, на репетиции и т. д. Аспект места выявляется в значении такого действия, которое мыслится как происходящее в определенном месте. Тот же метонимический переход в сочетании письмо с дороги: от слова дорога в процессном значении к месту, где идет процесс.

Место и время вообще могут иметься в виду одновременно 3, ср. на пробуксовке в примере, который приводится, в другой связи, в Золотова 1988: 331: [13]

Пришлось бы каждый рыбовоз протаскивать тракторами, портить машины, жечь на пробуксовке покрышки и горючее (“Правда”, янв. 1981).

СВОЙСТВО → МЕСТО

Этот переход можно видеть в значении слов высота, духота, пустота, темнота, тепло, теснота, чистота, и др., ср. темнота помещения и сидеть в темноте. Эти слова способны обозначать часть пространства, поскольку имеют метафорическую категорию масса (заполняющая пространство):

(12) сидеть в тепле; в тесноте, да не в обиде.

Менее продуктивен, но все-таки допустим переход в обратную сторону – от места к развертывающимся на этом месте событиям, процессам, деятельностям: [16]

МЕСТО → ПРОЦЕСС (РАЗВЕРТЫВАЮЩИЙСЯ НА ЭТОМ МЕСТЕ)

О, как внезапно кончился диван (Вишневский. Одностишия).

В строчке Ахматовой, конечно, не имеется в виду реконструкция города:

а тому переулку наступает конец.

Среди переходов типа часть → целое следует выделить переходы от граничных точек к примыкающим поверхностям и пространствам.

ПОВЕРХНОСТЬ → ПРОСТРАНСТВО (ПРИМЫКАЮЩЕЕ К ЭТОЙ ПОВЕРХНОСТИ)

Здесь примером может служить слово небо. БАС дает толкование ‘видимое над поверхностью земли воздушное пространство в форме свода, купола’, представляя небо как трехмерную сущность – пространство. Но сочетания типа на небе, с неба, под небом, небо высокое заставляют думать, что небо в русском языке изначально концептуализуется как поверхность – в форме свода. (В словарях говорится “в форме свода, купола”, но нужно – именно “свода”, поскольку купол представляется взору с двух сторон, и чаще всего – с внешней, ср. видны купола, тогда как свод люди видят обычно с внутренней стороны, поэтому под сводом, но \*над сводом.) Итак, небо имеет родовую категорию ПОВЕРХНОСТЬ, что объясняет употребления на небе, с неба и невозможное \*из неба.

В своем другом значении, небо 2, это слово обозначает воздушное пространство, примыкающее к тому “как бы своду”, который составляет денотат лексемы небо 1. Родовая категория пространство объясняет употребления В синем небе звезды блещут; Высоко в небе летит самолет; Прозрачно небо и т. д. Ясно, что значение небо 2 – результат метонимического переноса: захват смежной области. То, что перенос именно в эту сторону, от небо 1 к небо 2, видно из того, что он произошел не полностью; иначе \*из неба было бы возможно. Можно думать, что в толковании лексемы небо 1 компонента ‘воздушное пространство’ нет.[20]

Для нашего описания существенно, что небо 1, как и свод, имеет родовую категорию поверхность – а не вместилище: для слов последней категории перенос на содержимое характеризуется высокой продуктивностью, см. пример (1) из § 3 стаканы пенились. А тенденция к переносу с поверхности на прилегающую область более слабая.[4]

Если между двумя значениями слова есть продуктивное метонимическое отношение, то слово обычно не ощущается как многозначное. Так, словарное толкование для рот, о котором уже шла речь, различает два возможных денотата этого слова – отверстие и полость; а в толковании слова небо поверхность и пространство не различены, хотя из приведенных примеров в одних явно имеется в виду двумерное небо, а в других – трехмерное. Дело в том, что связь между двумя значениями слова рот более уникальна, а неоднозначность слова небо такая же как у многих других слов.

Как известно, обстоятельства места могут пониматься в значении времени (*Поеду я в Лондон или нет – не знаю, это
решится в Висбадене* = ‘тогда, к о г д а я буду в Висбадене’).[4]

Слова *свет*, *тьма*, *мрак* тоже попадают в Т-классы МАССА и МЕСТО, ср. *на свету, во тьме, во мраке*.

Слово *море* тоже допускает и трехмерную, и двумерную трактовку (возможно в море, из моря и на море, с моря,) но его семантическая парадигма устроена иначе, чем у слова небо: исходная категория – не поверхность, а участок пространства; употребление, при котором актуализуется поверхность, не воспринимается как изменение значения слова: можно сказать в и на море; аналогично: в и на снегу, в и на доме, в и на шкафу, и т. д. Вообще, слово с одним и тем же значением может принадлежать к нескольким категориям, которые не исключают одна другую, так, печь – это устройство и вместилище; школа, почта – это учреждение и помещение; время — это движущийся объект (время идет), ресурс (тратить время), масса (много времени); возможно, живое существо (убить время). То же для слова память.[18]

ГРАНИЦА [ЛИНИЯ] → ПРИЛЕГАЮЩАЯ ПЛОЩАДЬ

Линии, которые ограничивают участки пространства, часто обозначают и саму территорию. Например, слово круг обозначает и границу – окружность, и все ограниченное ею внутреннее пространство. Поэтому можно сказать и за Полярным кругом, и в Полярном круге (Бродский. Конец прекрасной эпохи); впрочем, последнее – изыск.

Но переход не вполне продуктивен. Так, употребления сочетания черта оседлости в контексте примеров (13а)–(13в) (взятых из предисловия к двухтомнику Бабеля, изданному в 1972 г.), где черта должна пониматься с метонимическим переносом – как ‘территория, ограниченная этой чертой’, оцениваются скорее как удовлетворительные:

(13) а. (…) не видящих иного выхода за черту оседлости;

б. (…) Одесса была крупнейшим центром еврейской черты оседлости;

в. (…) не имея права жительства за пределами черты оседлости.[18]

Можно сказать в черте города, в прежних границах, в этих пределах и т. д. Однако пример (14) не соответствует современной норме:

(14) заимки и дачи уже входили в черту города (Мам.-Сиб., цит. по БАС).

Метонимический перенос ограничен определенными синтаксическими рамками.

Тот же метонимический переход, но в линейном случае – от граничной точки к интервалу, который этой границей заканчивается или начинается, возможен для обозначений времени. Известный пример – неделя: первоначально – ‘воскресенье’; польск. tydzien, род. tygodnia, ‘неделя’ первоначально имело буквальное значение – ‘день недели с тем же названием, что данный’. Ср. также этимологию слова год: первоначально – срок окончания договора, т. е. момент времени, до которого можно “годить”.

Метонимический переход в обратную сторону – от временного интервала к границе – настолько продуктивен, что даже не замечается: до субботы значит ‘до начала субботы’, а после субботы – это ‘после конца’.[11]

Захватывать соседнюю территорию могут не только границы, но и другие выделенные пространственные объекты, ср. на реке, на даче, встретились на лыжне, поехал на мельницу, пошел на море (в значении ‘на берег моря’) и т. д. Почему метонимические связи между разными значениями слова необходимо фиксировать?

Метонимическая связь между значениями слова может быть причиной нарушения одной из самых общих семантических закономерностей – состоящей в том, что одно слово не может быть употреблено в предложении одновременно в двух своих значениях. Так, в примере (15) пианино в его отношении к сказуемому бередит должно обозначать не сам музыкальный инструмент, а его звук, поскольку только звук может воздействовать на слух; между тем разбуженное относится к инструменту:

(15) Одним пальцем разбуженное пианино бередит слух (Бродский).

Такое совмещение двух значений в одном употреблении возможно только благодаря тому, что между инструментом и звуком имеется метонимическая связь. Другой пример:

(16) глядя задумчиво в небо высокое.

Эпитет высокое заставляет понимать небо в значении небо 1, а глядеть в – в значении небо 2. Употребление слова одновременно в двух значениях не звучит как каламбур, потому что они метонимически связаны.

Метонимические связи могут быть между компонентами значения слова или грамматической формы, и это позволяет объяснить межъязыковую общность некоторых моделей семантической деривации. Так, Л. Талми (Talmy 1985) обращает внимание на то, что в семантике глагола значение пребывания в состоянии во многих разных языках сочетается с вхождением в него, но не с выходом. См. пример (17) – глагол hid ‘прятаться’ может иметь значение перехода в состояние, (17а), и значение пребывания в состоянии, (17б); но не значение выхода из состояния (такое же совмещение значения у русского глагола СВ, см. пример (4) из раздела 3):

(17) а. He hid in the attic when the sheriff arrived ‘спрятался’;

б. He hid in the attic for an hour ‘прятался’;

в. \*He hid out of the attic ‘\*выпрятался’.

Если принять во внимание метонимические связи между событийным и статальным компонентами толкования глагола СВ, эта квазиуниверсалия получает объяснение: состояние метонимически связано с порождающим его событием – как следствие с причиной; а между состоянием и выходом из него такой естественной связи нет.

**Вывод по главе 2**

*Метонимия* (греч. «переименование»), троп, или механизм речи, состоящий в переносе названия с одного класса объектов или единичного объекта на другой класс или отдельный предмет, ассоциируемый с данным по смежности, сопредельности, принадлежности, партитивности или иному виду контакта; напр. *выпить две чашки кофе*, где *чашка* («сосуд»)означает меру жидкости. Действие механизма метонимии приводит к появлению нового значения или контекстуально обусловленному изменению значения слова. Основой метонимии могут служить отношения между однородными и неоднородными категориями, например предметами и их признаками (действиями).

Можно различить три рода явлений, которые естественно охарактеризовать как метонимический перенос[7].

1. Метонимически связаны могут быть две концептуализации одной и той же ситуации. Причем та концептуальная структура, которая порождается буквальным смыслом метонимически употребленного слова, аномальна, т. е. воспринимается как образ, троп. Буквальное понимание предложения требует восстановления другого участника ситуации, связанного с данным отношением смежности.

2. Метонимический сдвиг может связывать два значения слова, зафиксированных в словаре, - если одно значение
получается из другого смещением фокуса внимания. Смещение фокусировки бывает двоякого рода: оно может касаться участников ситуации и компонентов толкования.

Тип 3, диатетический сдвиг, отличен от типа 1 в том отношении, что сдвиг фокуса внимания формально выражен. В то же время типы 1 и 3 сходны – в том, что оба могут использоваться в целях порождения художественного эффекта, ср. явно значимый перенос фокуса внимания с Агенса (т. е. того, кто стреляет) на деталь Инструмента.

**Глава 3. Анализ метонимических переносов в тексте поэмы**

Определяя тематическую целостность поэмы можно сказать, что «The Waste Land» посвящена теме безуспешных действий и бессмысленных треволнений человека, неотвратимо ведущих к смерти, представленных в ярких ассоциативных образах о деградации современного общества, о безжизненности буржуазной цивилизации. Таким образом, выбор именно этой поэмы является **актуальным** для выявления закономерностей построения метонимических переносов, позволяющих наиболее полно реализовать эстетическую и прагматическую информацию, заложенную в основу замысла автора. Лингвистический анализ данного стихотворного текста - это, прежде всего, изучение речевой художественной метонимии.

В целом ритмико-мелодическое построение этой поэмы непростое. Уже при первом взгляде на то, как написана поэма, можно выделить характерную закономерность: чередование более длинных и более коротких строк, но именно это чередование и является основой формирования поэтической ритмичности. Произведение с первого прочтения поражает тем, как Элиот свободно обращается с метрикой и конструкцией стиха; образы, свободно сменяющие друг друга, связаны между собой лишь субъективными ассоциациями автора, не всегда понятными читающему; они произвольно переходят один в другой. Поэтический рассказ ведется от лица человека, не ограниченного ни временем, ни пространством, и при этом представленного многолико: это и Тиресий из Финикии и одновременно рыцарь из легенды о святом Граале…Фонетико-динамическое оформление стиха является изобразительным средством. Именно такое оформление, а также ритмико-мелодическое построение помогает выявить **ряд метонимических переносов как явления синтаксической семантики** уже в первых четырех строках:

 April is **the cruelest month**, breeding

Lilacs out of **the dead land**, mixing

Memory and desire, stirring

**Dull roots** with spring rain.

Здесь привлекают внимание ряд **метонимических переносов**, таких как “the cruelest month” – жесточайший месяц, “the dead land”-мертвая земля, “dull roots”- дряблые корни, самих по себе ничего не значащих, но лишь в контексте приобретающих силу и мощь элиотовской трактовки замысла: мрачные предостережения, угроза, подсказывающая, что ничего хорошего нас не ждет, не стоит и надеяться. Здесь кроме **двучленных метонимий** и само четверостишье метонимично. Начало первой главы “The Waste Land” представляет повествователя в образе умирающего/возрождающегося бога растительности. Весна возвращает повествователю “The Waste Land” жизненную силу и заставляет его вспомнить о прошлом, о чувственной былой страсти. Происходит некий объективный процесс, очередная смена времен года. Возрождение, которое переживает субъект, задано ему извне [цитата по: Ганнер,1959:108], и оно не зависит от его воли и желания. Это не подлинное, осознанное возрождение, а вынужденное возрождение-в-смерть, изменение, затрагивающее лишь материальный мир. Автор пытается описать весну, создает ей образ совсем иной - не тот, который мы обычно представляем в радужных красках.

Тему возрождения-в-смерть Элиот в начале “The Burial of the Dead” связывает с метонимическим символом сирени (lilac). Образ сломанной ветки сирени появляется в раннем стихотворении Элиота “Женский портрет” как иронический намек на потаенную в человеке страсть, как знак связи с первоосновой жизни. В поэме Элиота “Пепельная Среда”, написанной после “The Waste Land” и опубликованной в 1930 г., сирень обозначает любовное желание, которое герою необходимо преодолеть. В главе “The Burial of the Dead” ‘lilac’ - не только **метонимический символ** жизненности и первоначала, но и возрождения, таящего в себе дурман и в конечном итоге смерть-в-жизни.

Автор настаивает на том, что всех без исключения ждет бездна смерти, в первой части акцентируется тщета и бесплодность всего сущего. Тема смерти отражена в **ключевых словах и выражениях**, таких как “the dead land”, “a dead sound”, “my brother wreck”, “where the dead men lost their bones”, “he who was living is now dead”, “we who were living are now dying”, “dead mountain”. Сами по себе ключевые слова и выражения метафоричны. Они представляют собой простые и расширенные метонимические переносы. Ключевые слова включены в контекст, что позволяет автору создать метонимический образ поэмы «Бесплодная земля». **Метонимические образы** сезонов “бесплодной земли” можно найти на первой странице:

Winter kept us warm, covering

Earth in forgetful snow, feeding

A little life with dried tubers.

Подобные **развернутые метонимические переносы** помогают автору озвучить **композиционную метонимию** в своей поэме и представляют особый интерес. **Композиционная метонимия** охватывает весь текст, и вполне оправданно можно считать контекст поэмы целиком композиционной метафорой. Вынесенный в заголовок произведения **метонимический эпитет** «The Waste Land» является **концептуальной метонимией**, что становится понятным только после прочтения всей поэмы. Постигая истинный смысл данного словосочетания, понимаешь, что этот концепт с каждой новой строчкой становится уникальным, обретающим новое звучание, создающий настроение гнетущей тоски, а порой и ужаса. Это не просто «опустошенная земля», а это «буржуазная цивилизация, которая неминуемо разрушается».

Метонимические образы времен года в «The Waste Land» помогают Элиоту создать четкую, ясную картины «зимы», «лета», «весны». Это достигается благодаря не только определенной конструкции стиха и метрики, рифме, но и метонимическому потенциалу слов, используемых автором поэмы. Эти метонимические переносы возникают, прежде всего, в результате определенной синтаксической сочетаемости слов в пассажах произведения.

Winter kept us warm, covering

Earth in **forgetful snow**, feeding

A little life with dried tubers.

 Так появляется “forgetful snow”- снег забвенья - **метонимический эпитет**, который делает картину более мрачной и удручающей – все говорит о том, что «жизнь застыла на месте», что неизбежно идет к гибели.

Возникает ощущение, что сам повествователь противится чувственным желаниям, ввергающим его в мир фиктивной деятельности, не имеющий смысла и не опосредованный духом. Он предпочел бы безволие, которое несет в себе время духовной смерти - зима. Она укрывает корни “снегом забвения”. Снег выступает в данном контексте как **традиционный метонимический символ смерти** и забвения, ассоциирующийся с библейским саваном.

Восьмая строка поэмы, где говорится о другом времени года - лете, на первый взгляд, продолжает тему предыдущих строк. Но Элиот обманывает читательское ожидание, включая нас в иной контекст. Он переносит читателя из растительного мира в мир людей:

Summer surprised us, coming over the Starnbergersee

With a shower of rain; we stopped in the colonnade,

And went on in the sunligth, into the Hofgarten,

And drank coffee. And talked for an hour.

 Ироническое совмещение, отождествление столь разных сфер бытия (растительного мира и мира людей) должно заставить читателя соотнести друг с другом их обитателей: бессознательная жизнь растений сродни растительному существованию людей.

Как было неоднократно отмечено выше, анализируя произведение, нельзя отрешиться от символической его сущности, ведь в поэме «The Waste Land» сказалось присущее модернистам тяготение к мифологии. Здесь используются мотивы мифов о святом Граале, об Адонисе и Озирисе. Обращение к мифу означало для Элиота отказ от истории. Антиисторизм поэмы проявляется в совмещении событий и персонажей разных эпох. В поэме акцентируется библейский образ бесплодной земли, возникший на месте прежних городов, образ долины костей: этот образ в целом метафоричен, а отрывок, описывающий этот образ, представляет развернутую метафору, содержащую ряд более мелких, простых переносов - двучленных и одночленных, а также метонимических выражений. Например, **“a heap of broken images”- гиперболическая метонимия**; “ the dead tree gives no shelter”; “ the dry stone no sound of water”. Для героя поэмы, в изолированном сознании которого не происходит взаимопроникновения времен, прошлое становится “грудой поверженных образов”. Прежние ценности перестают быть духовным убежищем человека, они превращаются в пустые идолы и вместе с ними обречены на смерть. Разорванность сознания героя, опустошенность духа и бесплодная пустыня города, мира, где он живет, в рамках “библейского” плана поэмы следует осмыслять как наказание за богоотступничество. Эсхатологический смысл повествования усиливается апокалиптическими метонимическими образами: “The dead tree gives no shelter, the cricket no relief ”  Образы, говорящие в Библии о смерти человека (“отяжелевший сверчок”, точнее “кузнечик”) призваны заставить его вспомнить о Боге, прежде чем наступит конец света. В поэме, как справедливо полагает Г. Смит, мрачные библейские пророчества сбываются [цитата по: Смит,1958:73]. Следовательно, возможное (конец света и гибель человека) становится у Элиота реальным.

Тема духовной смерти получает осмысление в следующем эпизоде:

What are the roots that clutch, what branches grow

Out of this stony rubbish? Son of man,

You cannot say, or guess, for you know only

**A heap of broken images, where the sun beats,**

**And the dead tree gives no shelter, the cricket no**

**relief.**

Эпизод развертывает бытие героя через его сознание. “Roots”, “branches”, подобно “dull roots” и “tubers” в начале “The Burial of the Dead” ассоциируют повествователя с растением (богом растительности). Повествователь, сын человеческий, не способен “to say ” и “to guess”. Слово “say” предполагает рассудочное знание. “To say”/“to name” синонимично в данном контексте слову “to get to know”. Называя какую-либо вещь, мы тем самым ее познаем. Слово “to guess” говорит об интуитивном прозрении. Рассудочное и интуитивное познание себя и мира герою недоступно, и его существование бессознательно.

Во всех эпизодах первой главы человек поэтически осмысляется Элиотом как отдельно взятая сущность, в финале он предстает перед нами как субъект социума.

Перед читателем разворачивается картина современного мегаполиса. С одной стороны, это вполне конкретный город, Лондон. Он зафиксирован Элиотом с точностью топографа. С другой стороны, это обобщенный тип социума, который наделен свойствами библейских городов Вавилона и Иерусалима, Древнего Рима эпохи упадка, бесплодной земли из рыцарского средневекового романа о святом Граале, дантевского Ада и, наконец, Парижа Бодлера и Рембо:

**Unreal City,**

Under the brown fog of a winter dawn,

A crowd flowed over London bridge so many.

I nad not thought death had undone so many.

Sights, short and infrequent, were exhaled,

And each man fixed his eyes before his feet.

Город и его жители внешне осязаемы, но их сущность - смерть. Поэтому Элиот называет город “призрачным” (unreal). Здесь вновь возникает тема смерти-в-жизни. **“Unreal city”- метонимический перенос**. **Метонимический образ тумана** - **the brown fog оf a winter dawn** - поэт использует как традиционный символ пограничного состояния между жизнью и смертью. Присутствие тумана означает, что мир еще на пороге существования. Элементы урбанистического пейзажа образуют повествование. Париж трансформируется у Элиота в “призрачный город” столь же эфемерный и лишенный реальных черт. “Желто-грязный туман” утреннего Парижа передается Элиотом как “бурый туман зимнего утра”. Наконец, толпа людей ассоциируется с рекой, с безликой текущей массой - сплошная метафоризация. Бытие людей в современном городе “Бесплодной земли” предельно деиндивидуализировано. Человек стал существом массовым. Идею смерти-в-жизни в данном контексте следует понимать как отсутствие индивидуальной воли.

Рассмотрим один из важнейших образов финального эпизода главы, метонимический образ тумана. Уже отмечалось, что он обозначает пограничное состояние мира между жизнью и смертью. Кроме того, туман может означать плотское начало, закрывающее от человека горный мир, царство духа и свободы. В стихотворении Т.Элиота “Любовная песнь Дж.Альфреда Пруфрока” метонимический образ тумана сохраняет этот смысл. Подсознание Пруфрока, таящее в себе животные импульсы, прорывается сквозь сетку рассудочных понятий. Этот непрерывный и изменяющийся поток жизни ассоциируется у Элиота с туманом, который в стихотворении обретает реальные черты животного. Это так называемая когнитивная онтологическая метонимия:

The yellow fog that rubs its back upon the windows-panes

The yellow smoke that rubs its muzzle on the windows-panes.

Согласно Элиоту, метонимический образ в романтической поэзии является лишь понятием, где план выражения и план содержания разделены, т.е. сам образ тумана не актуализирует в себе чувственное (животное) начало, а только лишь указывает на него.

В “The Burial of the Dead” метонимический образ, сохраняя все свои коннотации, лишен той насыщенности, которую мы наблюдаем в “Пруфроке”. Здесь перед читателем скорее общий фон, декорация к трагедии, участники которой, окутанные туманом, существуют вне жизни и смерти. Смерть имманентна чувственности, что в свою очередь должно найти соответственное выражение в поэтической форме, поскольку, как уже было отмечено, Элиот не допускает несовпадения плана выражения и плана содержания. Туман не может быть живым существом, ибо он не просто “означает” небытие, а **является** небытием.

Соответственно эволюционирует и другой **метонимический образ - город**. Также выглядит город и в ранних стихотворениях Элиота “Пруфрок”, “Рапсодия”, “Прелюдии”. Ночной город, будучи одновременно проекцией животного начала в человека, является в них средоточием темных иррациональных сил, животных импульсов.

Но если в “Пруфроке” город, подобно человеку, – живое существо, исполненное чувственности, то в “Бесплодной земле” город становится опустошенной мертвой формой, которую покинуло чувственное начало. И если допустить разделение плана содержания и плана выражения, можно сделать вывод относительно изменения последнего. Мы обнаружим это изменение, обратившись к рукописному варианту “Погребения мертвого”, где повествователь, адресуя свои слова городу, говорит:

**Terrible City!** I have sometimes seen and see

Under the brown fog of your winter dawn...

Характерное для Бодлера определение “terrible” исправлено рукой Элиота на более точное “unreal” (призрачный). В этом случае метонимический образ становится еще более неопределенным. Существование города обозначается как мнимое. Он - фантом. Поэтому Элиот и вычеркивает местоимение “your” (твой), маркирующее город в качестве самостоятельного субъекта. К тому, что эфемерно, что является лишь видимостью, повествователь обращаться не может.

Вся эволюция ключевых метонимических образов в творчестве Элиота, которую мы наблюдаем, сопоставляя его ранние поэтические произведения и “Бесплодную землю”, связана с тем, что он переосмысляет бодлеровское понимание человека.

Человек у Бодлера наделен неизбывной чувственностью. Он несет с собой зло, разрушение, смерть и в то же время остается реально существующим субъектом бытия. Житель бесплодной земли, в прошлом чувственное “животное”, в настоящем лишен своей страсти. Она опустошила человека, что превратило его не в животное, а в предмет, механизм. **Поэтому “живые” у раннего Элиота метонимические образы (туман, город, река, жители города) представлены в “The Waste Land” как мертвые формы, едва отделимые друг от друга части статичной декорации.**

Разговор о трупе, посаженном в саду, отсылает читателя к первым строкам поэмы, где герой также отождествляется с богом растительности. Мотив возрождения-в-смерть, который возникает в начале “Погребения мертвого”, в конце главы фокусируется в метонимическом образе трупа. **“Снег забвения”(forgetful snow)-метафорический эмотивно-оценочный эпитет**, вводящий в первом эпизоде мотив смерти, трансформируется в финале в **“нежданый мороз”(sudden frost**). Параллелизм эпизодов, подчеркнутый общностью образов и мотивов, дает мне основание заключить, что первая часть поэмы обладает четкой симметрической композицией. Соответственно финальная сцена первой части не требует дополнительного комментария.

Доминирующие в отрывке **метонимические образы** усиливают ощущение погружения повествователя в сферу небытия, точнее, в мир, где нет четкого различия между жизнью и смертью. Зима, время упадка духа, время сна и смерти, заставляет читателя соотнести данный эпизод с началом поэмы, где речь идет о летаргическом сне, обозначающем тему смерть-в-жизни:

**Winter kept us warm, covering**

**Earth in forgetful snow**

Десятки исследований на Западе посвящены извлечению скрытого смысла каждого перевоплощения, каждого намека, многие из которых, в свою очередь, отличаются крайним субъективизмом и туманностью. Символика поэмы подчас с трудом поддается расшифровке. Элиот «прояснил» некоторые из символов, но существование авторского комментария к поэме уже само по себе предупреждает о ее сложности и недоступности. За многими образами поэмы – определенные авторы, литературные произведения, персонажи. Отголоски чужих идей и настроений, ассоциаций, которые возникают у тех, кто с ними знаком играют важную роль в процессе восприятия поэмы и в решении ее замысла. Особенно часто Элиот обращается к Данте, Шекспиру, «елизаветинцам», Бодлеру.

**Игра в шахматы/A Game Of Chess.**

Необходимо, прежде всего, рассматривать поэтический отрывок “Смерть Герцогини”, чтобы определить основное направление, в котором развивалась творческая мысль Элиота. Здесь обращает на себя внимание тот факт, что стержневым мотивом для поэта первоначально был мотив замкнутости и изолированности людей, их некоммуникабельности. Именно поэтому II глава была первоначально названа “В клетке”. И все же непосредственно перед публикацией “The Waste Land” “Смерть Героини” была отвергнута, а глава получила новое название, “Игра в Шахматы”, ибо оно больше чем прежнее соответствовало выверенному Элиотом соотношению  в эпизодах доминирующих мотивов и тем. Что касается второй главы, то здесь мотив замкнутости оказался подчинен мотиву механического (бессознательного) существования, который и был заявлен в новом заглавии, “A Game Of Chess”.

Центральный символ главы, Белладонна (одна из карт мадам Созострис) предстает в повествовании Элиота развернутым. На уровне проявлений внешней реальности главы обобщенный тип обитательницы бесплодной земли распадается на два образа: великосветской неврастенички и посетительницы лондонской пивной, Лил. Различие героинь - лишь во внешнем образе жизни, внутренне они тождественны.

**“A Game Of Chess” условно можно разделить на три части**. Первая - описание изысканного будуара. Атмосфера дурманящей чувственности, царящей здесь, придает действительности оттенок эфемерности. Следующий за ней диалог повествователя “Бесплодной земли” и его возлюбленной подчеркивает утрату связей между людьми, их неспособность к общению. Метафорические образы смерти, которые проникают в сознание повествователя, символизируют обреченность замкнутого существования. “A Game of Chess” завершается разговором в пабе между Лил и ее приятельницей, упрекающей Лил в том, что после аборта та подурнела**. Бесплодие (аборт) - метонимический перенос значения смерти, парадоксальным образом оказывается неизбежным следствием чувственной страсти.**

Первая фраза представляет читателю героиню:

The chair she sat in, like a burnished throne,

Glowed on the marble...

Возникает ощущение, что за небольшим вступлением последует более подробное описание героини. Однако вместо этого повествование растекается  в долгий перечень предметов, составляющих обстановку будуара. Героиня предельно обезличена, ибо человеческое “я” здесь скрыто и представлено материальными объектами. Перед нами - не просто описание внутреннего мира, а его объективизация. Через это появляется способность проникнуть в сознание героини и даже сопереживать ей, созерцая вместе с ней картины, статуэтки, сверкающие драгоценные огни, вдыхая запахи, прислушиваясь к потрескиванию огня в камине и шагам на лестнице. Конкретизация доводится Элиотом до наивысшей точки, где реальность обнаруживает в себе общечеловеческое, универсальное. В такой ситуации перед мысленным взором читателя возникает не просто образ или тип современной женщины, а универсальное женское начало, неизменное со времен грехопадения до наших дней. Метонимические образы становятся в “A Game Of Chess” вечными и обнаруживают аналогии в произведениях, составляющих основу европейской традиции.

**Один из важнейших метонимических образов в поэме - это огонь.** Огонь понимается традиционно как приносящий разрушение или очищение. Элиот акцентирует первый смысл, ибо бесплодная земля представляет собой мир, где укорененность человека в грехе не оставляет места очищению. Тем не менее, на уровне внешней реальности поэмы огонь страсти - метонимия внутреннего состояния героини и элемент декорации:

The glitter of her jewels rose to meet it,

From satin cases poured in rich profusion;

In vials of ivory and coloured glass

Unstoppered, lurked her **strange synthetic perfumes**,

Unguent, powdered, or liquid - troubled, confused

And drowned the sense in odours; stirred by the air

That freshened from the window, these ascended

**In fattening the prolonged candle – flames,**

**Flung their smoke into the laquearia,**

**Stirring the pattern on the coffered ceiling.**

Здесь образ огня метонимичен, так как его составляют более мелкие концептуальные метонимические переносы: **когнитивная онтологическая структурная- «fattening the prolonged candle – flames»; «Flung their smoke into the laquearia»-** с точки зрения стилистики у Арнольд- это **гиперболическая, простая метонимия**, а весь выделенный мною абзац представляет собой **развернутую метонимию**.

Обозначением чувственно-эротического импульса, движущего современной жизнью в данной главе является парфюмерный аромат “STRANGE SYNTHETIC PERFUMES”. Замутняющий разум человека, аромат ассоциируется с опьяняющей страстью к женщине. Если в “Похоронах мертвого” соотнесение запаха и страсти, заданое в слове “белладонна”, намечено лишь пунктирно, то в главе “Игра в Шахматы” оно становится очевидным. В ранних стихотворениях Элиота я также сталкивалась с такого рода ассоциацией. Мотив аромата, запаха обостряет чувственность и таит в себе смертельную опасность. Флаконы, статуи, картины, ткани, сохраняя свой зловещий смысл, переносятся Элиотом в пространство, которое окружает аристократку:

In vials of ivory and coloured glass

Unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,

Unquent, powdered, or liquid - troubled, confused

And drowned the sense in odours; stirred by the air ...

Аромат, наполняющий воздух спальни, активизирует чувственно-эротическое начало в человеке. Наивысшее напряжение природных сил приводит субъекта на грань жизни и смерти, где сознание полностью растворено в чувстве. Эротизм ассоциируется, таким образом, с наркотическим ароматом, который замутняет рассудок и усиливает чувство.

Предельная интенсивность чувственного начала есть, согласно Элиоту, иллюзия полноты жизни, свойственная человеку, связанному первородным грехом. Фактически же этот бунт плоти означает неполноценность жизни, смерть-в-жизни, ибо подлинное бытие предполагает сбалансированность мысли и чувства. Активизация чувственного начала не приводит к высшим формам жизни. Напротив, она опустошает человека, ввергая его в мир смерти.

Аристократка, живущая в современном мире, напоминает механическую куклу. В “A Game of Chess” живой запах умерщвлен. Он становится искусственным (парфюмерным) и воспринимается как запах разложения. Изобилие **анимистических метонимических переносов** помогают именно так воспринимать этот запах: «strange synthetic perfumes», а также **глагольных метонимий** “troubled, confused and drowned the sense in odours”. Таким образом, образ создается, с точки зрения лингвистики, с помощью **метонимических переносов как способа существования значения слова, а также метонимические переносы как явления синтаксической семантики.**

Заполняя все художественное пространство произведения, поэтические образы позволяют судить о том, насколько богат метафорический язык автора. Там образ аристократки создается при помощи развернутой метонимические переносы, внутри которой существуют **двучленные метонимические переносы**: “strange synthetic perfumes”- метонимический перенос; “satin cases”-метонимический перенос. В целом, **развернутая метонимия** построена из **грамматических и лексических переносов**, что создает дополнительные коннотации оценочности, эмоциональности, экспрессивности или стилистической соотнесенности, то есть участвует в семантическом осложнении лексического значения слов высказывания.

Следующий эпизод аллюзивен, но в нем определенная часть метонимична, что делает весь отрывок **развернутой авторской метонимией**. Мотив утраты чувства истории, в целом очевиден в первой части “Игры в шахматы”. Великосветскую даму окружает мир прошлого европейской культуры. Но в ее сознании прошлое редуцировано к шаблонам, тривиальным объектам, за которыми уже не угадывается его временная сущность. Пласты культурной традиции, как показал анализ, взаимопроникают друг в друга, но их связи исчезают, едва внимание сосредоточивается на самих предметах. Декоративный плющ (аксессуар Диониса), роскошное кресло (напоминание о Клеопатре), кессонный потолок (дворец Дидоны) и, наконец, картину, изображающую сцену превращения Филомелы, никак нельзя соотнести друг с другом. Именно поэтому они названы “обломками времени” (stumps of time). Метонимическим смыслом наполнены и следующие строки произведения:

Under the firelight, under the brush, her hair

Spread out in fiery points

Glowed into words, then would be savagely still.

Как известно, лингвистическая сущность метонимии в силу ее неоднозначности находит разнообразное толкование в различных областях языкознания. Так, с точки зрения классификации И.В.Толочина, представленная выше метонимия - это **метонимия как явление синтаксической семантики**, потому что основное внимание уделяется метафорическому значению, возникающему при взаимодействии слов в структуре словосочетания. Согласно теории Арнольд, данная метафора**- развернутая метонимия или расширенная.** М.В.Никитин назвал бы эту метонимию скорее **грамматической,** чем лексической, в то время как М.Блэк, Н.Д.Адрутюнова и А.Ричардсон рассматривали бы ее в соответствии с «интеракционистким» подходом.

I think we are **in rat’s alley**

**Where dead men lost their bones.**

Синтаксически не выделяя реплики повествователя, Элиот, как полагает Смит, дает читателю понять, что герой не произносит их вслух, а лишь размышляет [Смит:81]. Молчание повествователя, опустошенного чувственностью, подобно его молчанию в Гиацинтовом саду, означает смерть-в-жизни. В данном эпизоде эта тема репрезентируется **традиционными метонимическими образами** смерти: rat’s alley, dead men (крысиная тропинка, мертвецы). Они же являются ключевыми словами всей поэмы.

В беседе аристократки с ее гостем на первый план выдвинуты такие темы: усталость, сознание скуки, никчемность их существования. Такая интерпретация разговора приходит на ум, когда прочитываешь вторую часть поэмы в поисках метонимические переносы.

В беседе простолюдинки, напротив, подчеркнуто деловое, трезвое, но вопиюще заземленное отношение к жизни. Духовный вакуум – вот что сближает героинь, стоящих на столь отдаленных ступенях общественной лестницы. И как горькая насмешка звучит в конце части реплика Офелии: “Good night, ladies, good night, **sweet ladies**”,- обращенная к расходившимся после закрытия паба девицам, вульгарным «леди» грязных улиц – Мэй, Лу, Лил. **«Sweet ladies»- это простая метонимия как явление синтаксической семантики** – метонимический перенос.

В заключительной части главы действие переносится в лондонский паб, где две “представительницы социальных низов” обсуждают семейные проблемы. Читатели узнают, что к одной из них, которую зовут Лил, вернулся с войны ее муж Альберт. Пока он воевал, Лил развлекалась со своими любовниками и, чтоб не забеременеть, принимала таблетки. Но они не помогли, и Лил сделала аборт. К тому же ей пришлось потратить деньги, которые Альберт дал ей на то, чтобы она вставила себе новые зубы. Подруга уговаривает Лил привести свою внешность в порядок. Ведь Альберт хочет отдохнуть от войны, и если он увидит, что его молодая жена превратилась в старуху, то он может ее бросить.

**Заключение**

Итак, в ходе исследования поэмы «The Waste Land» обозначилось, что Элиот обладал повышенной чуткостью к английскому слову, к такому явлению, как метафоричность, что в его стихах и поэмах кроется глубокое толкование самой природы поэзии, а не только общества, социума.

Явление метонимичности заслуживает определенной оценки. Теорию о метафоре можно встретить в работах литературно – критического направления, у таких зарубежных авторов, как, например, Ричардс, Эмпсон и Уинтерс, в работах философов - от Аристотеля до Макса Блэка, психологов – от Фрейда и го предшественников до Скиннера и его продолжателей; у лингвистов, начиная с Платона и вплоть до Уриэлл Вейнреха и Джоджа Лакоффа. В дипломной работе также отражены взгляды таких отечественных лингвистов, как Н.Д.Арутюнова, И.В.Арнольд, В.В.Виноградов, М.В.Никитин, В.Н.Вовк, И.В.Толочин, Г.Н.Скляревкая, Б.Томашевский, Г.А.Абрамович. Особое место в теории метонимии занимает позиция Дэвидсона, высказанная им в его монографическом труде, посвященном языковой значимости метонимии. Однако в практической части в основном нашли применение теории таких специалистов в области метонимических переносов, как И.В.Арнольд, М.В.Никитин, И.В.Толочин, а также российских литературоведов Б.Томашевского и Г.А.Абрамовича. В результате были сформулированы методологические, лингвистические принципы анализа языка поэта с точки зрения его метонимической вариативной сущности.

Выявление закономерностей построения метонимических переносов, а также структурных и тематических принципов, позволило определить, наиболее полно представить эстетическую и прагматическую информацию, содержащуюся в поэме: смерть-в-жизни, вожрождение-в-смерть, что выдвигает на передний план тему смерти и разрушения.

Именно развернутые метонимические переносы помогли Т.С.Элиоту озвучить композиционную метафору в своей поэме, а название поэмы «The Waste Land» определяется как концептуальная метафора. И это становится ясно только после прочтения всего произведения, постигнув истинный смысл поэмы и проанализировав ее структурные особенности, понимаешь, что этот концепт становится уникальным, обретающим новое звучание, создающим настроение гнетущей тоски, а порой и ужаса. Это не просто «опустошенная земля», а это буржуазная цивилизация, которая неминуемо разрушается.

Необходимо отметить, что метонимические переносы у Т.С.Элиота в произведении «The Waste Land» в основном возникают в результате синтаксической сочетаемости. Метафора для автора поэмы - это инструмент, с помощью которого он строит композицию произведения, передает смысл произведения. Его лексические и грамматические метонимические переносы – это универсальная база для рефлексии как основного замысла поэмы, так и ее отдельных фрагментов.

Метонимия у Элиота сама по своей природе осознается только общественной личностью, ибо она имеет социально - общественный характер, она сближает людей и является незаменимым средством не только в написании поэмы, но и в деле воспитания и эстетического образования индивидуума.

Раскрытие метонимического потенциала слов поэмы «The Waste Land» через ее аллюзивную сущность позволило полностью осознать тематическую особенность поэтического произведения, а также определить колоссальную значимость метонимических переносов при создании текста, при рефлексии авторского концепта.

**Список литературы**

1. Абрамович Г.А. Введение в литературоведение. – М, 2005. – 167 с.

2. Апресян Ю. Д.Лексическая семантика: Синонимические средства языка. -М.: Наука, 2004. – 367 с.

3. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. – М, 2005. – 182 с.

4. Арутюнова Н.Д. Метонимия и дискурс/теория, метонимические переносы. – М, 2004. – 302 с.

5. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. – М, 2003. – 410 с.

6. Вовк В.Н. Языковая метафора в художественной речи//Природа вторичности номинации. - Киев, 2006. – 211 с.

7. Дюжикова Е.А. Метонимия в словосложении. - Владивосток, 2004. – 159 с.

8. Дэвидсон Д. Что означают метонимические переносы. – М, 2004. – 236 с.

9. Ионкис Т.Э. Томас Стернс Элиот. – М, 2003. – 160 с.

10. Никитин М.В. Курс лингвистической семантики. – СПб, 2006. – 198 с.

11. Никифорова О.И. Психология восприятия художественной речи. –М, 2003. – 192 с.

12. Толочин И.В. Метонимия и интертекст в англоязычной поэзии. –СПб, 2006. – 313 с.

13. Элиот Т.С. Избранная поэзия. – СПб, 2004. – 377 с.

14. Akroyd P. T.S.Eliot. A Life. – NY, 2004. – 119 с.

15. Baun E. T.S.Eliot Als Criticer. - Salsburg, 2002. – 137 с.

16. Bain A. English Composition and Rhetoric. - L.,1887. – 213 с.

17. Barfield O. Poetic Diction and Legal Fiction. - New-Jersey,1962. – 255 с.

18. Black M. Metaphor.,153-172.

19. Bradrook M.C. T.S.Eliot: The Making of “The Waste Land”. - Harlow, 2002. -212 с.

20. Gunner E.M. T.S.Eliot’s Romantic Dilemma. An Essay of the nature of poetry. – NY, 2003. – 152 с.

21. Goodman N. Languages of Art. Indianapolis,1968,77-78.

22. Gibbs R.W. When is Metaphor? The idea of understanding in the theories of metaphor.1992

23. Eliot T.S. The Waste Land: (a poem). - L.,1980.

24. Eliot T.S. The Letters of T.S.Eliot. - L.,1988.

25. 21. Cohen T. Figurative Speech and Figurative Acts. 1975. - 671 с.

26. Mattissen F.O. The Achievement of T.S.Eliot. An Essay of the nature of poetry. – NY, 1958.- 119 с.