



УДК 159.955

**МЕТАФОРА КАК КОГНИТИВНОЕ СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ
ВИЗУАЛЬНОЙ ОБРАЗНОСТИ****METAPHOR AS A COGNITIVE TOOL FOR CREATING VISUAL IMAGERY****О.В. Попова
O.V. Popova***Белгородский государственный национальный исследовательский университет,
308015, г. Белгород, ул. Победы, д. 85**Belgorod State Research University, 308015, Belgorod, Pobedy st, 85.**E-mail: popova_ov@bsu.edu.ru*

Аннотация. В статье рассматриваются особенности механизма создания визуальной метафоры в изобразительном искусстве. Автор основывается на когнитивной теории метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона, которые описывают процесс метафоризации как взаимодействие двух структур знаний, «источника» и «цели».

Abstract. The purpose of the article - the study of the specifics of metaphor in the visual arts. The idea of N. Arutjunova about the difference between verbal and visual metaphors presents methodological significance for the study. The author based on the cognitive approach presented in the work of J. Lakoff and M. Johnson, describes the process of creating visual metaphors. In accordance with this approach, the metaphor is the transfer of meaning from the "source domain" to "target domain". The visual metaphor allows to transform the inner experiences of the author in the visual images on the basis of arbitrary, but stable ties. As a result, the works of fine art visualizes experiences and thoughts of the author. The viewer builds a visual metaphor, combining cognitive structure of "source" in the perception of art and the cognitive structure of the "target".

Ключевые слова: визуальная метафора, метафорический перенос, когнитивная теория метафоры.
Keywords: visual metaphor, metaphorical transfer, cognitive theory of metaphor.

Метафора как объект психологического исследования

Основы теории метафоры были заложены еще в античности древнегреческим философом Аристотелем. Согласно его определению, метафора – это перенесение имени с рода на вид, или с вида на вид, или по аналогии [Аристотель, 1978]. Понимание Аристотеля оказало большее влияние на представления о природе метафоры в последующие столетия: ее традиционно объясняли через категорию метафорического значения.

Изменение отношения к метафоре во многом определил «лингвистический поворот» в философии XX века, поставивший вопрос о языке в центр философского анализа. Метафора стала рассматриваться в связи с процессом сознания, с проблемами гносеологии и метафизики. Представитель интерактивного подхода А. Ричардс рассматривал метафору как форму мышления [Ричардс, 1990]. В рамках теории взаимодействия были исследованы процессы метафоризации как особой когнитивно-имагинативной активности [Hanks, 2006], включающей игру воображения по принципу гештальт-переключения, позволяющего видеть прямое и метафорическое значение.

Интересна трактовка природы метафоры, выдвинутая представителем аналитической философии М. Блэком. Он, «сняв покров тайны метафоры», сравнивает ее с закопченным стеклом, сквозь которое мы смотрим на мир. Так же человек смотрит на главный субъект метафорического суждения сквозь метафорическое выражение [Блэк, 1990]. Современное понимание метафоры основано на гипотезе Дж. Лакоффа и М. Джонсона, согласно которой метафора – важнейшее средство создания языковой картины мира. В ее основе лежит осмысление одного понятия в терминологии другого [Лакофф, Джонсон, 2008].

Как самостоятельный объект психологических исследований метафора стала рассматриваться в 1970-е годы, и ее изучение «сразу же становится «горячей темой» [Алексеев, 1996]. Особое место в изучении природы метафоры как психологического феномена занимают работы Л.С. Выготского, который считал, что метафора сродни произведению искусства, имеющего образную природу и вызывающему эмоциональную реакцию, обусловленную

воздействием формы и содержания. Перенесение «имени», т. е. названия, лежащее в основе процесса метафоризации, по мнению Л. С. Выготского, происходит на основе произвольных ассоциаций. Их нельзя реконструировать без знания контекста, в котором произошел акт перенесения [Выготский, 1999].

На современном этапе получил распространение когнитивно-семантический подход, в основе которого понимание метафоры как мыслительного механизма, позволяющего осуществлять «концептуализацию нового онтологического явления по аналогии с уже сложившейся системой понятий» [Панкратова, 2008]. В рамках данного подхода исследователи рассматривают проблемы соотношения языка и сознания, логического и образного. «Психологическое изучение метафоры в сопоставительно-типологическом плане позволяет проникнуть в общие закономерности мышления, в проблему вербализации субъектом образа объекта» [Юрченко, 2012]. Исследователи отмечают роль метафоры в «топологии внутренних миров» - передаче состояний внутренней жизни человека. При этом акцентируется внимание на том факте, что она позволяет решить главное противоречие в процессе отображения внутреннего мира человека: идеальный объект должен быть одновременно материальным (чтобы отражаться в сознании) и нематериальным (т.к. является результатом отражения психических процессов). Метафоризация в психологии начинает рассматриваться как процесс, включающий операции, с помощью которых человек сопоставляет семантические концепты на уровне глубинных познавательных структур человеческого разума [Маккормак, 1990]. Констатация высокого когнитивного потенциала метафоры открыла возможность изучения функционирования метафор в фундаментальных и прикладных науках: психологии, математике, биологии, социологии и проч. [Зинченко, 2006; Петренко, 2013].

В рамках теории концептуальной интеграции рассматривают метафору как особый вид ментальной проекции из области-источника на область-цель [Turner, Fauconnier, 2000]. Еще одна линия в исследовании метафоры – попытка проследить связь между процессами метафоризации и креативностью, интерпретация метафоры как творческой технологии [Ревина, 2007]. Осмысление метафоры как средства репрезентации внутрителесного опыта человека представлено в работе В. В. Гребневой. Автор описывает и эмпирически апробирует метафорическую модель исследования интроцептивного опыта взаимодействия в системе «человек – среда» [Гребнева, 2014].

В центр изучения сущности метафоры в экспериментальной психологии был поставлен вопрос соотношения понимания и распознавания как двух способов ее восприятия.

Проблемы метафоры были затронуты в работах Дж. Серля, который выдвинул принципы т.н. «стадиальной модели понимания метафоры» [Серль, 1990]. Исследования показали, что распознавание метафоры в речи лежит в основе эмоционального ее воздействия, а понимание – в основе моделирования действительности. Подобно тому, как в произведении искусства заключено противоречие между содержанием и формой, в метафоре содержится противоречие между нормативной и ненормативной таксономией объектов. Именно за счет подобного столкновения возникает экспрессивная окрашенность содержания, представленного в метафоре [Алексеев, 1990].

Проблема визуальной метафоры в психологии

Таким образом, очевидно, что вопрос о специфике метафоры широко исследуется в лингвистическо-философских и психологических науках. Вместе с тем, несмотря на большое количество работ по данной проблематике, широкий диапазон явлений, связанный с природой нелингвистической метафоры, до сих пор не исследован ни в фундаментальных, ни в прикладных науках.

Данная работа направлена на анализ на основе когнитивного подхода (теория Дж. Лакоффа и М. Джонсона) особенностей процесса создания визуальной метафоры с целью обогащения нашего понимания ее коммуникативных возможностей.

Изучение визуальных метафор началось сравнительно недавно. Развитие этих исследований связано с преобладанием когнитивного подхода в толковании ее природы. Дж. Кеннеди в работе «Метафора в картинках» показал, что не только метафора, но и другие тропы (метонимия, синекдоха и проч.) могут быть репрезентированы визуально [Kennedy, 1982]. Попытка представить варианты визуального изображения литературных тропов осуществлена в работе Дж. Дюрана [Durand, 1987]. Исследователь Н. Кэрролл расширил понимание визуальной метафоры, определив правила ее отличия от неметафорических образов [Carroll, 1996]. Эти исследователи (так же, как и ряд других [Rozyk, 1994, 1998; Forceville, 1996, 2000]) внесли существенный вклад в понимание визуальной метафоры.

Особый вопрос, которому уделяется внимание исследователей, - это вопрос о механизмах создания визуальной метафоры. Филолог Н. Д. Арутюнова, указывая на возможность расширительного понимания метафоры как «орудия объяснения в любой сфере», отмечала, что механизм метафоризации в невербальных текстах имеет свою специфику. «Изобразительная



метафора" глубоко отлична от метафоры словесной. Она не порождает ни новых смыслов, ни новых смысловых нюансов, она не выходит за пределы своего контекста и не стабилизируется в языке живописи или кино, у нее нет перспектив для жизни вне того произведения искусства, в которое она входит. Сам механизм создания изобразительной метафоры глубоко отличен от механизма словесной метафоры, непременным условием действия которого является принадлежность к разным категориям двух ее субъектов (денотатов) - основного (того, который характеризуется метафорой) и вспомогательного (того, который имплицитно связан с ее прямым значением). Изобразительная метафора лишена двусубъектности» [Арутюнова, 1990, с.22].

Исследователь Н. Кэрролл [Carroll, 1996] считает визуальное изображение метафорическим, если в нем имеет место слияние двух различных областей опыта. Л. С. Большакова употребляет термин «визуальная метафора» по отношению к зрительным образам, которые создаются произвольно, но в то же время с опорой на человеческий опыт и знания о мире. Исследователь полагает, что в основе визуальной метафоризации лежит механизм монтажа: «Именно использование принципа монтажа, благодаря которому может сочетаться буквально «все со всем», делает метафору универсальным и, вероятно, самым эффективным механизмом создания образности... поскольку он не требует детального разъяснения и логического обоснования, опираясь на эмоционально-аффективные переживания и чувственные компоненты визуального восприятия». Механизм монтажа объединяет разнородные образы путем установления «далеких» связей. «Далекие связи» - это связи между образами, основанные на субъективном опыте автора. Эти связи в значительной мере произвольны, что вполне объяснимо творческим характером визуальной метафоры [Большакова, 2008].

Когнитивные механизмы создания метафоры

Исследователи Дж. Лакофф и М. Джонсон, исследуя процессы метафоризации, полагают, что в основе ее механизма - взаимодействие двух структур знаний, «источника» и «цели» [Лакофф, Джонсон, 2008]. «Источник» - это конкретное знание, жизненный опыт человека. Метафорический перенос осуществляется из области источника в область цели - менее определенного знания. Это делает метафору средством понимания абстрактных смыслов в конкретно-чувственных образах. Их подход является методологически значимым для нас, позволяя рассмотреть механизмы создания визуальной метафоры. Мы полагаем, что в процессе метафоризации «источник» будет представлен визуальными образами, чувственно-конкретными по своей природе, «цель» же представляет сферу абстрактных смыслов, которые будут репрезентированы посредством метафорического переноса. На нескольких примерах покажем способы создания визуальной метафоры.

Так, в работе мексиканской художницы XX века Фриды Кало «Фамильное дерево» (Kalo F. «My Grandparents, My Parents and I») мы видим следующие визуальные компоненты: изображение ребенка (сама Фрида), ее родителей, бабушек и дедушек (парные изображения), которые связаны между собой нитями, сходящимися в руке Фриды.

Представим метафорический перенос в виде схемы.

Источник: Фрида Кало – близкие художницы – нити.

Цель: человек - члены единой родовой системы - связь между ними.

Источник представлен визуальными образами, цель же выражает абстрактные смыслы. Таким образом, визуализируется метафора «родовых связей».

Эвристика визуальной метафоры связана с её наглядностью, которая возникает посредством синтеза рационального и образного мышления, когда слова приобретают визуальную функцию, делая ненаглядное наглядным. В основе механизма визуальной метафоризации – слияние двух различных областей опыта, образующих новые смысловые поля.

Обратимся еще к одному примеру. В работе французского художника XX века М. Дюшана «Невеста, раздетая своими холостяками» (Duchamp M. «The Bride Stripped Bare by Her Bachelors») представлена метафора сексуального желания, репрезентированная через образ машины. Зритель чувствует иронию художника, который раскрывает тему механизации человеческих чувств. Любовь и страсть представлены как геометрически выверенный механизм. История влечения, описанная художником как аттракцион, где мотор-желание охлаждается вентилятором, не может быть воспроизведена в реальных действиях, поэтому она воспринимается как абсурдная.

Примером визуальной метафоры может служить работа О. Рабина «Натюрморт с селедкой и газетой „Правда“» (Rabin O. «Still Life with Herring and the Newspaper "Pravda"»). Через узнаваемый каждым образ трапезы художник формирует тип повествования об окружающей его действительности, доминантами в котором являются экзистенциальные мотивы страха и безысходности. Этот дискурс не был отражен в официальной советской культуре, покрывшей соцреалистическим глянцем лагерные бараки ГУЛага и грандиозные стройки коммунизма. Художники-нонконформисты испытали глубокое разочарование в

базовых основах социалистического строительства и обратились к очищенной от соцреалистического лоска жизни человека в тоталитарном государстве. Ее символами стали воспроизводимые с жесткой реалистичностью лагерные бараки, советские паспорта, кухни коммунальных квартир, мусорные баки и бездомные животные. За каждым из образов советской повседневности в их творчестве стоял определенный экзистенциальный мотив – страха, отчаянья, тревоги, безысходности, который «вырастал» из опыта говорившего о нем художника.

Образ селедочно-водочного застолья в этом контексте обладает своей собственной семантикой. О. Я. Рабин в одном из интервью прокомментировал его следующим образом: «Но разве вы никогда не пили водку и не закусывали ее селедкой?». Многие граждане СССР опыт такой трапезы имели. Но помимо обыденного среза селедочно-водочных посиделок, переживаемых в пространстве повседневности, они в советской культуре имели глубоко содержательный подтекст. Застолье, сопровождаемое обильными возлияниями, позволяло человеку выйти из пространства строго регламентированной официальной советской культуры. Оно погружало его в стихию карнавальной жизни, где сакральное и профанное менялись местами, законы и каноны нивелировались, становясь объектом пародии, плотские желания и физиологические потребности выходили на первый план. Таким образом моделировалось пространство свободы, в котором нет ничего завершенного, устоявшегося и стабильного, где образы изменчивы, пограничны и гротескны.

Возможно, именно поэтому в русском протестном искусстве советского периода столь значимым становится не только образ застолья, но и образ алкоголика или безумца, непредсказуемого, не различающего аксиологические «верх» и «низ» и оттого единственно свободного в мире тоталитарной культуры, границы которой он пересекает. Герои-маргиналы противопоставляют официальной культуре иной, совершенно неофициальный и подчеркнuto внегосударственные аспекты мира, человека и человеческих отношений.

Эти аспекты и выходят на первый план в гастрономическом натюрморте О. Я. Рабина. «Селедочная реальность» становится самодовлеющей в картине: больше нет места официозу, и сакральная в советской культуре газета «Правда» служит лишь оберточной бумагой для соленой рыбы. Однако пространство застолья, отраженное в работах О. Я. Рабина, не освобождено от экзистенциальной составляющей. Прорыв в свободу карнавальной культуры через опьяняющий праздник кратковременен и вынужден. Настроение безысходности порождается пониманием, что альтернативы бегству от тотального страха и контроля нет. Тревожное состояние художник репрезентирует посредством мрачного серовато-коричневатого колорита, деформации пространства и утрирования форм изображенных объектов.

Эти художественные средства позволяют воссоздать метафору иной, совершенно отличной от соцреалистической действительности, насыщенной широким спектром экзистенциальных состояний человека. Выхода из них художник, в общем-то, зрителю не предлагает, однако деструкция смыслов официальной советской культуры дает последнему свободу от нее.

Визуальная метафора в данной работе выстраивается через соотнесение двух зрительных образов, выступающих в качестве иконических знаков – изображение газеты «Правда» и скромной трапезы. При их монтажной состыковке друг с другом возникает метафора, несущая смысл, напрямую не связанный с каждым из представленных образов. Монтажный механизм метафоры здесь функционирует таким образом, что при одновременной реализации содержания двух иконических знаков метафоры возникает новое художественное содержание, новая художественная реальность.

Источником порождения новых смыслов становятся авторские ассоциации, присущие автору и обусловленные его стилем мышления и жизненным опытом (привычная трапеза, одна из самых массовых газет – неотъемлемые элементы повседневности самого О. Рабина в 1960-е – 1970-е годы). При создании визуальной метафоры автор выделяет из множества ему подобных определенный объект, идентифицирует его и замещает на аналогичный объект. Это позволяет описать незнакомое через известное, «чужое» как «свое».

Обратимся к еще одному примеру – работе мексиканской художницы XX века Ф. Кало «Дерево надежды» (Kalo F. Tree of Hope) Это двойной автопортрет самой Кало, изображающий двух женщин. Одна из них, лежащая на больничной кровати, повернута спиной к зрителю – на нежной коже еще незажившие раны. Это образ личной катастрофы художницы, которая из-за полученных травм едва не утратила возможности ходить. Рядом с ней лицом к зрителю изображена еще одна Фрида, в национальной мексиканской одежде, в руках которой корсет – то самое «дерево надежды». Это метафора переживаний художницы, страдающей от боли и преодолевающей ее. Пространство картины разделено на две части – залитую ночным светом и наполненную раскаленным сиянием солнца, в первой изображена Фрида утешающая, во второй – страдающая. Сочетание двух этих образов организует новое смысловое пространство, в



котором показана внутренняя психологическая динамика героини и одновременно автора этого полотна.

Источником метафоры в данном случае являются изображения двух автопортретов художницы – лежащей на больничной кровати и сидящей рядом. Целью – образы пережитой ей трагедии. Представим метафорический перенос в виде схемы.

Источник: Фрида на больничной кровати – пустыня на заднем плане – Фрида, сидящая рядом – ортопедический корсет.

Цель: боль – одиночество – утешение – надежда.

Таким образом визуализируется метафора «возрождения надежды».

Из примера можно увидеть еще одну особенность визуальной метафоры: ее можно вербализовать путем соединения зрительных образов и даже свести ее к какому-то законченному определенному высказыванию. Этим, как представляется, метафора отличается от символа в произведениях визуального искусства: символ имеет возможность неограниченного числа интерпретаций и динамический характер существования – различные значения символа могут актуализироваться в зависимости от контекста, в ситуациях их коммуникативной актуальности.

Таким образом, визуальная метафора в произведениях изобразительного искусства позволяет репрезентировать переживания и мысли автора, его внутреннее психологическое пространство. Зритель при восприятии произведения искусства выстраивает визуальную метафору, совмещая когнитивную структуру «источника» и когнитивную структуру «цели».

Литература

- Алексеев К. И. 1996. Метафора как объект исследования в психологии и философии. Вопросы психологии. 2: 73-85.
- Аристотель и античная литература. 1978. М., Мысль, 233.
- Арутюнова Н. Д. 1990. Метафора и дискурс. В кн.: Теория метафоры. М., Прогресс: 5-32.
- Блэк М. 1990. Метафора «Models and Metaphors». В кн.: Теория метафоры. М., Прогресс: 153-172.
- Большакова Л. С. 2008. Когнитивный механизм создания визуальной метафоры (на материале англоязычных музыкальных видеоклипов). Современные проблемы науки и образования. 2: 119-123.
- Выготский Л.С. 1999. Мышление и речь. М., Лабиринт, 352.
- Гребнева В. В. 2014. Вербальные метафоры внутрителесного опыта взаимодействия в системе «человек – среда» (на примере образовательной среды вуза). Yearbook of eastern European studies, 3: 153-166.
- Зинченко В. П. 2006. Живые метафоры смысла. Вопросы психологии, 5: 100-100.
- Лакофф Дж., Джонсон М. 2008. Метафоры, которыми мы живём. М., URSS, 256.
- Маккормак Э. 1990. Когнитивная теория метафоры. В кн.: Теория метафоры. М., Прогресс: 358-386.
- Панкратова С. А. 2008. Когнитивно-семантическое моделирование процессов метафорического выбора. Электронный ресурс. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/kognitivno-semanticheskoe-modelirovanie-protsessov-metamoricheskogo-vybora> (29 января 2017).
- Петренко В. Ф. 2013. Базовые метафоры психологических теорий. Вестник Московского университета. Сер. 14. Психология. 1: 4-23.
- Ревина Я. С. 2007. Психологические аспекты метафоризации: взаимосвязи с коннотацией и креативностью. Вестник НГУ. Т.1. 2: 54-58.
- Ричардс А. 1990. Философия риторики. В кн.: Теория метафоры. М., Прогресс: 44-67
- Серль Дж. 1990. Метафора. В кн.: Теория метафоры. М., Прогресс: 173-193.
- Юрченко И. В. 2012. Специфика построения метафор в психологическом консультировании. Электронный ресурс. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-postroeniya-metafor-v-psihologicheskom-konsultirovanii> (дата обращения 20.01.2017)
- Carroll N. 1996. A note on film metaphor. Journal of Pragmatics. 6 (26): 809-822.
- Durand, J. 1987. Rhetorical figures in the advertising image. In: J. Umiker-Sebeok (ed.) Marketing and Semiotics: New Directions in the Study of Signs for Sale. Berlin: Mouton de Gruyter: 226-231.
- Forceville, C. 1996. Pictorial metaphor in advertising. London, Routledge, 318.
- Forceville C. 2000. Compasses, beauty queens and other PCs: Pictorial metaphors in computer advertisements. Journal of Linguistics. 24: 31-55.
- Hanks P. 2006. Metaphoricity in Gradable. In: Corpus-Based Approaches to Metaphor and Metonymy. Berlin, N.Y.: 17-35.
- Kennedy J. M. 1982. Metaphor in Pictures. Perception. 11: 589-605.
- Rozik E. 1994. Pictorial metaphor. Kodikas. Code 17: 203-218.
- Rozik E. 1998. Ellipsis and the surface structures of verbal and nonverbal metaphor. Semiotica, 11(1/2): 77-103.
- Turner M., Fauconnier G. 2000. Metaphor, Metonymy, and Binding. In.: Metaphor