

*Петро
Дениско*

РОЗПІЗНАННЯ МЕТИ ТА ДЖЕРЕЛА МЕТАФОРИ У ВІЗУАЛЬНИХ ТВОРАХ МИСТЕЦТВА

Інтенсивне дослідження природи візуальних метафор — це фактично справа лише останніх 25 років. Якщо звернутися до англomовної наукової літератури про візуальні метафори (що їх тут зазвичай називають *visual metaphors* або *pictorial metaphors*) за цей відтинок часу, то ми цілком очевидно побачимо в ній яскраво виражений тренд: домінування ідей Макса Блека та численних представників концептуальної (когнітивної) теорії метафори. Серед найбільш знаних і часто цитованих англomовних дослідників, що вже доклали чимало зусиль, аплікуючи інтеракційну або концептуальну теорію метафори до творів візуальних мистецтв і візуальних зображень, передусім слід назвати Ноела Керола, Чарльза Форсвіла, Марію Ортис, Стюарта Кеплена. Ці вчені звернули увагу на окремі особливості першої стадії сприйняття візуальної метафори, під час якої глядач повинен розпізнати мету та джерело метафори. Зокрема, вони вказали на труднощі, з якими стикається глядач, що намагається розпізнати мету та джерело, а також на притаманну візуальним метафорам симетричність зв'язку між метою та джерелом, що відрізняє візуальні метафори від вербальних. Ч. Форсвіл, крім того, побіжно проаналізував необхідність вербалізації візуальних метафор згідно з формулою «А — це В». Проте жоден із зазначених дослідників та їхніх менш знаних численних послідовників не спробував з'ясувати, яким же чином відбувається аплікація концепту до

© П. ДЕНИСКО,
2015

мети та джерела візуальної метафори і що це змінює в нашому сприйнятті візуальної метафори. Отже, мета цієї статті полягає в тому, щоб проаналізувати особливості розпізнання мети та джерела візуальної метафори на початковій стадії її сприйняття глядачем і завдяки цьому чіткіше розкрити відмінності між вербальними та візуальними метафорами.

Інтеракційна теорія метафори (А. А. Ричардс, М. Блек) і концептуальна (когнітивна) теорія метафори, умовним початком якої є праця Джорджа Лакофа і Марка Джонсона «*Metaphors We Live By*» (1980), різко протиставили себе традиційним теоріям метафори від Аристотеля і до початку ХХ сторіччя, згідно з якими метафора — це штучна, зовнішня прикраса мови, яка не має жодної когнітивної цінності, існує лише в самій природній мові й покликана справити певний вплив на слухача або читача. Натомість у інтеракційній і концептуальній теоріях первинною сферою існування метафор почали вважати *мислення*, а не мову, через що метафору й слід розуміти як «фундаментальну здатність розуму, за допомоги якої люди розуміють себе і світ, здійснюючи концептуальну проекцію знання з однієї сфери на іншу» [Gibbs, 1994: р. 207]. Такі фахівці з концептуальної теорії метафори, як Р.В. Гібс [Gibbs, 1994: р. 122—207], З. Кевечеш [Kövecses, 2010: р. 4, 7, 63—73], Дж. Лакоф і М. Джонсон [Lakoff, Johnson, 1980: р. 3—9], Дж. Лакоф [Lakoff, 1993: р. 203, 208—209, 241—244], чітко відрізняють концептуальну метафору від метафоричних мовних виразів¹, а також від цілої низки невербальних маніфестацій концептуальних метафор. Справді, якщо концептуальні метафори існують на первинному рівні й становлять чималу частину нашої системи концептів, наших концептуальних полів, то у такому випадку концептуальні метафори повинні віднаходити свою маніфестацію не лише у природній мові, а й у нашій поведінці, жестах, снах, візуальних мистецтвах та різних сегментах культури і соціального життя (політиці, історії, моралі, міфів тощо).

В інтеракційній та концептуальній теоріях будову метафори демонструє парадигматична формула «А — це В», в якій «А» і «В» — це два різних, віддалених концептуальних домени, між якими і здійснюється метафорична проекція (*projection, mapping*) окремих ознак чи структурних зв'язків. З часів появи «Метафор, якими ми живемо» Лакофа і Джонсона ці два концептуальних домени зазвичай називають доменом мети (*target domain*) та доменом джерела (*source domain*), або ж скорочено метою та джерелом.

¹ У самому мовному виразі, що має метафоричний характер, обидва розумові концепти не обов'язково повинні бути експліцитно виражені (як у знаменитому прикладі Макса Блека «людина — це вовк»): вони обидва (чи один із них) зазвичай наявні (наявний) імпліцитно, внаслідок чого сам мовний вираз є лише прикладом, зовнішньою маніфестацією певної концептуальної метафори. Наприклад, як демонструють Лакоф і Джонсон, висловлювання «Її легко розчавити», «Пережите зруйнувало його», «Я розпадаюся на шматки», «Його психіка зламалась» є різними маніфестаціями однієї і тієї ж концептуальної метафори «Психіка — це крихкий об'єкт» [Lakoff, Johnson, 1980: р. 28].

Отже, у зазначеній формулі концептуальної метафори «А» — це мета, «В» — джерело. У метафорі, згідно з концептуальною теорією [Kövecses, 2010: р. 4, 7—10; Lakoff, Johnson, 1980: р. 7—13; Lakoff, 1993: р. 206—208], її творець чи інтерпретатор використовує один концепт (джерело) для розуміння іншого концепту (мети): він проектує окремі елементи концепту-джерела на концепт-мету, внаслідок чого концепт-мета змінюється і між ними виникає набір систематичних відповідностей. А на думку Ричардса [Ричардс, 1990] та Блека [Black, 1954—1955; Black, 1993], внаслідок метафоричного процесу неодмінно змінюються обидва концепти в метафорі, тому вони і вживали термін «інтерація» для пояснення суті метафоричного зв'язку. У вербальних метафорах зв'язок між концептом-метою та концептом-джерелом, як правило, є асиметричним, тобто спрямованим лише в один бік. Когнітивні лінгвісти [Kövecses, 2010: р. 7] називають це принципом односпрямованості метафоричного зв'язку. Мету («А») та джерело («В») концептуальної метафори («А — це В»), зафіксованої у природній мові, зазвичай взагалі неможливо поміняти місцями, адже метафоричну проекцію найчастіше здійснюють від більш конкретного концепту до більш абстрактного (А ← В). Якщо ж мету та джерело вербальної метафори спробувати поміняти місцями, то внаслідок цього значення метафори (набір проекцій) цілком зміниться. Натомість у візуальних метафорах, як твердить Чарльз Форсвіл [Forgeville, 2008: р. 464], чітко розпізнати мету та джерело здебільшого досить важко, оскільки візуальним зображенням — особливо статичним зображенням — не властива лінійна будова, а також вони не мають визначених правил синтаксису. Як наслідок, рішення про те, який із двох елементів у візуальному зображенні чи творі вважати метою, а який — джерелом, покладається на інтерпретатора, що зазвичай (хоч і не завжди) може також легко поміняти місцями мету і джерело у візуальній метафорі. Цієї думки дотримуються мало не всі дослідники, що практикували аплікацію інтеракційної та концептуальної теорій до візуальних творів і візуальних зображень. Так, Стюарт Кеплен [Kaplan, 2005: р. 170] говорить про багатоспрямованість у візуальних метафорах, а Ноел Керол [Carroll, 2001: р. 349—350, 365] — про здатність багатьох візуальних метафор викликати у глядача альтернативну, симетричну інтерпретацію.

З точки зору інтеракційної та концептуальної теорій, метафорам властива одна вкрай важлива риса, якої традиційні теорії метафори не знали, адже були одержимі лише роллю схожості в метафорі. Цією рисою є значення *відмінностей* у метафоричному процесові. Не випадково фундатор інтеракційної теорії А.А. Ричардс у «Філософії риторики» (1936) писав про психічне напруження (*tension*), що його ми відчуваємо як результат взаємодії між двома компонентами метафори, двома різними думками — змістом (*tenor*) та оболонкою/носієм (*vehicle*), які позначають два предмети із досить різних сфер досвіду [Ричардс, 1990: с. 63—64]. Для Ричардса сила метафори залежить від відмінностей між двома компонентами тією самою мірою, що

й від схожостей [Ричардс, 1990: с. 64—65]. І саме така комбінація схожостей та відмінностей зокрема підштовхує реципієнта до активної інтерпретації метафори. Згодом послідовники Ричардса продовжували робити наголос на розпізнанні реципієнтом відмінностей між компонентами метафори. Про напруження у своїй статті 1979 року епізодично згадував Макс Блек [Black, 1993], а його послідовник Ерл МакКормак приділив напруженню чи не найбільше уваги. На думку МакКормака, саме розпізнання відмінностей між атрибутами двох концептів у метафорі забезпечує створення нових інсайтів і нових значень, оскільки під час метафоричного процесу відбувається трансформація відмінностей у небачені раніше схожості [MacCormac, 1985: р. 50]. Для МакКормака розуміння метафори — це завжди поєднання аналогії та семантичної аномалії, адже розпізнання схожих атрибутів концептів формує аналогію, а розпізнання несхожих атрибутів — семантичну аномалію [MacCormac, 1985: р. 5]. Відповідно, вважає вчений, аби створити метафору, потрібно сумістити два та більше зазвичай непов'язаних, несхожих концептів, що породить семантичну аномалію, симптомом якої і є емоційне напруження у читача або слухача [MacCormac, 1985: р. 33—34]. Навіть Лакоф і Джонсон [Lakoff, Johnson, 1980: р. 84] у своїй класичній праці серед двох головних критеріїв метафори першим назвали «відмінність у різновиді діяльності», бо два концепти метафори (А і В) неодмінно повинні стосуватися *різних* видів об'єктів чи діяльностей, а якщо вони належать до одного виду, то у такому випадку це вже буде субкатегоризація, а не метафора.

Для візуальних метафор також характерним є поєднання схожостей та відмінностей, проте завдяки тому, що такі метафори містяться на іншому матеріальному носіїві й розраховані передусім на візуальне сприйняття, у них поєднання схожостей і відмінностей набуває іншого вигляду, ніж у вербальних метафорах, у яких це поєднання — з точки зору інтеракційної та концептуальної теорій — встановлюється лише між двома різними концептами. Натомість у візуальних метафорах схожості та відмінності в першу чергу існують між двома візуальними об'єктами (візуально репрезентованими чи побаченими безпосередньо) чи їхніми елементами і лише в другу чергу схожості та відмінності завдяки інтерпретації глядача постають і між двома концептами, пов'язаними з візуальними об'єктами. Це зумовлено передусім тим, що у візуальних метафор немає чітко визначеного, недвозначного способу сказати глядачеві «А — це В», тому вони повинні сигналізувати про схожості та відмінності між двома різними концептами за допомоги візуальних схожостей і відмінностей між двома візуальними об'єктами. Ця особливість візуальних метафор є настільки важливою, що Стюарт Кеплен [Kaplan, 2005: р. 174] у цьому контексті навіть пише про загальне правило кодування для візуальних метафор, два елементи яких мусять мати достатньо схожостей на рівні візуальної форми чи абстрактних якостей, аби уможливити аналогію, але й достатньо відмінностей, аби глядач не вирішив, що візуальну репрезентацію слід сприймати як буквально

істинну і що саме в цьому й полягала інтенція митця, який створив цю візуальну репрезентацію. Зрозуміло, що візуальні та концептуальні схожості все ж відіграють більш фундаментальну роль у візуальних метафорах, ніж відмінності. Проте тут є одна важлива особливість, яку не можна оминати увагою: справді, візуальні об'єкти — побачені безпосередньо чи візуально репрезентовані — сигналізують глядачеві про метафоричний зв'язок часткової схожості за допомогою візуальної часткової схожості, проте така візуальна схожість не обов'язково є однією лише схожістю між двома об'єктами, на що слушно звертав увагу Ч. Форсвіл [Forceville, 2009: р. 31; Forceville, 1996: р. 145—146], і може також бути схожістю способу візуальної репрезентації об'єкта. Іншими словами, візуальні метафори здатні демонструвати глядачеві об'єкти, яким притаманна схожість обрисів, кольорів, розміру, ліній, співвідношення складових частин (пропорцій). Але таку візуальну схожість аж ніяк не можна вважати *conditio sine qua non* для візуальних метафор, адже в них головну роль може відігравати інший тип візуальної схожості: схожість розташування об'єктів у просторі, схожість освітлення, напрямку руху, точки зору глядача тощо.

Аби ліпше зрозуміти необхідне для візуальних метафор сполучення візуальних схожостей і відмінностей, погляньмо на скульптуру «Дім знань»² (2008, нержавіюча сталь), автором якої є каталонський митець Жауме Пленса. Ця скульптура є прикладом гібридної візуальної метафори³ і реалізує

² Пленса зробив чимало варіантів цієї скульптури, які по-різному називають, вони мають незначні відмінності й перебувають у різних куточках світу — від Будапешта і до Гонконга. Всі ці скульптури явно складаються у ланцюжок симулякрів, важливою особливістю логіки якого у візуальних мистецтвах є повторення тих самих візуальних форм, проте з маленькими відмінностями, через що ланцюжок симулякрів не виглядає як чиста серійність.

³ Гібридна метафора — два візуальних об'єкти чи їхні елементи скомбіновано в межах одного й того самого простору чи контуру в окремий, цілісний об'єкт, і при цьому обидва об'єкти чи їхні елементи належать до різних категорій і є несумісними у фізичному світі. Цей тип візуальної метафори найліпше пояснює Ноел Керол [Carroll, 2001], який пише про дві її головні ознаки. Він, щоправда, не виокремлює жодних інших типів візуальних метафор і для нього гібридна метафора є єдиною візуальною метафорою (сам він не вживає слово «гібридна», яким користується Форсвіл). Отже, на думку Керола, перша ознака цієї метафори — це «одноросторівість» (*homospatality*) [Carroll, 2001: р. 349, 351, 354], бо така метафора — це завжди комбінована фігура, результат асамбляжу дискретних елементів, які співіснують у межах одного й того самого простору. Метафоричний асамбляж такого характеру неодмінно створює впізнаваний цілісний об'єкт. Друга ознака [Carroll, 2001: р. 354—355] — це те, що ця метафора, об'єднуючи фізично несумісні елементи в цілісний об'єкт, пропонує глядачеві таким чином ототожнити, метафорично пов'язати дві неспіввимірні категорії (концепти). Очевидно, що гібридна метафора є одним із ключових компонентів сюрреалістичної візуальності, а картини, скульптури, фотографії та фільми сюрреалістів демонструють незліченні зразки винахідливих гібридних метафор. Людина із висувними шулядками в тулубі в «Антропоморфній шафі» (1936) і жінка-стілець у «Жінці з головою із троянд» (1935) Сальвадора

концептуальну метафору «людина — це мова» або ж «тіло — це текст (мова)», оскільки з'єднані одна з одною латинські літери (джерело метафори) утворюють «шкіру» людини (мета метафори), яка сидить на сідницях із щільно притиснутими до грудей коліньми (поза немовляти у лоні матері) і руками обіймає свої ноги. Всередині скульптура є порожньою і в ногах має вхід, куди безпосередній глядач може увійти і поглянути на навколишній світ крізь літери, внаслідок чого для такого глядача постає можливість вдатися до ще однієї конвенційної метафори — «світ — це текст». А якщо звернути увагу на назву скульптури, а також на те, що скульптура має вхід усередину так само, як і людська оселя, то маніфестованою тут метафорою має бути «мова — це людський дім», і в такому разі метою метафори вже є концепт «мова». Важливо, що оболонка з літер лише *схематично* повторює зовнішні контури людини, у якої немає ні обличчя, ні кінцівок рук, тому типовий глядач «Дому знань» не може цілком ототожнити людину і множину літер (мову) або мову і людський дім. Схематичність дає змогу позбутися багатьох дрібних деталей, а обриси людини хоча й виглядають неповними, дещо грубуватими і спрощеними, та все ж є легко впізнаваними. Отже, у цьому випадку бачимо характерну для візуальних метафор комбінацію візуальних схожостей і відмінностей, яка пропонує глядачеві лише частково ототожнити концепт-джерело та концепт-мету метафори.

Фахівці з концептуальної теорії метафори, більшість з яких за фахом є лінгвістами, хоча й твердять про існування концептуальних метафор у різних знакових системах, проте, як правило, вважають, що дія та інтерпретація концептуальних метафор не залежать від сенсорної модальності, внаслідок чого вони не вбачають жодних істотних відмінностей між маніфестаціями концептуальних метафор у природній мові та інших знакових системах. Наприклад, Корнелія Мюллер пише, що встановлення метафоричності — це загальний когнітивний процес, а тому хоча метафори й існують у різних модальностях, та все ж вони від них не залежать [Müller, 2008: р. 32—35]. Це означає, що хоч би якою була матеріальна реалізація певної концептуальної метафори і хоч би на яку модальність така реалізація була розрахована, проте у підсумку інтерпретатор усе одно сприйматиме розумом «один різновид об'єкта у термінах іншого», якщо скористатися загальновідомим формулюванням Лакофа і Джонсона [Lakoff, Johnson, 1980: р. 5]. Проте, на мою особисту думку, сенсорна модальність помітно впливає на специфіку сприйняття концептуальної метафори, і у своїх наступних міркуваннях я спробую продемонструвати, що візуальна модальність та особливості матеріального носія змінюють цілу низку аспектів у

Далі, сови-листки у «Супутниках страху» (1942) Рене Магріта, рука, що визирає із мушлі, у «Без назви» (1934) Дори Маар, дерева-сходинки у «Правді про комети» (1945) Доротеї Тенінг — усе це характерні зразки гібридних візуальних метафор, типових для сюрреалізму.

метафоричному процесові. Завдяки цьому можна більш чітко зрозуміти важливі відмінності між вербальними та візуальними метафорами.

Порівняно з вербальними метафорами візуальні метафори вимагають від інтерпретатора дещо більших зусиль для розуміння, що зумовлено цілою низкою чинників, серед яких слід назвати не лише типову симетричність зв'язку між метою та джерелом та можливість міняти їх місцями, а й важливу необхідність *вербалізувати* візуальну метафору, тобто використовувати природну мову — мову лінгвістичних знаків — як інструмент і для метафоричного зв'язування різних концептів чи концептуальних доменів, і для маніпуляції з ними, і, врешті, для конструювання метафоричної формули. Отже, у процесі інтерпретації візуальних метафор природна мова неодмінно мусить функціонувати як посередник, завдяки якому глядач перетворює апліковані до візуальних об'єктів концепти на мету та джерело концептуальної метафори. Акт розпізнання об'єкта як підведення його під певну категорію (концепт) здійснюється миттєво і без допомоги природної мови, проте ідентифікувати в розпізнаних візуальних об'єктах мету та джерело метафори та зробити висновок про метафоричний зв'язок часткової схожості між ними можна лише за допомоги слів. Чарльз Форсвіл цей істотний момент у сприйнятті візуальних метафор, якого немає (чи майже немає) в інтерпретації вербальних метафор, називає «наклеюванням ярликів» (*labeling*) на мету та джерело: «у візуальних метафорах (навіть якщо зрозуміло, які об'єкти у зображенні слід розглядати як мету та джерело метафори, що робить її *придатною для сприйняття*) (курсив мій. — П. Д.) об'єкти потрібно «перекладати» у концептуальну (і все ще вербалізовану!) форму «А — це В» для того, щоб їх можна було хоча б примітивно *обговорити*» (курсив мій. — П. Д.) [Forceville, 2008: р. 464]. А від того, які саме ярлики (концепти) глядач наклеїть на елементи візуального твору, аби розпізнати в них маніфестацію метафоричної формули «А — це В», залежатиме проекція в концептуальній метафорі, а, отже, і той набір відповідностей між різними концептами, який така проекція встановлює і який власне є значенням метафори. Тому наклеювання інших ярликів (підведення візуальних об'єктів під інші концепти) обов'язково змінить обидва компоненти концептуальної метафори, якими є мета та джерело, і таким чином запропонує глядачеві інші шляхи для метафоричної проекції, інші метафоричні інсайти.

Специфіка метафоричних візуальних творів полягає у тому, що вони зазвичай дають реципієнтові більшу свободу у справі ідентифікації концептуальної метафори, ніж мовні вирази, а тому й припускають більшу кількість можливих тлумачень маніфестованої метафори. Розпізнання мети та джерела метафори у, наприклад, картині, малюнкові, скульптурі, кінофільмові чи фотографії — це активний процес конструювання, в якому вельми важливу роль відіграє природна мова, внаслідок чого конструювання поширюється і на проекцію в розпізнаній концептуальній метафорі.

Для прикладу погляньмо на скульптури, в яких закохані наскільки щільно зближуються і переплітаються одне з одним, що утворюють цілісну візуальну фігуру. Твори Огюста Родена «Поцілунок» (близько 1882, мармур) та «Вічна весна» (близько 1884, гіпсова модель, яку пізніше відлито у бронзі та висічено в мармурі), «Поцілунок» (1907—1908, перші гіпсові версії) Константина Бранкузі, «Закохані V» (1975, бронза) та «Закохані I» (1977, бронза) Чарльза Умлауфа, «Злиття душ» (2008, бронза) та «Спраглі кохання» (2008, бронза) Володимира Одрехівського та інші подібні скульптури можна розглядати як гібридні візуальні метафори, в яких метою є концепт «любов». (Оскільки закохані не є несумісними об'єктами у фізичному світі, то термін «гібридна метафора» тут є не цілком валідним. Це пояснює, чому, мабуть, чимало глядачів цих скульптур не знайдуть у них метафоричного значення.) Проте недвозначно ідентифікувати концепт-джерело в таких скульптурах-метафорах майже неможливо, адже вони припускають цілий спектр потенційних варіантів такого концепту. Цей спектр, звісна річ, не є вкрай широким, але є достатнім для того, щоб підштовхнути глядача проявити свою креативність — обрати якийсь один варіант, а, точніше, по суті створити його, або ж конструювати і перебирати різні варіанти один за одним і в такий спосіб отримати задоволення від постійного оновлення самої концептуальної метафори. Отже, метафорою, втіленою у названих скульптурах, які візуально репрезентують об'єкти закоханих, може бути «любов — це близькість», «любов — це єдність», «любов — це дотик (тактильна комунікація)», «любов — це ласка (пестощі)». На перший погляд, усі ці концептуальні метафори видаються досить подібними, проте в тому-то й річ, що кожна з них комбінує різні концепти, робить наголос по-різному, а тому неодмінно різною буде й метафорична проекція, яка одні аспекти/елементи висвітлюватиме в концепті «любов», а інші приховуватиме, що зумовлено також частковим характером такої проекції.

Ще одним ключовим чинником, що відрізняє візуальні метафори від вербальних і до того ж заохочує глядача до активної і творчої інтерпретації, на думку дослідників [Forceville, 2008: p. 463; Kaplan, 2005: p. 170], є високий рівень конкретності візуальних зображень, жестів і візуальних мистецьких творів. Ця важлива особливість накладає невитравний відбиток на розпізнання мети та джерела візуальної метафори та її інтерпретацію глядачем. Слова мають загальний характер, тому вони не здатні точно репрезентувати наш досвід, одиничне та конкретне. Як твердить Стивен Ульман [Ullmann, 1962: p. 118], за винятком мізерної кількості слів, що вказують на одиничні об'єкти, майже всі слова позначають класи предметів чи подій, а тому значення слів є не лише загальним, а й невизначеним, оскільки йому бракує точності — здатності передавати конкретні деталі. Не випадково Альфред Кожибський та інші представники загальної семантики — наприклад, С.І. Хаякава [Hayaakawa, 1941: p. 23—25] — порівнювали природну мову з мапою, яка, як добре відомо, не є самою територією. Таку істотну

рису природної мови часто називають «абстрактністю» [Black, 1968: p. 148—152] або ж «схематичністю» [Clark, 2003: p. 17], і вона дає вченим підстави говорити про довільність та непрозорість лінгвістичних знаків чи навіть про розрив, невідповідність, розбіжність між природною мовою та екстралінгвістичною дійсністю. Натомість твори візуальних мистецтв неодмінно мають одиничні матеріальні риси, що перетворює кожен такий твір на унікальний предмет і дає змогу дослідникам писати про одиничність як частину мистецької цінності візуальних творів [Heywood, 1999: p. 204] і ту їхню важливу характеристику, якою сучасна мистецька критика схильна нехтувати, розглядаючи візуальні твори як «тексти», цілком відірвані від їхнього специфічного матеріального носія, що слід вважати «приниженням» (*denigration*) зору і візуального [Whiteley, 1999: p. 101, 110]. Одиничні, конкретні риси візуальних творів — це цятки, лінії, кольори, плями, обриси, мазки, текстура матеріалу та інші візуальні ознаки, які щонайтісніше пов'язані із самим матеріальним носієм, а тому нерідко їх не сприймають чи сприймають інакше у тому випадку, якщо глядач розглядає репродукцію візуального твору, а не безпосередньо сам твір.

На нинішньому етапі вивчення специфіки візуальних метафор дослідники поки що так і не пояснили, яким же чином конкретність творів візуальних мистецтв впливає на сприйняття концептуальної метафори, носієм якої вони є для певного глядача. Тому хоча б коротко потрібно спробувати розгледати цей момент. У візуальних метафорах конкретні риси і деталі здатні додавати щось суттєве до метафоричної інтерпретації, що її здійснює глядач. Виконують деталі таку функцію і на початковій стадії розпізнання мети та джерела візуальної метафори, і на подальшій стадії метафоричної проєкції. Початково, накладаючи на елементи візуального твору ті чи ті концепти (інакше кажучи, здійснюючи категоризацію/концептуалізацію), глядач, по суті, *матеріалізує* ці концепти, надаючи їм візуальної форми. Злиття концепту та елемента (елементів) візуального твору в акті категоризації, поза сумнівом, радикально змінює і наше сприйняття таких візуальних елементів, і інтелектуально-емоційне переживання аплікованого концепту, який за своєю структурою є гнучкою мережею взаємопов'язаних компонентів, серед яких суб'єкт залежно від контексту і завдання обирає і комбінує лише окремі. Зрозуміло, що для того, аби накласти концепт на елементи візуального твору, потрібно розпізнати хоча б невелику кількість візуальних деталей, які б підкріплювали аплікацію саме такого концепту, а не якогось іншого. Отже, вже навіть на стадії розпізнання мети та джерела візуальної метафори конкретні деталі починають відігравати важливу роль: від того, на яких деталях сфокусується глядач, залежатиме його вибір концептів для мети та джерела, встановлення схожості, а в подальшому — і специфіка проєкції в метафорі. У цьому пункті також простежуються істотні відмінності між вербальними та візуальними метафорами. Метафоричний мовний вираз зазвичай легко і швидко пропускає інтерпретатора до тих

двох концептів, що є компонентами концептуальної метафори⁴. Іншими словами, метафоричний мовний вираз є «прозорим» стосовно тієї концептуальної метафори, яку він маніфестує і яка немовби просвічує крізь нього, оскільки сам мовний вираз не створює серйозних перешкод для розпізнання мети та джерела метафори. Головна причина цього полягає в тому, що чимало наших концептів зумовлено значенням слів. Внаслідок цього метафоричний мовний вираз здебільшого не припускає різних варіантів вибору мети та джерела, натомість інтерпретатор потім здобуває значно більше свободи під час здійснення метафоричної проєкції.

Таким чином, якщо вербальна метафора за своєю природою виявляється фактично взаємодією двох концептів, між якими і встановлюється метафоричний зв'язок, то візуальну метафору аж ніяк не можна редукувати до самої лише взаємодії між двома різними концептами. Глядач візуальної метафори вже на стадії розпізнання мети та джерела змушений скріплювати візуальне та концептуальне, які повинні злитися в результаті акту категоризації, аби уможливити встановлення метафоричного зв'язку схожості/несхожості та подальше здійснення метафоричної проєкції від джерела до мети. Проте таке скріплення візуальної матерії та концепту, який до неї докладають, для глядача візуальної метафори рідко коли буває стійким та остаточним і зазвичай має тимчасовий характер, адже конкретні деталі у візуальному творі, на яких робить наголос глядач у процесі розпізнання мети та джерела, здатні не лише підкріплювати вибір певного концепту, а й суперечити йому, підштовхуючи глядача знайти інший концепт для одного чи обох компонентів метафори. Через те глядач візуальної метафори мусить або не звертати уваги на непотрібні чи суперечливі деталі, що перешкоджають його категоризації, або по чергово практикувати аплікацію різних концептів для мети та джерела, фокусуючись кожного разу на тих інших візуальних деталях, які давали б змогу концептові тимчасово склеїтися із візуальним твором. Усе це, поза сумнівом, порушує складні питання щодо природи категоризації під час візуального сприйняття і природи концептів у людському мисленні.

⁴ Це тільки якщо вважати, що між розумовими концептами (категоріями) та значеннями слів існує прямий і безпосередній зв'язок. Лакоф та інші когнітивні лінгвісти вірять, що мислення існує до мови і що концепти визначають значення слів, адже між ними існує прямий причинний зв'язок від концептів до значень слів, які є лише зовнішньою маніфестацією концептів у мисленні. У праці «Жінки, вогонь і небезпечні речі» Лакоф демонструє, що категорії нашого мислення існують на первинному рівні, тому неодмінно структурують нашу мову, поведінку, комунікацію з іншими людьми. Через це для Лакофа мовні категорії належать до одного типу з категоріями мислення, демонструючи ті самі ефекти [Лакоф, 2004: с. 86—98]. Натомість, як твердять автори збірника статей 2010 року «Words and the Mind», що саме їх я підтримую, а не Лакофа, чимало наших концептів зумовлено словами, які їх формують і структурують. Проте такий висновок неможливо поширити на всі концепти в мисленні, тому сучасні дослідники стосовно гіпотези лінгвістичної відносності Сепіра та Ворфа не говорять ні «так», ні «ні» [Words and the Mind, 2010: p. 11].

Як бачимо, розпізнання мети та джерела візуальної метафори зазвичай є нестійким, тимчасовим, залежним від дрібних візуальних деталей і пов'язаним із природною мовою, яка виконує тут функцію координації й уможливорює встановлення метафоричного зв'язку між метою та джерелом. Тому аби пояснити всю складність категоризації *ad hoc* під час розпізнання мети та джерела, потрібна складна сучасна теорія категоризації. Традиційні теорії категоризації [Smith, Samuelson, 1997: р. 161—163] непридатні для цього, бо в них акти категоризації під час сприйняття об'єктів неодмінно спиралися на фіксовану таксономію, що забезпечувало стабільність пізнання. Тому, з точки зору традиційних теорій категоризації, люди в різних ситуаціях повторюють одні й ті самі акти категоризації, адже до різних об'єктів аплікують одні й ті самі стабільні концепти (категорії). Проте у дослідженнях останнього часу вчені, спираючись зокрема й на праці Л.В. Барсалоу, різко розкритикували такий підхід і почали доводити, що акти категоризації залежать від контексту, в якому об'єкт і людина перебувають, а також від завдань, які людина розв'язує, а тому акти категоризації не повторюються, а постійно змінюються [Smith, Samuelson, 1997: р. 165—167]. Саме тому дві однакові жаби у двох різних ситуаціях людина обов'язково сприйматиме як різні об'єкти, аплікуючи до них різні концепти. Це означає, що навіть незначні зміни у контексті чи завданнях неминуче зумовлюють зміни у компонентах концепту, під який підводять перцептивний стимул. Тобто нестабільність категоризації тісно пов'язана з нестабільністю концептів: одне не існує без іншого. Такий теоретичний підхід до категоризації і концептів, поза сумнівом, справді точніше передає специфіку категоризації *ad hoc* під час розпізнання компонентів візуальної метафори.

Звернімося до кількох візуальних творів, які допоможуть ліпше збагнути щойно сказане. В окремих моментах танцю «Весна» китайська танцівниця Ян Ліпін та її племінниця Сяо Цайці візуально репрезентують дощ, ритмічно нахиляючи тулуб і голову донизу та змахуючи довгим розпущеним волоссям. Тобто у цьому випадку довге волосся виконує знакову функцію і є субститутом дощу, внаслідок чого один із компонентів метафори (дощ) не має своєї звичної візуальної форми: у ролі репрезентованого об'єкта (денотата/референта), як і належить, він відсутній. З'єднання семіотичної репрезентації та метафоричної інтеракції пропонує глядачеві поглянути на волосся як на дощ — буквально побачити дощ у довгому розвіяному волоссі. Оскільки у цій візуальній метафорі один із двох компонентів відсутній, а видимий об'єкт у певному контексті репрезентує невидимий, то її слід вважати контекстуальною метафорою⁵. Мета та джерело

⁵ Контекстуальна метафора — це один із трьох типів візуальної метафори (інші два — це гібридна метафора та візуальне симіле [Forceville, 2008: р. 464—467; Forceville, 1996: р. 109—145; Kaplan, 2005: р. 172—173; Ortiz, 2010: р. 162—163]), коли у певному контексті один візуальний об'єкт розташовано на місці іншого, внаслідок чого між види-

маніфестованої в танцеві «Весна» метафори завдяки контексту і звукам розпізнавані відносно просто, загалом не припускаючи інакших варіантів, хоча обидва концепти метафори можна поміняти місцями, що, як уже мовилось, є типовим для візуальних метафор. Отже, реалізованою тут у рухах тіла концептуальною метафорою буде «довге жіноче волосся — це цівки дощу» або «цивки дощу — це довге жіноче волосся». А оскільки періодично цю візуальну метафору супроводжує або музика, що наслідуює ляпотіння дощових крапель, або шум дощу, то в такі моменти візуальна метафора перетворюється на мультимодальну метафору, розраховану одночасно і на візуальне сприйняття, і на слухове, адже, як наполягає Форсвіл [Forceville, 2008: р. 469], використання кількох сенсорних модальностей і знакових систем є обов'язковою умовою для мультимодальної метафори. Без відповідної музики чи звуків розпізнати зазначену метафору в рухах танцівниць було б досить складно чи навіть неможливо. У будь-якому разі така візуальна метафора справді є «живою», позаяк і візуальна, і концептуальна схожість між довгим жіночим волоссям і цівками дощу постає тільки внаслідок ситуативного конструювання танцівницями метафоричного зв'язку між ними і не існує для глядача до цього зв'язку як його основа. Цей приклад добре ілюструє те, наскільки категоризація візуальної схожості двох об'єктів, важливої для встановлення метафоричного зв'язку між метою та джерелом візуальної метафори, є за своїм характером категоризацією *ad hoc*, бо залежить від конкретного контексту і без нього є неможливою. Довге розпущене волосся і те, як його використовують Ян Ліпін і Сяо Цайці, пропонує глядачеві значну кількість конкретних деталей, оскільки волосся в обох є чорним, довжиною сягає середини стегна, а танцівниці розмахують ним у різні моменти із різною амплітудою, частотою, супроводжуючи також різні за характером змахи волосся різними рухами тіла (голови, рук, ніг). Проте для розпізнання мети та джерела втіленої тут концептуальної метафори цілковита більшість візуальних деталей фактично не потрібна. Задіяними в акті категоризації виявляються лише ті деталі, що волосся жіноче, довге, розпущене і що змахують ним переважно згори донизу, тобто вертикально, адже саме таким чином дощ падає на землю. Мінімізація кількості деталей, потрібних для аплікації концепту до візуального об'єкта та встановлення візуальної схожості, — це важлива умова

ним об'єктом та відсутнім (та їхніми концептами) встановлюють метафоричний зв'язок часткової схожості. Характерно, що у цьому випадку видимий об'єкт перебуває в чужорідному, недоречному для себе контексті, який для відсутнього об'єкта саме і є «своїм». Проте завдяки метафоричному зв'язкові між видимим об'єктом та невидимим контекст для глядача вже не відчутний як цілком недоречний: навпаки, контекст бере активну участь у метафоричному зчепленні двох об'єктів, підказуючи глядачеві за допомоги своїх дрібних ключів, який же об'єкт є відсутнім, і таким чином підштовхує глядача частково ототожнити як видимий об'єкт та відсутній, так і пов'язані з ними концепти.

того, що розпізнання мети та джерела візуальної метафори відбуватиметься відносно легко і не забере багато часу і зусиль. У цьому виявляється важлива риса категоризації, яка за своєю суттю є потужним фільтром [Brosch, Pourtois, Sander, 2010: р. 68—69], адже дає змогу спростити складність інформації про зовнішні об'єкти, які ми сприймаємо: під час категоризації перцептивних стимулів ми групуємо або класифікуємо їх як еквівалентні, підводячи під певну категорію (концепт), яку ми поділяємо з іншими людьми, тому сприймаємо лише ті окремі риси стимулів, завдяки яким стає можливим аплікувати концепт і, отже, здійснити класифікацію стимулу. Саме через це категоризація об'єктів під час сприйняття, як твердять дослідники [Brosch, Pourtois, Sander, 2010: р. 69], відбувається досить швидко і вимагає мінімуму когнітивних зусиль.

На противагу танцю «Весна» згадані вище скульптури закоханих чоловіка та жінки демонструють нам те, як наголос на різних візуальних деталях твору, що його здійснює глядач, призводить до різного вибору концепту для джерела метафори. На які саме деталі в скульптурі Чарльза Умлауфа «Закохані V» мусить спиратися акт категоризації під час розпізнання глядачем двох компонентів концептуальної метафори? Якщо ключовими деталями тут вважати поцілунок (між вустами закоханих є проміжок у кілька сантиметрів, але уста явним чином зближуються, складаючись у форму для поцілунку), обійми руками, дотик ногами і тулубами, то глядач має схилитися до метафори «любов — це дотик» або ж «любов — це пестоші». А якщо глядач сфокусується на тому, що між оголеними тілами закоханих від колін (вони стоять на колінах) і аж до рівня шиї немає проміжку, і тому чоловік та жінка зливаються в одне ціле, дзеркально повторюючи навіть жести ніг одне одного, то в такому випадку результатом категоризації та встановлення візуальної схожості має бути або метафора «любов — це близькість», або метафора «любов — це єдність». А ось у скульптурі Володимира Одрехівського «Закохані» (1994, бронза) можна побачити ще більше маніфестованих концептуальних метафор завдяки винахідливому використанню двох птахів, що летять у височинь поруч із фігурами закоханих, накладеними одна на одну, утворюючи цілісну фігуру, хоча і з ефектами оверлепінгу, адже жіноча фігура дещо нижча за чоловічу, є також відмінність у позиції ніг. І фігура закоханих, і напрям тулуба птахів динамічно відхиляються від невидимої вертикальної осі в один і той самий бік, а однаково складені руки закоханих мають часткову схожість із крилами. Також і розставлені ноги чоловіка, утворюючи внизу зовнішній контур цілісної фігури закоханих, демонструють схожість із хвостами обох птахів. Схожість між закоханими та птахами наголошує ще й те, що лінія польоту нижнього птаха, вказана напрямом його тулуба, здобуває своє продовження у лінії витягненої правої чоловічої і лівої жіночої рук, а лінія польоту горішнього птаха повторює лінію з'єднаних тулубів закоханих. Так завдяки цілій низці візуальних деталей, що підкреслюють схожість між закоханими та птахами,

глядач може побачити в цій скульптурі візуальне симіле⁶, додавши до вже згаданих концептуальних метафор, типових для візуальної репрезентації закоханих, інші: «любов — це політ», «закохані — це птахи, що летять».

Витлумачена у такий спосіб інтерпретація візуальних метафор у мистецтві демонструє, що візуальна метафора аж ніяк не перетворює візуальний твір на «текст», на сукупність одних лише візуальних означників, позбавлених зв'язку з конкретними рисами матерії, в якій ці означники зафіксовано. Візуальна метафора, тимчасово і ситуативно склеюючи візуальне та концептуальне, дає змогу матеріальності стати важливою частиною процесу породження значення, оскільки частину візуальних деталей концептуалізують, а самі апліковані концепти в ролі мети та джерела концептуальної метафори при цьому матеріалізують. Саме тому одна й та сама концептуальна метафора, реалізована в різних візуальних мистецьких творах, не є тією ж самою, оскільки залежить від візуальної модальності. Все навіть складніше, адже один і той самий глядач здатен по-різному сприймати певну візуальну метафору в різні моменти своєї окремої інтерпретації. Це стає можливим завдяки конкретним візуальним деталям, які уможливають і розпізнання мети та джерела метафори, і встановлення метафоричної схожості, і, врешті, саму метафоричну проекцію між концептами з її творчим, активним конструюванням. Глядач не сприймає візуальну метафору одним тільки розумом: внаслідок склеювання візуальних деталей і концептів та встановлення візуальної та концептуальної схожості візуальну метафору переживають також сенсорно, емоційно, а головне — естетично, оскільки вона автотелічно привертає увагу до метафоричного зв'язку між різними предметами/концептами і змушує глядача інтенсивно проявити свою уяву та евристичні здібності, відчувши при цьому неутилітарне задоволення. Це також пояснює, чому глядач може побачити візуальні метафори у повсякденних речах і чому візуальна метафора є окремим способом естетизації предметів повсякденної дійсності. Магія і шарм візуальних метафор приховані в тому, що вони пропонують нам як глядачам не спрощену розумову гру з концептами та їхнім структуруванням, а радше бентежливу, небуденну і поетичну практику часткового ототожнення двох різних предметів-концептів, пов'язану з видозміною візуального сприйняття, коли ми маємо справді побачити, відчутти, приміром, у зачісці людини — звивисту

⁶ Візуальне симіле (порівняння) — тип візуальної метафори, в якому два різних об'єкти розташовано поруч у такий спосіб, що візуально вони виглядають схожими в якихось аспектах і завдяки цьому підштовхують глядача встановити між ними (та їхніми концептами) метафоричний зв'язок. Нерідко у такому випадку об'єкти розташовано на одній горизонтальній, вертикальній чи діагональній лінії. Натомість розташування поруч ідентичних об'єктів, як слушно вказує Марія Ортис [Ortiz, 2010: р. 163], є зразком уже не візуального симіле, а візуального групування, дослідженню якого чимало часу і зусиль у минулому присвятили гештальт-психологи, зокрема на прикладі творів візуальних мистецтв візуальне групування вправно аналізував Рудольф Арнгайм.

хмару, у повному Місяці в нічній п'їтми — кошовну перлину в мушлі, у велелюдній багатоповерхівці — мурашник, у зовнішності собаки — зовнішність його господаря, який крокує поруч, у раптових зморшках на людському чолі — тонкі рухливі брижі на поверхні води, а в різьблених лініях на долоні — втаємничені ієрогліфічні письмена...

ДЖЕРЕЛА

- Лаккофф Дж.* Женщины, огонь и опасные вещи. Что категории языка говорят нам о мышлении. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 792 с.
- Ричардс А.А.* Философия риторики // Теория метафоры / Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой. — М. : Прогресс, 1990. — С. 44 — 67.
- Black M.* Metaphor // Proceedings of the Aristotelian Society. — Vol. 55 (1954 — 1955). — P. 273 — 294.
- Black M.* More about metaphor // Metaphor and Thought. 2nd ed. / Ed. by A. Ortony. — New York: Cambridge University Press, 1993. — P. 19—41.
- Black M.* The Labyrinth of Language. — New York; Toronto: The New American Library, 1968. — 224 p.
- Brosch T., Pourtois G., Sander D.* The perception and categorisation of emotional stimuli: a review // Cognition and Emotion: Reviews of Current Research and Theories / Ed. by J. De Houwer, D. Hermans. — Hove, East Sussex: Psychology Press, 2010. — P. 66—98.
- Carroll N.* Visual metaphor // Carroll N. Beyond Aesthetics: Philosophical Essays. — Cambridge: Cambridge University Press, 2001. — P. 347—368.
- Clark E. V.* Languages and representations // Language in Mind: Advances in the Study of Language and Thought / Ed. by D. Gentner, S. Goldin-Meadow. — Cambridge, MA: MIT Press, 2003. — P. 17—24.
- Forceville C.* Metaphor in pictures and multimodal representations // The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought / Ed. by R.W. Gibbs, Jr. — Cambridge: Cambridge University Press, 2008. — P. 462—482.
- Forceville C.* Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: agendas for research // Multimodal Metaphor / Ed. by Ch.J. Forceville, E. Urios-Aparisi. — Berlin: Mouton de Gruyter, 2009. — P. 19—42.
- Forceville C.* Pictorial Metaphor in Advertising. — London: Routledge, 1996. — 234 p.
- Gibbs R.W.* The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language and Understanding. — New York: Cambridge University Press, 1994. — 528 p.
- Hayakawa S.I.* Language in Action. — New York: Harcourt, Brace and company, 1941. — 346 p.
- Heywood I.* «Ever more specific»: practices and perception in art and ethics // Interpreting Visual Culture: Explorations in the Hermeneutics of Vision / Ed. by I. Heywood, B. Sandywell. — London: Routledge, 1999. — P. 203—222.
- Kaplan S.* Visual metaphors in print advertising for fashion products // Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media / Ed. by K. Smith et al. — Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2005. — P. 167—177.
- Kövecses Z.* Metaphor. A Practical Introduction. 2nd ed. — New York: Oxford University Press, 2010. — 376 p.
- Lakoff G., Johnson M.* Metaphors We Live By. — Chicago: University of Chicago Press, 1980. — 242 p.
- Lakoff G.* The contemporary theory of metaphor // Metaphor and Thought. 2nd ed. / Ed. by A. Ortony. — New York: Cambridge University Press, 1993. — P. 202—251.
- MacCormac E.R.* A Cognitive Theory of Metaphor. — Cambridge MIT Press, 1985. — 256 p.

- Müller C.* Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking: A Dynamic View. — Chicago: University of Chicago Press, 2008. — 274 p.
- Ortiz M.J.* Visual rhetoric: primary metaphors and symmetric object alignment // Metaphor and Symbol. — 2010. — Vol. 25. — № 3. — P. 162—180.
- Smith L.B.*, *Samuelson L.K.* Perceiving and remembering: category stability, variability and development // Knowledge, Concepts, and Categories / Ed. by K. Lamberts, D. Shanks. — Cambridge: MIT Press, 1997. — P. 161—195.
- Ullmann S.* Semantics. An Introduction to the Science of Meaning. — Oxford: Basil Blackwell, 1962. — 278 p.
- Whiteley N.* Readers of the lost art: visuality and particularity in art criticism // Interpreting Visual Culture: Explorations in the Hermeneutics of Vision / Ed. by I. Heywood, B. Sandwell. — London: Routledge, 1999. — P. 101—124.
- Words and the Mind: How Words Capture Human Experience* / Ed. by B.C. Malt, Ph. Wolff. — New York: Oxford University Press, 2010. — 346 p.

Петро Дениско — кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії та соціально-політичних дисциплін Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка. Сфера наукових інтересів — семіотика, естетика, інтерперсональна комунікація.
