

А. А. Шипицына

Метафора в фокусе эстетики

В статье описываются контуры эстетической теории метафорического тропа, акцентируется внимание на структурном и чувственно-смысловом аспекте образа. Метафорическое изображение определяется как дискретное, темпоральное, близкое к стилистике кинематографа. Метафора обладает визуальностью (П. Рикёр), которая трактуется в статье достаточно широко как чувственная определенность образа – его телесность. Метафора может восприниматься не только зрительно, но и с помощью осязания, обоняния и т. д., обладая полной гаммой чувственно-образного выражения, вследствие чего эстетический опыт восприятия метафоры может быть обозначен как психосоматический.

Ключевые слова: метафора; образ-смысл; визуальность; кинематографичность; телесность

Anna Shipitsyna

Metaphors in the Focus of Aesthetics

The article describes the contours of the aesthetic theory of the metaphorical trope, focuses on the structural and sensory-semantic aspect of the image. A metaphorical image is defined as discrete, temporal, close to the style of cinema. The metaphor has a visuality (Paul Ricœur), which is interpreted quite broadly in the article as the sensual certainty of the image – its physicality. A metaphor can be perceived not only visually, but also with the help of touch, smell, etc., having a full range of sensory-figurative expression, as a result of which the aesthetic experience of perceiving a metaphor can be designated as psychosomatic.

Keywords: metaphor; image-meaning; visuality; cinematography; physicality

Метафора, вопреки общепринятыму мнению, не является сугубо художественным знаком, областью применения которого

является исключительно искусство. Ряд исследователей указывают на продуктивность и употребимость метафоры в философии и точных науках, разных областях практической деятельности человека (Р. Хоффман, М. Джонсон, Дж. Лакофф). Метафора – **инструмент** не только украшения, но и мышления, поскольку выстраивается на основе способности человеческого сознания «подмечать подобия» (Аристотель). В связи с этим существует огромный разброс исследований метафоры: от риторических и лингвистических до антропологических, культурологических, психологических и собственно философских.

Наряду с камнем и огнем человеческий язык является специфическим орудием освоения окружающего мира. Но кроме практической (коммуникативной) он решает особую задачу по созданию царства духа, царства мысли. Идеи В. фон Гумбольдта о языке как творческой деятельности – энергейи – получили огромную популярность, создав целое направление последователей. К русским гумбольдтианцам относили себя А. А. Потебня, А. Г. Горнфельд, Д. Н. Овсянико-Куликовский, В. П. Григорьев, теоретик символизма А. Белый, Вяч. Иванов, поэт В. Брюсов и др. Гумбольдтовское отношение к слову как деятельности характерно для поэзии русского футуризма: с помощью слова можно построить и разрушить мир. На основе длительной традиции гумбольдтианства в русской лингвистике возникли концепты, подчеркивающие особую творческую установку языка – «поэтический язык» (Р. О. Якобсон и формалисты), «речевое творчество» (М. М. Бахтин), что дает основания говорить о «лингвистической поэтике» (термин В. П. Григорьева), «эстетике слова» (Л. В. Щерба) и, в конечном итоге, об «эстетике словесного художественного творчества» (Бахтин) и лингвоэстетике (В. В. Фещенко).

Формированию эстетического поворота в русской лингвистике способствовала научная деятельность Г. Г. Шпета. Его размышления о «внутренней форме», «глубинном измерении» знака раскрыли некий внутренний закон, определяющий порядок формирования языковых единиц: «...этот закон и есть основа словесно-логического творчества в целях выражения, сообщения, передачи

смысла» [9, с. 98]. Уточняя понятие «закон», Шпет, опираясь на труды классиков от античных философов до Гумбольдта и И. Канта, вводит в описательный анализ понятия «пути» и «схемы» формирования словесного знака. Тем не менее в попытку создания точной строгой научной формулы языкового творчества продолжает включаться некий неизвестный «х», который проскальзывает в формулировках Шпета: «сила языкового порождения» [9, с. 24], «внутреннее чувство языка» [9, с. 28], «внутренний характер, живущий в нем (языке) наподобие души» [9, с. 26]. Эти последние характеристики уместно было бы назвать в духе интуитивизма языковым стремлением, интуицией, волей. Пытаясь выстроить строгую картину языкового творчества, Шпет не может обойтись без иррационального «остатка», определяющего саму схему/форму языкообразования.

Шпет впервые определяет «поэтический» язык как имеющий цель в «саморазвитии» [9, с. 143], «в себе самом» [9, с. 144]: «Произведение есть продукт некоторого целемерного созидания, т. е. словесного творчества, руководимого не pragmatischen задачею, а внутренней идеей самого творчества, как *sui genesis* деятельности сознания» [9, с. 142]. Доклад Шпета о творческой природе языка был прочитан им в Московском лингвистическом кружке в 1919 г., его монография «Внутренняя форма слова» вышла в свет в 1927 г. Благодаря работе этого выдающегося ученого отечественная и мировая лингвистика пошла по пути изучения поэтической природы языка, выделяя его в особый род высказывания. Вслед за Шпетом русские формалисты-опозиовцы обнаруживают особенность поэтического языка в установке на «выражение». По мнению Р. Якобсона, поэтический знак интровертивен, направлен на самого себя, является единством означающего и означаемого, а сами языковые сочетания самоценны. Наконец, вслед за русскими формалистами представители Пражского лингвистического кружка отмечают: «Организующий признак искусства, которым последнее отличается от других семиологических структур, – это направленность не на означаемое, а на сам знак. Организующим признаком поэзии служит именно

направленность на словесное выражение» [7, с. 31–32]. Таким образом, Якобсон и русские формалисты, а также Пражская лингвистическая школа предложили принципиально новые пути изучения проблемы поэтического языка, определив научную мысль второй половины XX в.

Несмотря на то, что «метафора органически связана с поэтическим видением мира» и «само определение поэзии иногда дается через апелляцию к метафоре» [1, с. 16], понятия «поэтического» и «метафорического» в своих коннотационных полях не являются идентичными – они пересекаются, создавая обширную область семантической близости. Метафора позволяет по-новому взглянуть на привычные вещи, обнаружив нетипичное предикативное сходство предметов; она будит воображение, создавая новую реальность – в этом состоит *causa finalis* и метафорического, и поэтического. Наибольшего успеха в описании специфики метафоры достигла американская и европейская гуманитаристика. М. Блэк выделяет три актуальные теории метафоры: 1) субSTITUTIONАЛЬНАЯ теория (от англ. *substitution* ‘подстановка’, ‘замещение’), согласно которой метафора служит заменой высказывания, обладающего буквальным значением, а любую метафору можно перевести как высказывание с прямым значением; 2) сравнительная теория, родоначальником которой является Аристотель, рассматривается на сегодняшний момент как частный случай субSTITUTIONАЛЬНОЙ теории; согласно ей метафора – это скрытое сравнение, а любую метафору можно развернуть в сравнительный оборот; 3) интерАКЦИОНИСТСКАЯ теория (от англ. *interaction*, лат. *inter* ‘между’ и *actio* ‘деятельность’), согласно которой метафора является импликацией системы ассоциаций, относящихся к одному субъекту мысли, на другой. Метафора в когнитивной психологии и философии описывается как фигура мышления, итог мыслительных операций замещения одной мысли другой, сравнения и синтеза идей.

П. Рикёр в своих исследованиях существенно углубляет представление о механизме формирования метафорического, выделяя значимость воображения в когнитивном процессе, кроме того, он

сенсационно рассматривает проявление эмоционального компонента в смысловой актуализации образного тропа, делает широкий шаг в сторону эстетического осмыслиения метафорической образности. Воображению отводится ключевая роль, так как оно создает новую модель (схему) для чтения реальности, приостанавливая действие старой. Подобно тому как чтение уводит человека в мир грёз, мечтаний, фактически уничтожая мира реальности, метафора, разрывая связь знака с референтом, уводит мышление в мир образного смысла. Рикёр вслед за цитируемым им Якобсоном сомневается, что метафора означает полный отказ от референции. Скорее она осуществляет стереоскопическую референцию (Б. Стэнфорд), неоднозначную референцию (Р. Якобсон) вследствие проявлений в метафоре одновременно буквального и образного значений. Роль воображения сводится к отказу от референции первого типа. «Воображение не сводится ни к простой схематизации предикативной ассилияции термов с помощью синтетического пророчества сходств, ни к простому изображению смысла путем проявления образов, возникающих и контролируемых когнитивным процессом; скорее оно участвует непосредственно в приостановке обыденной референции и в планировании новых возможностей переописывания мира» [6, с. 428].

Что касается второй части размышлений П. Рикёра, они представляют еще больший интерес, так как сводят воедино проблемы когнитивные и психологические. Рикёр отмечает, что изучение метафоры позволило подойти к границе областей, которые принято разделять: речь идет о смысле и ощущении. Он придерживается точки зрения на метафору как на иконический знак (П. Хенле), согласно которой носителем смысла в метафоре является образ, формируемый воображением, – образ сходства, объединяющий природу двух сравниваемых предметов. Рикёр пишет, что в метафоре мы сравниваем два референта А и Б, но область сравнения, допустим, виртуальная область С, не является пересечением или наложением смыслового поля двух вербальных знаков. Метафора имеет невербальную, внеязыковую природу: когда в нашем воображении формируется образ, позволяющий видеть А через Б,

А «видеть как» Б. Оператор «видеть как», восходящий к Л. Витгенштейну, позволяет обратиться к сенсорной составляющей метафорического образа, который, по мысли Рикёра, является не только мыслью, но и чувством, а проще сказать, интуицией: «наполовину мыслью, наполовину чувственным восприятием» [5, с. 450]. Чтобы нагляднее объяснить концепт «видеть как», обратимся к поэтическому языку, который часто сравнивают с живописью, выделяя визуальность как важный аспект поэтического творчества; как отмечает один из исследователей поэтического, «поэзия – думание картинами» (В. Олдрич) [цит по: 5, с. 451]. В метафорическом визуальность – это способность представить образно один предмет через другой в различных аспектах его существования, вследствие чего обнаруживается сходство между ними. Таким образом, «видеть как» является основой для обнаружения сходства, причиной, а не следствием мысли. «„Видеть как“ – это интуитивное отношение, удерживающее вместе смысл и образ» [5, с. 450]. Рикёр, оставаясь в рамках феноменологической традиции Гуссерля, не стремится углубляться в сенсуализм, держась от него на почтительном расстоянии. Переживание поэтического обозначается как квазипереживание или виртуальное переживание, визуальное есть одновременно и квазивизуальное, коль скоро поэтический / метафорический опыт совершается в области воображаемого. Однако справедливо ли говорить о чувственном аспекте мыслительного опыта в поэтическом и метафорическом творчестве как о неком «квази»? Или необходимо придать ему законную силу, обнаружив необходимые доказательные основания?

Из самого понятия «иконический знак» следует, что он является образом реального объекта или отношений, так как имеет те же самые свойства. Поэтому, пишет семиотик Ч. Моррис, «когда интерпретатор воспринимает носитель иконического знака, он воспринимает напрямую то, что им обозначается» [цит. по: 8, с. 104]. Выходит, что восприятие иконического знака не только подобно, но и является по существу восприятием референта, а значит несправедливо редуцировать чувственные переживания в пользу мыслительного опыта. В тезисах А. Габричевского

к морфологии искусства значится, что знак искусства обладает «наглядностью», «чувственной конкретностью», «подлинной зримостью», а «означиваемое совпадает с чувственно-наглядным составом означивающего» [2, с. 188]. Зримость, чувственная наглядность искусства в теории А. Габричевского сопоставимы с термином визуальность Рикёра, они могут быть применимы к сенсуалистической теории иконического знака при условии расширения поля интерпретации понятий, так как отражают лишь один аспект чувственности – способности видеть. Между тем визуальность / зримость следует трактовать в импрессионистическом духе как переживание художественного события, затрагивающее многие аспекты чувственности: не только зрительный, но и обонятельный, осязательный, слуховой. Для метафорической визуальности характерна кинематографическая динамика чувственных переживаний. При произнесении, к примеру, фразы «человек человеку волк» воображение рисует не только сам облик зверя, но и эпизоды его агрессивного ощетинивания и рычания, наконец, нападения. Эта своего рода раскадровка, выхватывающая моменты существования волка, переносится на человека, услышавшего голос крови, и опять воображение создает поток картин зверской борьбы и предательства людей. Метафорический смысл не только иконичен, но еще более кинематографичен, так как предлагает не единый образ-смысл, а целую плеяду, благодаря чему затрагивает самые разнообразные аспекты чувственности. Метафорический образ темпорален, он «видится» как тело, претерпевающее изменения в потоке времени. На основе следующего примера можно проследить все указанные выше свойства метафорической образности: телесность, темпоральность, кинематографичность:

«А творилась окрест – потусторонней силы метель.

Так-то всю неделю, пока их не было, рассказывал Максимыч, расшевелилась оттепель. Днем чуть выше нуля, ночью чуть ниже, слякоть, сырость, пакость, туда-сюда. Но на воскресенье похолодало, а ближе к вечеру город накрыла снежная буря. Ледяной, волчий, лохматый ветер рвал воздух в миллиарды белых ключьев

и хлопьев, бился в юродивых припадках о землю, о небо, о стены домов. О несчастные деревья и рекламные щиты. Вьюжная эта реконкиста в четверть часа занесла и завернула под собственную власть все, что чуть раньше, высвобождаясь понемногу, неделями подтаивало и оттаивало. Город, конечно, встал» [3, с. 36].

Этот отрывок интересен тем, что образ снежной бури изображается одновременно с помощью двух метафор: волка и юродивого. Вначале появляется образ свирепого волка, рвущего снег в клочья-хлопья своими хищными челюстями, затем юродивого, бьющегося в припадках падучей. В воображении происходит не просто смена кадров этих действий-событий, но и метаморфоза самого метафорического образа: волк-оборотень превращается в лохматого юродивого, с той же свирепостью хищника обрушающегося на землю. Визуальность подкрепляется осознательным аспектом восприятия: ощущение холода и сырости (холодный ветер, слякоть), головокружения (круговорот снежной бури).

Кинематографичность является специфической чертой метафорической визуальности: если тот же самый отрывок представить в виде обычного описательного текста, читатель из режиссера превратится в живописца: его воображение будет старательно выписывать элементы пейзажа, временной аспект восприятия подобного изображения будет более растянутым, текучим, и вследствие отмены дискретности изображение станет менее энергичным, интенсивным: «В городе после оттепели началась метель. Снег засыпал город, так что потребовалось бы еще много времени, чтобы он растаял». Намеренное использование предельно нейтральных выражений подтверждает этот факт, а переход на простейший язык образности: «метель закружила, ветер завыл, снег покрыл» – вновь откроет ворота cinema.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры : сборник. М. : Прогресс. 1990. С. 5–33.
2. Габричевский А. Г. Морфология искусства. М. : Аграф, 2002.
3. Кремчуков Е. Вошебный хор. М. : Альпина нон-фикшн, 2023.

4. Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок: сборник статей. М. : Прогресс. 1967. С. 406–432.
5. Рикёр П. Живая метафора // Теория метафоры: сборник. М. : Прогресс. 1990. С. 435–456.
6. Рикёр П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры: сборник. М. : Прогресс. 1990. С. 416–434.
7. Тезисы Пражского лингвистического кружка // Пражский лингвистический кружок: сборник статей. М. : Прогресс. 1967. С. 17–42.
8. Фещенко В. В. Язык в языке: Художественный дискурс и основания лингвоэстетики. М. : Новое литературное обозрение, 2023.
9. Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольдта. М. : Комкнига, 2006.