

**ОТ ГОТИКИ ДО АБСТРАКЦИОНИЗМА  
(К ВОПРОСУ О СМЫСЛООБРАЗУЮЩЕЙ СПОСОБНОСТИ МЕТАФОРЫ)**

Когай Э.Р.

кандидат филологических наук

КазНУ им. аль-Фараби

Алматы

Активное развитие когнитивной лингвистики, занимающейся исследованием человеческого разума, мышления и ментальных процессов, привело к смене акцентов при определении и интерпретации феномена метафоры. Она стала рассматриваться не только как лингвокреативный способ мышления о мире, но и как наиболее продуктивный способ смыслопроизводства, который использует прежде добытое знание, а также как универсальная динамическая модель преобразования уже имеющегося в языке значения имени в новое знаковое содержание.

С легкой руки когнитивистов в научный обиход вошло терминологическое словосочетание «когнитивная метафора (синоним концептуальная метафора; *cognitive/conceptual metaphor*)», под которой понимают «одну из форм концептуализации, когнитивный процесс, который выражает и формирует новые понятия и без которых невозможно получение нового знания» [1, 55]. В рамках когнитивной лингвистики метафора предстала «как видение одного объекта через другой и в этом смысле является одним из способов репрезентации знания в языковой форме» [1, 55]. В таком аспекте основное внимание уделяется метафоре как способу языковой репрезентации знания. За пределами внимания ученых остается вопрос о смыслообразующих возможностях метафоры в широком смысле, не только в языке.

Мы полагаем, что метафора – мыслительный механизм, позволяющий выявлять связь между двумя, возможно и более, областями человеческого опыта на основе сходства, аналогии. Метафора – своеобразная «концептуальная» игра со смыслами, лежащими в двух разных системах понятий, синтезирующая новое знание, новое понимание мира. Будучи «механизмом» формирования творческого мышления она прежде всего проявляется в искусстве.

Способность метафоры осмыслять одно через другое, в результате чего возникает новое представление о фрагменте действительности, основывается на фундаментальной способности человека к ассоциативному мышлению. Наблюдая за вещами и фактами, событиями и явлениями, культурными феноменами, человек формирует некое их понимание и устанавливает между ними определенные связи. В процессе творческой работы, используя механизм метафоризации, он нарушает уже сформировавшиеся привычные связи мира, перекраивает в сознании внешний мир в соответствии со своим видением и в результате порождает наполненный новым смыслом «объект», например, картину, музыкальное произведение, архитектурное сооружение. За творческими находками часто стоят неожиданные сопоставления, сравнения,

аналогии, одним словом, метафора. Таким образом, творческое мышление базируется на способности человека к метафорическому мышлению.

Метафора как креативный способ создания образа мира используется не только в словесном творчестве, но и в других видах искусства, например, в живописи, в архитектуре, в искусстве танца, в музыке.

Рассмотрим несколько примеров. Ювелирные изделия древних скифских художников-прикладников в «зверином стиле», причудливо сочетающие реальные животные формы (хищные кошки с птичьими когтями и клювами, фантастические грифоны с туловищем рыбы, человеческим лицом и птичьими крыльями), созданы благодаря зооморфной метафоре, воплощенной руками мастеров в драгоценном металле. Или древнеегипетский сфинкс - это и не лев, и не человек, и не орел, и не бык, это человек, представленный через животных, и животные, понятые через человека, это весь мир, одухотворенный и представленный метафорическим мышлением египтян в виде сфинкса.

Еще недостаточно, на наш взгляд, исследователи обращали внимание на то, сколь метафорично мышление художников и архитекторов, насколько часто используется ими аналогия при создании живописных полотен и произведений зодчества.

Приведем несколько высказываний о творчестве различных художников, живших в разные века, в разных странах, но использовавших метафору в качестве средства создания образа. «Ван Гог мыслил ассоциациями и метафорами. Он оперировал цветом и рисунком так, как писатель словом» [2, 52]. Метафоричность мышления Ван Гога проявлялась на уровне колорита. Или другое высказывание: «Живопись Шагала полна поэтических иносказаний, символов и метафор... не говоря уже о том, что вся живопись Шагала, как давно уже заметили наиболее чуткие искусствоведы, - одна целостная и сложная метафора его собственной жизни и духовных исканий нашего века» [3, 235].

В триптихе М. Шагала «Прогулка» (1917-1918 гг.), «Двойной портрет» (1917-1918 гг.), «Над городом» (1914-1918 гг.) безмятежная молодая чета - художник и его красавица жена Белла - парят над городом. Полет для них такое же естественное состояние, как земная обыденная жизнь. Перед нами метафора достигнутой безграничной свободы и обретенного счастья и любви. Любовь, по мнению художника, преодолевает разобщенность мира и несет в себе творческое начало, обладая, как и искусство, способностью возноситься над повседневностью. Ощущение необычно свободного полета рождает не только диагональная композиция, с оторвавшимися от земной суеты влюбленными, но и волшебный синий цвет. Синий цвет - цвет воздушного океана, по которому свободно парят романтики. Небо - океан. Океан - небо. Свободная стихия объятий и поцелуев, место любовных свиданий. Внизу, под ногами влюбленных, расстилается провинциальный Витебск со скособоченными деревянными домишками, льнущими друг к другу, кривыми улочками, бесконечными серыми лентами заборов, с петухами и курицами, разгуливающими по улицам, с задумчивыми коровами, со стариками-нищими, напоминающими библейских пророков. Позже, в 50-е годы в Париже, на

других полотнах за влюбленными поплывут в небеса коровы, куры, козы, настенные часы с отросшим крылом, рыбы, играющие на скрипке («Древо жизни» (1948 г.), «Часы с синим крылом» (1949 г.). Это будет полет длиною почти в сто лет.

По поводу метафоризма знаменитого абстракциониста XX века Пабло Пикассо Б.И. Зингерман пишет: «Превращение одного в другое приобретает у Пикассо множественность значений, так же как и стремление постичь устойчивую сущность вещей, их «мировую душу»...Вспоминаются его поздние, широко известные графические изображения-метафоры, где чистый контур женского лица оказывается крылом птицы» [3, 27]. Здесь речь идет о знаменитой голубке (1947 г.) Пикассо. Этот рисунок стал впоследствии символом мира.

Не менее знаменитая «Герника» (1937 г.), написанная десятью годами ранее, – «обвинительный приговор» фашизму и режиму генерала Франко. Художник изобразил невозможное – агонию, гнев и отчаяние людей, переживших страшнейшую катастрофу – варварскую бомбардировку небольшого баскского городка Герники. На картине отсутствует изображение города и бомб. К зрителям обращены искаженные от отчаяния лица мужчины и женщины-матери, держащей на руках мертвого ребенка. В лицах и фигурах не найти портретного сходства с реальными людьми. Образы максимально обобщены. От лиц людей оставлены лишь широко открытый в истошном крике ужаса рот, раздутые от ярости ноздри и сдвинувшиеся куда-то выше лба обезумевшие от горя глаза. В центре композиции бык, равнодушно и мрачно вззирающий на отчаяние людей, на смерть и разрушение. Контраст равнодушия и страдания создает мощный эмоциональный эффект. Вся картина построена на ассоциативных, метафорических связях художественных образов. Трагическое ощущение смерти и разрушения Пикассо создает агонией самой художественной формы, которая разрывает предметы на сотни мелких осколков.

Своеобразным апофеозом метафоризации в живописи можно считать знаменитый «Черный квадрат» (1915 г.) Казимира Малевича, написанный накануне первой мировой войны. Мир искусства не видел подобных неоднозначных живописных полотен, он был потрясен пограничностью картины между искусством и не-искусством, между логикой и алогизмом, между бытием и небытием, между крайней простотой и беспредельной сложностью.

В искусствоведческих кругах бытует мнение, что изначально «Черный квадрат» возник в декорациях к пятой сцене первого действия оперы «Победа над Солнцем» как пластическое выражение победы активного человеческого творчества над пассивной формой природы: черный квадрат вместо солнечного круга [4, 30-31]. Сравнение активного человеческого разума и пассивной живой природы, далее их противопоставление через контраст формы и цвета двух геометрических фигур порождает черный квадрат – метафору человеческого разума и воли, противопоставляющую себя природе. Это лишь одна из

интерпретаций смысла полотна. Диапазон прочтений супрематического квадрата необычайно широк: от восприятия этой картины как иконы и своеобразного богоискательства, символа новой религии до антииконы, эпитафии живописи, зияющей пустоты и тьмы, поглощающей мир, символа конца искусства, конца жизни.

Метафоричность мышления проявляется не только в живописи, но и в архитектуре. Яркое тому подтверждение – готический собор. Для Западной Европы собор – это средоточие всей жизни города. Это место церковной службы. Это место общественной жизни. Это место заседаний парламента. Это место, где читались университетские лекции. Это место, где происходили театральные представления (мистерии). Это место, где иногда даже заключались торговые договоры.

Архитектура готического собора (Нотр-Дам де Пари, Реймский или Шартрский соборы) – метафорическое воплощение теологической концепции мира, выработанной схоластической теологией XII-XIII столетий. Выдающийся теоретик и историк искусства, один из создателей иконологии Эрвин Панофский в работе «Готическая архитектура и схоластика» обратил внимание на то, что собор «Высокой готики» подобен «Суммам» «Высокой схоластики», и тот и другая стремятся к всеохватности, «тотальности» [5]. («Сумма» - жанр философской литературы, созданный схоластикой, например, «Сумма теологии» («Summa theologica», 1247 г.), «Сумма против язычников» («Summa contra gentiles», 1259 г.) Фомы Аквинского). Э. Панофский одним из первых установил параллель между христианским теологическим знанием и архитектурным строением и сделал вывод, что готический собор – это воплощение Универсума.

В пользу метафоричности мышления средневековых зодчих говорит тот факт, что готический собор с трехрядными нефами (неф - вытянутое помещение, ограниченное колоннами) и трехрядными трансептами (трансепт - поперечный неф), с господством в его конструкции троичности, метафорически отражает главный догмат христианского вероучения – тринитарную доктрину (Святая Троица). Это почувствовал великий современный композитор Альфред Шнитке, заметивший, что готический собор, независимо от того, каким храмом он является (католическим или протестантским), - всегда некая модель мира, уточним – модель христианского мира.

Правда, немецкий философ Освальд Шпенглер увидел в готическом стиле западноевропейских архитекторов воплощение метафоры высоких сосновых лесов, в которых обитали древние германцы [6]. Кстати, термин «готика» происходит от итальянского слова «gotico», что переводится как «готский», от названия германских племен готов [7, 330]. Интересная деталь, для историков Возрождения и носителей культуры Византии слово «готический» было синонимом варварства.

На интересные выводы наводит творчество самого загадочного архитектора рубежа XIX-XX веков, основателя так называемой органической трансцедентной архитектуры Антонио Гауди (дворец Гуэль (1886-1889 гг.), дом

Кальвет (1898-1900 гг.), церковь Санта-Колома (1898-1917 гг.), парк Гуэль (1900-1914 гг.), храм Саграда Фамилия (1884-1926 гг.) Испания, Барселона). О его архитектуре говорят как об «архитектуре, полной смысла». Искусствоведы совершенно серьезно изучают палитру образности архитектуры А. Гауди [8], [9]. Они выделяют следующие смысловые пласты его творений: аллюзии на исторические стили, антропоморфные архитектурные сооружения, архетипические символы, связанные с важнейшими инициациями в жизни человека (рождение, смерть), христианские и языческие символы. В основе образности его неоготических соборов, жилых домов и парков – метафоричность мышления. Архитектура Гауди сверхкодирована, она говорит с людьми языком метафоры, отсылая к мифам древнего мира, легендам Запада, мечтам о Востоке, космосу Средиземноморья, средневековому готическому собору, народной каталонской культуре.

Приведенные факты свидетельствуют об использовании метафоры в различных видах искусства. Искусство стремится выразить глубинный смысл изображаемых явлений, таящийся за их внешней конкретностью, в результате чего оно прибегает не только к решительному изменению структуры художественного образа, но и к изменению подходов в изображении этого образа. Поэтому и живопись, и литература, и архитектура, и другие виды искусства не могут не иметь дела с метафорами, изменяющими смысл восприятия банальных вещей.

Литература:

1. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов.- М., 1996.
2. Дмитриева Н.А. Слово и изображение / Взаимодействие и синтез искусств.- Л., 1978.
3. Зингерман Б.И. Парижская школа. Пикассо. Модильяни. Шагал. Сутин.- М., 1993.
4. Уфимцев Р. Хвост ящерицы.- Калининград, 2010.
5. Panofsky, Erwin, Gothic Architecture and Scholasticism, N.Y., 1957.
6. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории.- М.,1998.
7. Советский энциклопедический словарь.-М., 1984.
8. Бергос Ж., Бассегода-и-Ноннель Х., Криппа Ж. Гауди: Личность и творчество. Пер с англ. Котельникова Т.М.- М., 2003.
9. Калимова Е.В. Принципы декоративно-символического формообразования в творчестве Антонио Гауди. Проблемы генезиса и эволюции. Автореф. канд. искусствоведения.- СПб, 2011.