

глава
XII

ОБРАЗНАЯ СФЕРА
В ЖИВОПИСИ
И ЛИТЕРАТУРЕ.
ВИЗУАЛЬНЫЕ АНАЛОГИ
ЛИТЕРАТУРНЫХ ТРОПОВ

Образная сфера в живописи и литературе. Визуальные аналоги литературных тропов¹

Цель данной главы состоит в попытке рассмотреть типы тропа (метафоры, метонимии, оксюморона, гиперболы и т. д.), используемые в лингвистике и языкознании, не только как риторические фигуры и средства украшения речи, а как формы ментальных операций, связанных с работой (деятельностью) по порождению, преобразованию и трансформации смыслов художественной реальности как одного из множества возможных конструируемых миров и распространить анализ действий этих ментальных операторов на образную сферу визуального искусства. Так, в данной статье будут рассмотрены визуальные аналоги многих литературных тропов и дана попытка описания действия тропа на семантику психологического образа и, как следствие этого, на построение, трансформацию и преобразование смысла художественного произведения.

Хотя традиционно литература (муза эпической поэзии Каллиопа) и живопись (покровитель — бог Аполлон) рассматриваются как два различных вида искусства, грань между образом, представлением и словом достаточно условна. Художник не копирует на холсте собственное восприятие, а решает, как говорил А.Н. Леонтьев, задачу на смысл, или, говоря другими словами, на осознание экзистенции человеческого бытия и его места в мироздании. Создавая замысел, тему произведения, оперируя представлениями, образами, продумывая композицию, визуальные планы, цветовые и световые решения, художник мыслит формами, красками

¹ Глава написана совместно с Е.А. Коротченко.

ми, звуками, решая образными средствами вечные проблемы существования человека (смысла бытия). Представления (или, как еще их называют, вторичные образы — см.: Гостев, 1998), т. е. образы фантазии или памяти, возникающие у человека силой воображения и без наличия физических стимулов, вообще занимают какую-то малоизученную, в отличие психологии наличного восприятия (см.: Гибсон, 1988; Барабанщиков, 1997; Величковский, 2006), нишу перехода от образа к понятию. Эта область психологии практически *terra incognita*, но, на наш взгляд, эвристичным направлением для ее изучения являются голографические модели сознания и памяти (Прибрам, 1980; Талбот, 2008).

Представления и выступают тем виртуальным, незримым материалом, в котором художник творит еще не проявленное полотно. Как композиторы часто сочиняют музыку на так называемом «немом» (не издающем звуки) пианино, так и художник вначале рисует картину, не используя кисти, а в собственном воображении. Даже рисуя на пленере, он не копирует данность, а выбирает созвучное своим раздумьям, своему эмоциональному состоянию. Пейзаж выступает проекцией души художника (см.: Петренко, Коротченко, 2008). Сознание и воображение пронизывают творчество как литератора, так и художника. «Всякое искусство есть образное мышление, т. е. мышление при помощи образа» (Потебня, 1990, с. 163). О проблемах образа в искусстве см. работы П. Флоренского (1993, 1996), Р. Арнхейма (1973, 1974, 1994, 2004), А. Моля (1966), Ф. В. Басина, А.С. Прангишвили, А. Е. Шерозии (1978), В.П. Зинченко (2001), Г. Руубера (1985), С.Х. Раппопорта (1978), А. Л. Ярбуса (1965), В.Ф. Петренко (2005), В.В. Знакова (2005).

В своем творчестве художник не менее рефлексивен, чем писатель, создающий нарративы, или философ, оперирующий всеобщими категориями. И если художник движется от сознательного замысла и смыслового решения к непосредственному созданию материальной плоскости картины, то зритель, отталкиваясь

от визуального живописного поля, поднимается до высот замыслов и смыслов художника.

Восприятие живописи зрителем требует встречного движения так же, как понимание речи говорящего включает активный процесс встречного порождения, коррекции и реконструкции замысла текста слушающим (см.: А.А. Леонтьев, 1997; Ушакова, 2006). От покрытой красками поверхности картины (плана выражения — в терминах Ф. де Соссюра) зритель поднимается к вершинам замысла и духа творца, от относительно простого процесса зрительного восприятия цветовых паттернов — к реконструкции той системы смыслов, вопросов и ответов, которые решал художник.

Читая лекции по общей психологии, А.Р. Лурия любил повторять студентам мысль о симультанности образа и сукцессивности речи (текста), видя в этом одно из их базисных противопоставлений (см.: Лурия, 2004). Но и здесь, на наш взгляд, грань между образом и текстом далеко не абсолютна. В работах И.А. Мельчука (1974), Ю.Д. Апресяна (1995) разрабатывается модель формализации смысла текста, где содержание последовательности текста сводится к «картинке» — симультанному связанному ориентированному семантическому графу, по узлам которого стоят базисные смыслы (слова этого глубинного языка), а ребра задаются обобщенными отношениями (предикатами этого языка). Симультанный язык смыслов, на наш взгляд, чрезвычайно перспективен в психологии, где мог бы использоваться для изучения целостных инсайтных переструктурировок гештальтов в мыслительных задачах дункерского типа.

Использование аналогии образа и текста позволило нам дать трактовку «образа как перцептивного высказывания о мире» (Петренко, 1975, с. 270) и открыло возможность использовать методы психосемантики и лингвистики для анализа визуального искусства (см.: Петренко, 2005).

Живописные произведения имеют, как правило, литературную тему, которая в простейшем случае присутствует уже в на-

звании полотна, давая литературный дискурс, направление движений, ассоциаций. Это утверждение справедливо в первую очередь для классической сюжетной живописи, которая тяготеет к развитию, но к развитию уже вне произведения. «Литературная тема обязательно выводит нас за пределы картины, требует, если можно так выразиться, развития» (Ингарден, 1962, с. 281). Чтобы понять изображенное на картине, нужно обратиться именно к ее литературному аспекту (к ее литературной теме). Р. Ингарден приводит пример: «Если, например, мы оставим в стороне всю легенду об Иисусе в том смысле, что выключим ее, рассматривая картину, из своего сознания, то картина Леонардо наверняка будет представлять для нас нечто совершенно иное, чем она „должна“ представлять применительно к своему названию. Мы бы видели тогда не Иисуса и его учеников, собравшихся на последнюю трапезу, и не понимали бы вкушение хлеба и вина в духе христианского учения, а видели бы перед собой всего лишь какое-то собрание мужчин разного возраста за общим столом, причем различные жесты и выражения лиц мы понимали бы с трудом или вообще не понимали. Но и тогда в рассматриваемой нами картине содержалась бы определенная литературная тема, хотя и совершенно иная, чем та, которая выражена в ней для нас, если мы знаем историю Иисуса и благодаря названию картины внимание наше заранее привлечено к определенному моменту этой истории» (Ингарден, 1962, с. 283). Великое произведение Леонардо да Винчи изображено на рисунке 1.

Художественный образ символичен по своей природе. «Художественный образ, лишенный этой обобщающей силы [символа] и мощной символической картины этой жизни, всегда есть только бессильная натуралистическая копия жизни...» (Лосев, 1991, с. 251).

Переход образа в символ, по выражению М.М. Бахтина, «придает ему смысловую глубину и смысловую перспективу.

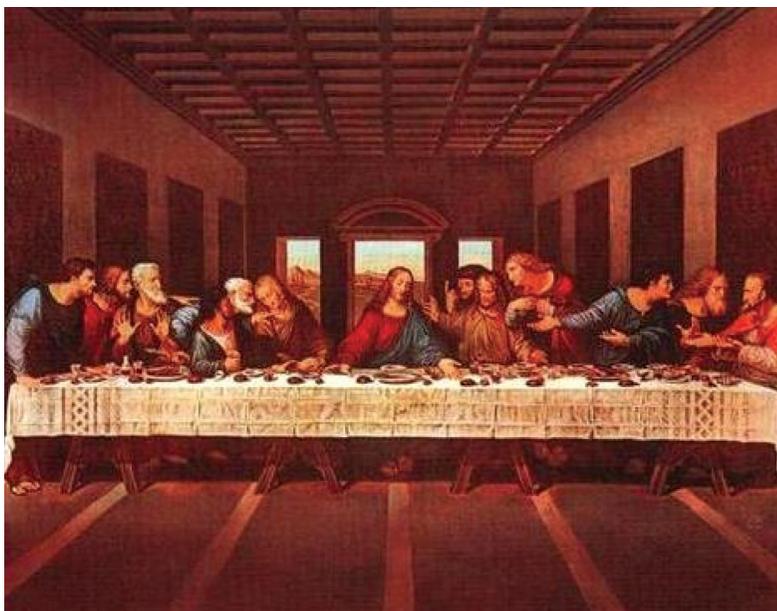


рис. 1 Леонардо да Винчи
ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ

Подлинный символ своим содержанием соотнесен с идеей мировой целокупности, с полнотой космического и человеческого универсума» (Бахтин, 1986, с. 381–382).

Осознание символического значения произведения искусства, по мнению Р. Арнхейма, — это главная задача зрителя, наблюдающего картину (Арнхейм, 1994). Созерцая произведение, зритель переживает атмосферу, переданную в картине: изображается туманный берег реки, а переживается чувство забвения, успокоения; изображается гора — переживается чувство величия. Каждый из множества художественных (или изобразительных) символов, используемых в жанре пейзажа, имеет собственную интерпретацию и связан с собственным значением (см.: Петренко, Коротченко, 2008). Если вообразить, как можно изображать, например, умиротворение, то это может быть безмятежная морская

гладь и светлое небо, но вряд ли умиротворение будет выражать скопление людей в городском пейзаже.

Как элемент языка искусства художественный образ в каждом произведении искусства неповторим, уникален. Живописный символ многомерен: он рождает в зрителе больше, чем только, например, безмятежность. Он может навеять некоторую спокойную отстраненность, грусть; он может породить ощущение замедления хода времени или другие переживания: символ может стать резонансным состоянием, образу мысли зрителя. Сложные эмоциональные отклики зрителя на произведение — результат удачно использованных выразительных средств, служащих для создания художественного образа, которыми, в частности, являются тропы.

Одно из определений понятию «троп» было дано еще в Античности римским оратором Квинтилианом: «Троп есть такое изменение собственного значения слова в другое, при котором получается обогащение значения» (Лингвистический энциклопедический словарь, 1990, с. 520). В теории риторики дается следующее определение понятию «троп»: «троп (от греч. „тропос“) — слово или фраза в переносном значении, образное выражение, сдвиг в семантике слова от прямого к переносному значению, например, метафора, метонимия, аллегория, литота, гиперболоа и т. д.» (Александров, 1999, с. 45). В основе построения многих тропеических образований лежит «семантическая несовместимость». Порождая «парадоксальную семантическую ситуацию», тропы раздвигают границы между возможным и невозможным в языке, обеспечивают условия для проникновения в глубинную структуру реальности (Наер, 1976, с. 77).

Рассмотрим классическое определение тропа **метафора** (греч. *metaphora* — перенос) — «вид тропа, перенесение свойств одного предмета (явления или аспекта бытия) на другой по принципу их сходства в каком-либо отношении или по контрасту. Примеры метафоры: *Жизни гибельный пожар* (А.А. Блок),

Русь — поцелуй на морозе (В. Хлебников)» (Зарецкая, 2002, с. 261). Ряд авторов (например, см.: Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев, 1978; Е.Н. Зарецкая, 2002) определяют метафору как скрытое сравнение, в котором слова *как*, *как будто*, *словно* опущены, но подразумеваются. Метафора замечательна своим лаконизмом, недоговоренностью и тем самым — активизацией читательского восприятия. В отличие от сравнения, где оба члена (то, что сравнивается, и то, с чем сравнивается) сохраняют свою самостоятельность, хотя ее степень в типах сравнения различна (Чернец, 2000), метафора создает единый образ, как бы размывает границы между предметами или понятиями (Чернец, 2000). «По отношению к метафоре такие приемы выразительности, как аллегория, олицетворение, синестезия, могут рассматриваться как ее разновидности или модификации» (Арутюнова, 1979, с. 130).

С точки зрения психологии, слова, образующие метафорическую пару, являются коннотативными (смысловыми) синонимами. Возьмем, например, известное стихотворение Ю.М. Лермонтова:

Тучки небесные — вечные странники,
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто, как я же, изгнанники,
С милого севера в сторону южную.

Оценим (прошкалируем) с помощью семантического дифференциала Ч. Осгуда образ «тучки» и образ «изгнанника», и хотя эти понятия принадлежат к совершенно различным понятийным классам в пространстве семантического дифференциала, по ряду базисных факторов они займут близкие позиции, т. е. выступят коннотативными синонимами.

Действительно, что общего между человеком — путником и тучкой — облаком водяного пара? Но, исходя из архаической антропоморфизации, приписываемой языком неживым объектам («ветер дует», «дождь идет», «облака бегут, облака»), мы можем приписать элементам метафорической пары сходные пси-

хологические переживания и, установив тождество по ряду одних глубинных факторов, сделать перенос качеств одного объекта на другой. Например, установив близость «тучек» со «странником» по качеству одиночества говорить об их общей отверженности.

На основе метафоризации возможно и мифологическое мышление. Так, в 1990-х годах в дискуссиях о возможности свободной продажи земли в частную собственность использовался такой аргумент: земля — наша кормилица, она дает жизнь; земля нам мать, а мать продавать нельзя. Таким образом, из коннотативной синонимии (общности одного из смыслов: порождать жизнь) переносится качество одного объекта (матери) и на другой (земельный участок), а именно недопустимость продажи земли в собственность.

На языке метафоры разговаривают сны, поэзия, индивидуальное и коллективное бессознательное. Так, наличие аффекта уменьшает размерность семантического пространства (см.: Петренко, 2005), и категоризация объектов переходит от большего числа высокодифференцированных предметно-денотативных характеристик к ограниченному числу глубинных базисных коннотативных факторов. Объекты, относившиеся в нейтральном состоянии сознания к разным семантическим областями и, казалось бы, не имеющие ничего общего в предметном плане, в ситуации уплощения семантического пространства попадают в близкие координаты коннотативного пространства и становятся коннотативными синонимами, что позволяет использовать их как метафоры.

Понятия метафоры, метонимии используется рядом известных семиотиков и культурологов относительно такого визуального искусства, как кино (Лотман, 1973; Иванов, 1973, 1981; Арутюнова, 1979, 1990; Вяч. Вс. Иванов, 1998; Шкловский, 1983). Визуальные аналогии с метафорой, метонимией, сравнением, противопоставлением и другими литературными приемами

и тропами довольно часто встречаются как в средневековой, так и в современной живописи. «Живописная метафора» так же, как и «художественный образ», — понятие, хорошо известное искусствоведам, но редко применяемое в психологии. Обратимся в связи с этим к одному из интуитивных описаний метафоричности живописи в интернет-статье, посвященной юбилейной выставке работ Дмитрия Жилинского: «Ангелы Жилинского — метафоры. Язык метафор светской живописи (сакральная не в счет, ибо она — окно, раскрытое оттуда, где метафоры становятся Откровением) уместен, когда его расшифровка необязательна. Необязательность эта иллюстрирует библейское изречение: „Дух дышит, где хочет“. Вот пример из далекого прошлого. Мы смотрим на „Чету Арнольфини“ Яна Ван Эйка. Видим гениальный портрет. Ух! Сердце бешено колотится. На лбу испарина. И только тогда, в осознании, что привычный порядок более невозможен, что перед нами не повседневный хаос, а космическая мистерия, берем томик Эрвина Панофского и, жадно ища подтверждение нашим догадкам, принимаемся за расшифровку скрытых в бытовых мелочах эмблем и символов. Вот пример из не очень далекого прошлого. Портреты Валентина Серова. Портреты великолепные. Однако не претендующие на то, чтобы быть борхесовской каплей, в которой сверкает и дрожит Вселенная. Скрытые метафоры у Серова превращаются в остроумную живописную пантомиму. Сакрального символизма нет и следа. Зато присутствуют удачно найденные зрительные ассоциации: девочка — персики — свежесть; княгиня — ваза — роскошь и т. п. И в первом (Ван Эйк) и во втором (Серов) случае зрителю предлагается выбор: хочешь — смотри без перевода на метафорический язык, хочешь — угадывай и сопоставляй» (Хачатуров, 2002, с. 1).

Построение метафоры предполагает объединение разнородных образов, что порождает поэтическую выразительность. «Два момента, из которых она (метафора) состоит, эстетически вполне равноправны. И это равноправие доходит до того, что оба мо-

мента образуют нечто целое и неделимое» (Лосев, 1991, с. 59). «Метафора отвергает принадлежность объекта к тому классу, в который он на самом деле входит, и утверждает включенность его в категорию, к которой он не может быть отнесен на рациональном основании. Метафора — это вызов природе. Источник метафоры — сознательная ошибка в таксономии объектов. Метафора работает на категориальном сдвиге. Метафора не только и не столько сокращенное сравнение, как ее квалифицировали со времен Аристотеля, сколько сокращенное противопоставление» (Арутюнова, 1990, с. 17–18).

В современных статьях можно найти несколько определенных визуальной метафоры. Теоретик кино Carroll (1996) полагает, что визуальное изображение не может считаться метафорическим, если в нем нет слияния двух различных областей опыта, образующих новое, пространственно ограниченное бытие. Метафора образуется замещением ожидаемых визуальных элементов неожиданными (при этом между ними не должно быть существующей, конвенциональной связи) (Forceville, 1994, 1995, 1999). Такие определения проясняют природу визуальной метафоры, однако, похоже, являются частными описаниями визуальных метафор. «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 имплицирован ее прямым значением). Изобразительная метафора лишена двусубъектности. Это не более чем образ, приобретающий в том или другом художествен-

ном контексте символическую (ключевую) значимость, более широкий, обобщающий смысл» (Арутюнова, 1990, с. 22). Метафора в живописи — это источник ярких представлений, она создает образность произведения.

Визуальную и вербальную метафору следует отличать на основании того, что одна и другая метафоры имеют разные репрезентации, т. е. визуальная и вербальная метафоры рассматриваются как два способа выражения одного и того же. Значение и метафоричность изображения может также быть вызвана тем, как эта мысль отражена в вербальной форме (Refaie, 2003). «Мы читаем художественный текст как шифр... символ, знак, метафора и аллегория действительно подразумевают более или менее внятное вербально-смысловое значение» (Арабов, 2003, с. 30). Многие вербальные метафоры могут быть перенесены в визуальный план, могут быть изображены в рисунке, на картине. С другой стороны, в вербальном плане действительно лучше (проще) выражать действия и хронологию, а в визуальном — пространственные отношения.

Рассмотрим примеры визуальных метафор (см.: рис. 2, 3, 4). На автопортрете Ф. Кало «Сломанная колонна» автор на место своего позвоночника ставит античную сломанную в нескольких местах колонну, а боль изображает как гвозди, которыми усыпано тело. Сломанная колонна — так ощущает себя Фрида Кало: это метафора ее состояния и переживаний. В визуальной метафоре часто сочетаются самым неожиданным образом различные объекты и их свойства, что является источником новых смыслов.

Визуальная метафора — это всегда загадка для зрителя. Часто в ней сочетаются несочетаемые признаки различных предметов, а это ведет к мгновенному перевороту привычного хода восприятия. Если вербальная метафора может быть отражена в визуальном плане и может быть легко узнана, то чисто художественная визуальная метафора является более сложной для «прочтения».

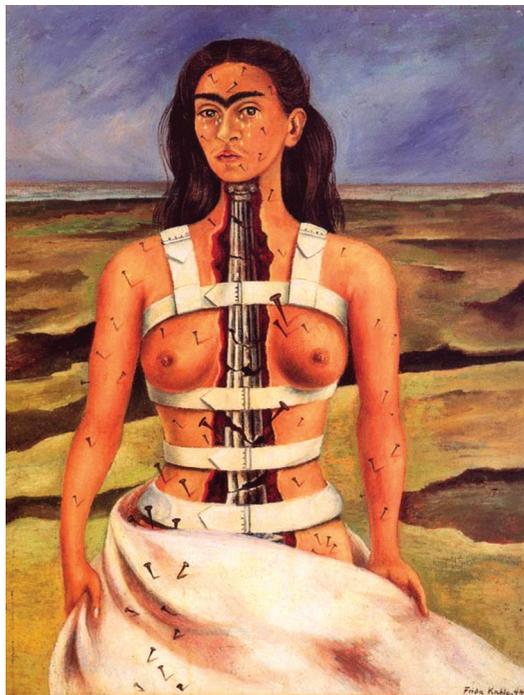


рис. 2 Ф. Кало
СЛОМАННАЯ
КОЛОННА

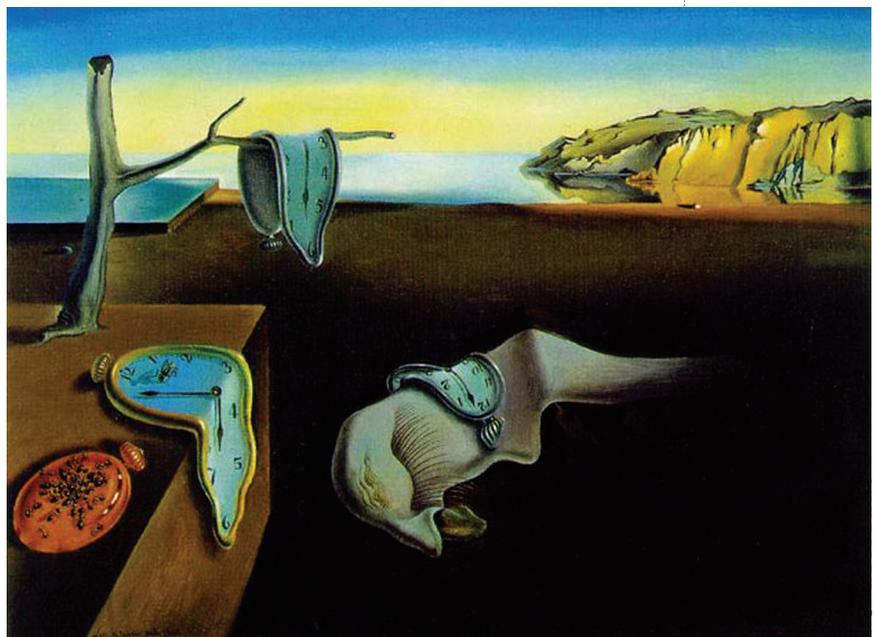


рис. 3 С. Дали
ПОСТОЯНСТВО
ПАМЯТИ

Картина «Постоянство памяти» С. Дали (рис. 3) — это визуальная метафора. Анализ и интерпретацию ее давали разные авторы (Zeri F., 1999; Поперечный, 2005; и др.). В общем, можно отметить, что эта картина является метафорой гибкости времени, относительности времени (металлические карманные часы, изображенные рядом с «мягкими», указывают на то, что время может двигаться по-разному: плавно течь или четко идти).

Другой пример визуальной метафоры — картина И. Глазунова «Больной. Последний лист» (рис. 4). Открытая клетка, в которой нет птицы, — это метафора души, отлетевшей от тела. Одинокое дерево указывает на уходящие мгновения жизни. Бюст, стоящий на подоконнике, и тяжело больной человек, изображенный на картине, входят в оппозицию как жизнь и смерть, вечное и преходящее. Зритель «читает» «осеннее» настроение картины по облакам, видит последний лист на сухом дереве, пустую клетку птицы, бюст: человеческая жизнь вот-вот оборвется, как вскоре сорвется с ветки этот последний лист. Дан-

рис. 4 И. Глазунов
БОЛЬНОЙ. ПОСЛЕДНИЙ ЛИСТ



ная картина пересекается с литературным произведением — рассказом О'Генри «Последний лист», что является своеобразным визуальным цитированием.

Как и в художественном тексте, в картине часто имеет место переплетение множества выразительных средств (в данной картине можно найти как минимум две визуальные метафоры, оппозицию, а также синекдоху (о ней ниже), создающих в целом художественный образ. Картина И. Глазунова — этому пример. Вернемся к ней, рассматривая визуальные аналоги других тропов.

Метонимия (греч. *metonymia*, буквально — переименование) в лингвистическом понимании — это троп, в основе которого лежит принцип смежности. Вещь получает название другой, связанной с ней вещи. Явления, приводимые в связь посредством метонимии и образующие «предметную пару», могут относиться друг к другу самым разным способом: вещь и материал (*Не то на серебре, — на золоте едал.* — А.С. Грибоедов); (*Вся в тюле и в панбархате в зал Леночка вошла.* — А.А. Галич.); содержимое и содержащее (*Трещит затопленная печь.* — А.С. Пушкин); носитель свойства и свойство (*Смелость города берет*); творение и творец (*Мужик... Белинского и Гоголя с базафа понесет.* — Н.А. Некрасов); место и люди, находящиеся на этом месте (*Вся Москва об этом говорит*) и др. Метонимия как перенос названия имени основывается на смежности значений, в основном пространственной, временной и причинно-следственной. Важным свойством метонимии является то, что связь между предметами предполагает, что предмет, имя которого используется, существует независимо от предмета, на который это имя указывает, и оба они не составляют единого целого (Зарецкая, 2002). Метонимия — это яркий символический троп. Она создает и усиливает зрительно ощутимые представления, характеризуя при этом явление не прямым способом, а косвенно. Ю.М. Лотман определяет акт метонимии как выделе-

ние существенно-специфического и исключение из рассмотрения несущественного (Лотман, 1994).

Рассмотрим в качестве примера метонимии в визуальном искусстве изображение куклы, лежащей на земле, на картине «Кукла» И. Глазунова (см. рис. 5). На ней не изображен ребенок, но кукла отсылает нас к образу ребенка: это аналог метонимии в визуальном плане.

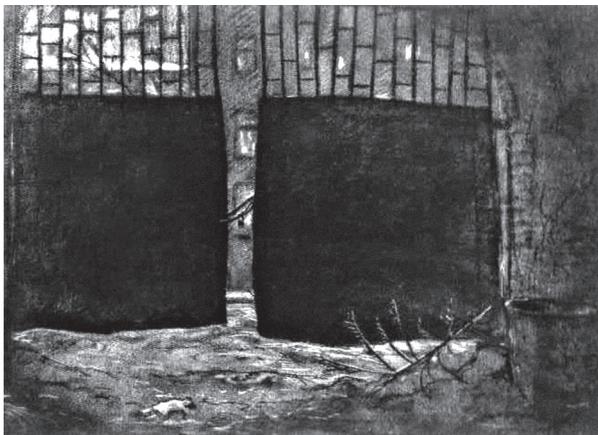


рис. 5 И. Глазунов
КУКЛА

Такая «визуальная» метонимия функционирует иначе, чем вербальная: здесь нет названий предметов, но остается лишь связь между, например, куклой и ребенком, который с ней играл. Таким образом, изображение куклы отсылает зрителя к воображаемому ребенку и обозначает тем самым ретроспективную направленность сюжета. Перед зрителем явлена кукла, но он может дорисовать в воображении любые, даже самые ужасные, истории, произошедшие с ребенком, который играл с этой куклой.

В живописи метонимия может переходить в скрытое **цитирование**: например, французские импрессионисты часто использо-

вали сюжеты, темы, композиции великих мастеров эпохи Возрождения, чтобы увидеть в настоящем дне сегодняшнего вечные проблемы человеческого бытия, ввести собственное творчество в исторический контекст, хотя на то время соотнесение классических образов великих мастеров с собственно импрессионистами — ставшими со временем также великими — шокировало зрителей. В картинах Гойи «Обнаженная Маха» (рис. 6а) и Мане «Олимпия» (рис. 6б) усматривается цитирование знаменитой «Данай» и «Венеры Урбинской» Тициана (рис. 6 в, г). И Венера Урбинская, и Олимпия, и Маха изображены в домашней обстановке. И Венера Урбинская, и Олимпия одинаково опираются на правую руку, у обеих женщин одинаковое положение рук, а правая рука украшена браслетом, взгляд их направлен прямо на зрителя. На обеих картинах в ногах у Венеры Урбинской и Олимпии расположился котенок или собачка и присутствует служанка. Взгляд обнаженной Олимпии такой же прямой и открытый, как в «Махе обнаженной» Гойи.

Такое «визуальное» цитирование, как и цитирование в литературе, вводит новое произведение в уже известный контекст. Таким образом, на данное полотно переносится часть смыслов, новое осмысляется в категориях уже сложившихся. Подобное цитирование встречается не только в живописи, литературе, но и, например, в различных концертных шоу и перформансах (ср.: исполняя песню «Жить, чтобы рассказать», певица Мадонна предстает распятой на кресте и с терновым венцом).

Особым видом метонимии является синекдоха. **Синекдоха** (греч. *synekdoche*, буквально — соотнесение) определяется лингвистами (такими, как Д.Э. Розенталь и М.А.Теленкова, 1976; А.А. Реформатский, 1999; Е.И. Диброва и др., 1997) как перенос значения с одного предмета, явления на другой по признаку количественного отношения между ними. Например: «Эй, борода! А как проехать отсюда к Плюшкину?..» (Н.В. Гоголь), где совмещены значения «человек с бородой» и «борода»; «И вы, мундиры го-

рис. 6а Э. Гойя
МАХА
ОБНАЖЕННАЯ



рис. 6б Э. Мане
ОЛИМПИА

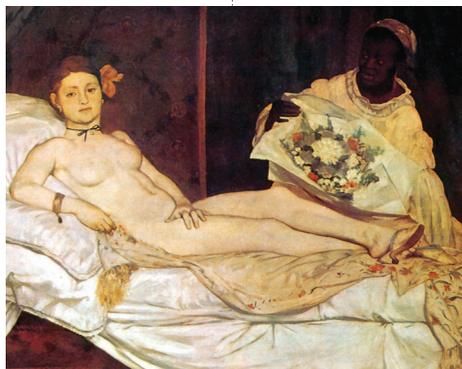


рис. 6в Тициан
ДАНАЯ



рис. 6г Тициан
ВЕНЕРА УРБИНСКАЯ

лубые, и ты, послушный им народ» (М.Ю. Лермонтов) — о жандармах. Синекдоха отличается от метонимии тем, что оба предмета составляют некоторое единство, соотносясь как часть с целым, а не существуют автономно (Зарецкая, 2002).

Возьмем живописный пример: изображение ног человека, лежащего в постели на картине И. Глазунова «Больной. Последний лист» (см. рис. 4). Это аналог синекдохи в визуальном плане.

Изображение части тела отсылает зрителя к целому образу человека. (О метафоре в данной картине см. выше.)

Еще один пример — картина современного художника А. Айзенштата (см. рис. 7): на картине изображены руки в разных положениях, а зритель в этом усматривает множество смыслов. С одной стороны, это руки разных людей, имеющих разные характеры (разную жестикуляцию) и беседующих между собой. С другой стороны, все они испытывают трудности (экстремальные трудности) лагерного бытия. У них разные судьбы, и одна вилка, чашка, бутылка... — одна участь.



рис. 7

А. Айзенштат
ПРАЗДНИК В ЛАГЕРЕ

В искусстве и литературе широко используется преувеличение, преуменьшение или какое-то иное нарушение измерения. В художественных образах, писал А.И. Герцен, «для резкости... увеличивают углы и выпуклости, обводят густой краской» (Герцен, 1955, с. 38).

Рассмотрим классическое определение гиперболы в лингвистике: **гипербола** (от греч. *hyperbole* — преувеличение) — «чрезмерное преувеличение тех или иных свойств изображаемого предмета или явления» (Аксенова, 1974, с. 59). Этот прием используется

для усиления нужного впечатления. Михайло Ломоносов, причисляя гиперболу к тропам, дает следующее определение гиперболы: «Гипербола, или превышение, есть когда представленная речь несколько натуральное понятие превосходит ради напряжения или послабления страстей, н. п.: бег скорейший вихря; звезд касающийся Атлас; из целых гор иссеченные храмы» (Ломоносов, 1952, с. 54). Визуальный аналог гиперболы также служит для «напряжения» или «послабления» «страстей», то есть для усиления эмоционального впечатления от изображенного предмета или явления.

В русской литературе к гиперболе охотно прибегали Н.В. Гоголь, М.Е. Салтыков-Щедрин и особенно А. К. Толстой: *«Мою любовь, широкую, как море, вместить не могут жизни берега»*. Примером аналогии гиперболы в живописи будет изображение исполинской фигуры большевика, которая движется с красным знаменем по городу (картина Б. Кустодиева «Большевик», см. рис. 8).

рис. 8 Б. Кустодиев
БОЛЬШЕВИК



Очень часто приемы выразительности переплетаются в тексте, так же и в живописном тексте: на картине «Большевик» изображен русский городской пейзаж, который служит метафорой всей России в целом в дни революции (Сандомирский, 2007). Гигантская фигура большевика движется по улице сквозь толпу мелких людишек, он идет и неизбежно вместе со следующим шагом раздавит кого-то; достаточно его одного неловкого движения, и он снесет церковь. Так показана необузданная сила и страх перед ней. Без обращения к мнению искусствоведов и биографов Кустодиева нам трудно оценить то, насколько осознанно он закладывал страх перед несокрушимой силой большевизма, или же им владело амбивалентное чувство восхищения мощью всенародного подъема и неосознанный страх этой силы.

Литота (от греч. *litotes*) — «троп, противоположный гиперболе... это оборот, в котором содержится художественное преуменьшение величины, силы, значения изображаемого предмета или явления» (Трофимов, 1974, с. 197): Такой маленький рот, *что больше двух кусочков никак не может пропустить* (Н. Гоголь). Если говорить о визуальных аналогах литоты, то можно привести в пример картину И. Босха (рис. 9): изображение, например, мелких человеческих фигур указывает на ничтожность, суетливость, незначительность греховной человеческой жизни. Каждая фигурка занимается каким-то своим делом, копошится; это создает впечатление хаотичности, беспорядка: это своеобразный взгляд свыше на человеческие жизни.

Олицетворение (или персонификация — от лат. *personification*, *прозопопея* — от греч. *προσωποποια*) — «такое изображение неодушевленных или абстрактных предметов, при котором они наделяются свойствами живых существ...» (Аксенова, 1974, с. 252). Это присвоение признака «духовности» объектам неживого мира; это выражение, дающее представление о каком-либо понятии или явлении путем изображения его в виде живо-



рис. 9 И. Босх
САД ЗЕМНЫХ НАСЛАЖДЕНИЙ
Центральная часть триптиха



рис. 10 И. Прокофьева
МОЙДОДЫР
(Союзмультфильм, 1954,
по сказке К. Чуковского)

го лица, наделенного свойствами данного понятия: *Пели пули, били пулеметы, ветер упирал ладони в грудь; Все безрадостнее, все явственнее ветер за плечи рвет года* (Н. Асеев). Примером визуального аналога олицетворения можно считать персонажей из мультфильма «Мойдодыр» (рис. 10). Главный



рис. 11 Дж. Баттиста Тьеполо
ВЕТРА
(Часть фрески)

персонаж данного мультфильма (и сказки) наделен свойствами человека: он говорит, вздыхает, двигается, смотрит, но при этом является умывальником.

Кроме этого, олицетворение всегда есть там, где изображаются, например, античные боги или стихии в облике людей. На рисунке 11 изображены ветра в человеческом облике. Поскольку при использовании приема олицетворения неживой предмет наделяется свойствами живого, зритель получает возможность ярче и живее представить данный предмет.

Аллегория (греч. *allos* — иной и *agoreuo* — говорю) — это «иносказательное изображение отвлеченного понятия при помощи конкретного, жизненного образа: в баснях и сказках хитрость показывается в образе лисы, жадность — в облики волка, коварство — в виде змеи и т. д.» (Розенталь, Теленкова, 1976, с. 19). «Аллегория — конкретное изображение предмета или явления действительности, заменяющее абстрактное понятие или мысль. Зеленая ветка в руках человека издавна являлась аллегорическим изображением мира, молот являлся аллегорией труда и т. д.» (Крупчанов, 1974, с. 12). «Аллегория есть формально-логическая общность» (Лосев, 1995, с. 152), то есть автор, используя аллегорию, не отождествляет аллегоричный образ и изображаемое с его помощью явление: «Баснописец вовсе не думает, что животные по-человечески говорят» (там же).

«Происхождение многих аллегорических образов следует искать в культурных традициях племен, народов, наций: они встречаются на знаменах, гербах, эмблемах и приобретают устойчивый характер. Многие аллегорические образы восходят к греческой и римской мифологии. Так, образ женщины с завязанными глазами и с весами в руках — богини Фемиды — аллегория правосудия, изображение змеи и чаши — аллегория медицины» (Лингвистический энциклопедический словарь, 1990, с. 35). Богиня Психея часто изображается как бабочка или сопровождается бабочкой (рис. 12). Психея, согласно греческой мифологии, —



«смертная, обретшая бессмертие, стала символом души, ищущей свой идеал» (Годфруа, 1992, с. 83–84). Множество примеров аллегорий можно встретить в средневековой живописи.

Аллегория как средство усиления поэтической выразительности широко используется в художественной литературе. Она основана на сближении явлений по соотнесенности их существенных сторон, качеств или функций и относится к группе метафорических тропов (Riesel, Schendels, 1975, с. 220). В психологическом смысле аллегория — это возможность пережить некоторое «озарение», переживание открытия, когда некоторая идея представлена с помощью неожиданных средств. В случае с живописью переживание такого «озарения» сохраняется, но оно переживается менее остро, поскольку зритель, как правило, осведомлен о том, что часто греческие божества изображаются в человеческом облике.

Оксюморон (греч. οξύμωρον — остроумно-глупое) в лингвистическом понимании — это «сочетание противоположных по смыслу определений, понятий, в результате которых возникает новое смысловое качество» (Аксенова, 1974, с. 252), это нарочи-

тое сочетание противоречивых понятий: Смотри, ей *весело грустить*, Такой *нарядно-обнаженной* (А. Ахматова). Оксюморон основан на неожиданном сочетании предметов или явлений. «Если в сознание одновременно ввести логически несовместимые вещи, то механизм сознания начинает искать способ связывания их в непротиворечивое целое... Сознание пытается избавиться от двусмысленностей» (Аллахвердов, 2001, с. 66–72).

В качестве оксюморона приведем пример анекдота советских времен. К очередному ленинскому юбилею в рамках социалистического соревнования различные промышленные производства выпустили юбилейную продукцию: мебельная фабрика — трехспальную кровать под лозунгом «Ленин с нами»; банно-прачечный комбинат — мочало под девизом «по ленинским местам» и т. п. Часовой завод, в свою очередь, выпустил часы с кукушкой. Ровно в двенадцать часов они отбивали бой, открывалось окошко, и из него выезжал на броневике, с указующим жестом, Владимир Ильич, и произносил... «ку-ку».

Совмещение несовместимого в оксюморе, объединение в одно двух противоположных частей создает, как в физике, эффект аннигиляции частицы и античастицы, сопровождающийся выбросом энергии. Объединение сакрального (образа великого вождя) и профанного (часы-кукушка), вызывая множество амбивалентных эмоций, уменьшает исходную энергетiku эмоционально значимого объекта². По-видимому, это достаточно универсальный прием карнавальнoй культуры (в духе М. Бахтина, 1965) или смеховой (в духе Д. Лихачева, 1984), кстати, не обязательно ведущей к десакрализации объекта осмеяния. В глубо-

² Интересно отметить, что этот анекдот уже не вызывает соответствующую эмоциональную реакцию у более молодого поколения. Образ вождя уже перестал быть для них сакральным, а анекдот кощунственным и дающим эмоциональный выброс. Очевидно, мы переживаем время не только «смерти богов» (Ницше), но и «смерти вождей».

ко религиозной средневековой Испании в дни карнавала прихожане вполне могли парадировать епископов и знать в духе раблеанских шуток на тему физического низа, а в современной католической Испании свободно можно купить куклы, изображающие монахов и священников: нажатие на расположенный сзади рычажок куклы поднимает ее огромный половой член. Можно вспомнить и отечественную телепередачу «Куклы» времен правления Б. Ельцина, в которой осмеяние политических лидеров вело, скорее, к их узнаванию и популярности в народе, к сближению с персонажами анекдотов типа Василия Ивановича или Петьки с Анкой-пулеметчицей. В 1990-х годах при вынужденной посадке правительственного вертолета с высшими государственными чиновниками где-то в глухой глубинке России к вертолету бежали местные жители с радостными криками узнавания: «Куклы прилетели!»

Приведем пример визуального аналога оксюморона: картина Ф. Гойи «Пожилая женщина, смотрящаяся в зеркало», или «Time Las viejas» (эту картину часто называют разными названиями), см. рис. 13 — яркий пример оксюморона.

В ней воплощена ирония сатирика: автору удалось создать выразительный острый и лаконичный образ пожилой женщины с ярким макияжем, характерными кокетливыми жестами и мимикой. Одежда, аксессуары, прическа — все это не сочетается с выражением лица и возрастом. Гротесковое преувеличение не остается незамеченным для зрителя: такой портрет воспринимается, с одной стороны, как глубокий психологичный, с другой — как юмористический.

Перифраз (греч. periphrasis — окольная речь) в лингвистике — троп, в котором название предмета, человека, явления заменяется указанием на его признаки...» (Аксенова, 1974, с. 267), «стилистический прием, заключающийся в непрямом, описательном обозначении предметов и явлений...» (БЭС: языковедение, 2000, с. 371): *Юная питомица Талии и Мельпомены,*



рис. 13 Ф. Гойя
ПОЖИЛАЯ ЖЕНЩИНА, СМОТРЯЩАЯСЯ В ЗЕРКАЛО

щедро одаренная Аполлоном — молодая талантливая актриса (А. Пушкин). Визуальный аналог данного тропа требует того, чтобы на картине были изображены действия, атрибуты, символы некоторого явления, которое само не показано. Таковы, на-



рис. 14 Жан Баттист Шарден
АТРИБУТЫ ИСКУССТВА

пример, иллюстрации на страницах или обложках учебников литературы, на которых изображены перо, чернильница, бумага при свете свечи. Примером визуального аналога данного тропа будет известная картина Жана Батиста Шардена «Атрибуты искусства» (см. рис. 14). На картине не изображен художник, но понятно, что все предметы на картине используются им и составляют натюрморт, над которым работает неизображенный художник.

Антитеза (греч. Antithesis — противоположность) — «резко выраженное противопоставление понятий или явлений» (Крупчанов, 1974, с. 18). Вот пример визуального аналога антитезы — карти-



рис. 15 Э. Делакруа
ТИГР, НАПАВШИЙ
НА ЛОШАДЬ

на Э. Делакруа «Тигр, напавший на лошадь» (рис. 15). Здесь противопоставление реализуется даже на уровне цвета: сталкиваются две роли, два характера — охотник и добыча.

В триптихах или на иконах (при изображении житий святых) части единой идеи представляют собой нечто похожее на рассказ, такое «серийное» изображение является приемом выразительности (см. рис. 16а, 16б). Рассматривая одну часть триптиха за другой, одно житие за другим, зритель имеет возможность проследить за изменениями сюжета. Триптих, изображение житий — это свое-

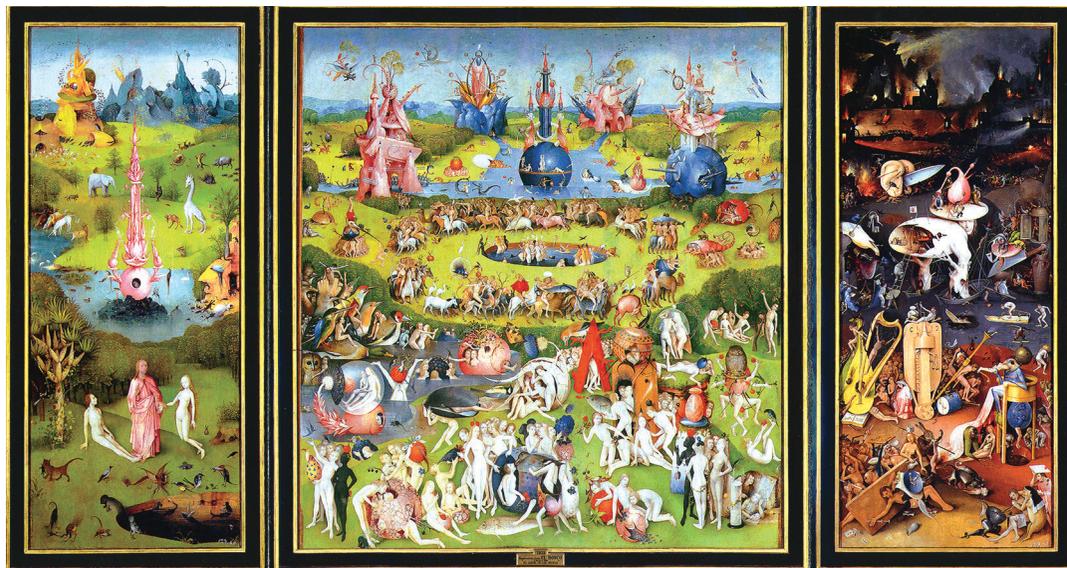


рис. 16а И. Босх
САД ЗЕМНЫХ НАСЛАЖДЕНИЙ
Центральная часть триптиха

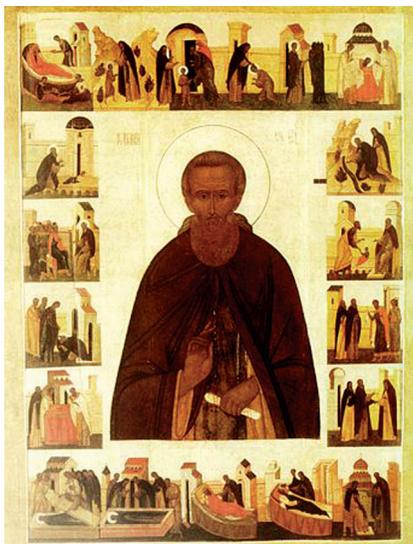


рис. 16б ИКОНА
ПРЕПОДОБНОГО
СЕРГИЯ
РАДОНЕЖСКОГО
С ЖИТИЕМ

В.Ф. ПЕТРЕНКО

го рода кадры из кинофильма, в которых может хорошо быть передано развитие сюжета, так как образы развиваются.

Некоторые выразительные средства, используемые в живописи, не имеют аналогов в литературе, например, использование **противоречий предметной логики** (ср. у Пикассо изображение скрипки в разных проекциях на рис. 17). Изображение предмета в разных проекциях — это прием, позволяющий отойти от стереотипов, увидеть «разные правды», сравнить и сопоставить. Такое изображение рождает новые смысловые стороны изображенного.

рис. 17 П. Пикассо
СКРИПКА И ВИНОГРАД



В живописи, в отличие от литературы, неизбежно фиксируется **позиция наблюдателя**, как правило, совпадающая с позицией создавшего произведение художника. В литературном тексте возможно несколько позиций того, от имени которого ведется рассказ, — автора, рассказчика, главного героя, а также смена позиций в ходе повествования: например, герой произведения становится насекомым и начинает иначе видеть мир в «Превращении» (1915) Ф. Кафки и в «Общем деле Грентон Стар» (1996) в новелле Ирвина Уэлша. В литературном тексте смена позиций растягивается во времени, тогда как на картине это дано одномоментно. Так, используя прием — изображение **зеркала**, можно одномоментно зафиксировать несколько возможных позиций наблюдателя, как на картине «Смеющаяся пара (Joking Couple)» Ханса фон Аахена (Aachen) на рисунке 18. Мужчина, держа зеркало, вожделенно смотрит на молодую женщину; она же, глядя в зеркало, любуется собой. Таким образом в картине (как в полифоническом романе — по Бахтину) фиксирована множественность позиций наблюдателя: взгляд мужчины, молодой женщины и зрителя, позиция которого, по-видимому, совпадает с позицией художника.

Зеркало, можно сказать, — типичный прием в визуальной семантике, это так называемая «матрешечность»: изображение пространства в пространстве. Живописный рассказ дан всегда зрителю в определенном ракурсе: «Предметы... изображенные на картине, могут быть видимыми для нас только с какой-то определенной стороны и расстояния, с той стороны, которую раз навсегда выбрал и запечатлел в своей живописи художник» (Ингарден, 1962, с. 280), с помощью зеркала художник может изобразить больше ракурсов. В живописном произведении данные приемы дают возможность рассмотреть объект с разных сторон и открывают больше измерений в картине. В такой возможности заложена символичность: возможность увидеть скрытое, понять тайное. Этот прием вводит роль наблюдателя, которому



рис. 18 Ханс фон Аахен
СМЕЮЩАЯСЯ ПАРА

представлено нечто неявное. Чем больше позиций наблюдателя есть в произведении (как в живописи, так и в литературе), тем более многомерна художественная реальность. В живописи острее, чем в литературе зафиксирована позиция наблюдателя. В литературе похожим приемом является использование гипертекста, текст в тексте.

На картине С. Дали «Невольничий рынок с невидимым бюстом Вольтера» (см. рис. 19) используется психологический феномен смены **фигуры–фона**, благодаря чему зритель видит попеременно то двух монахинь (другая интерпретация — дам в голландских платьях) или бюст Вальтера (работы скульптора Гудона).

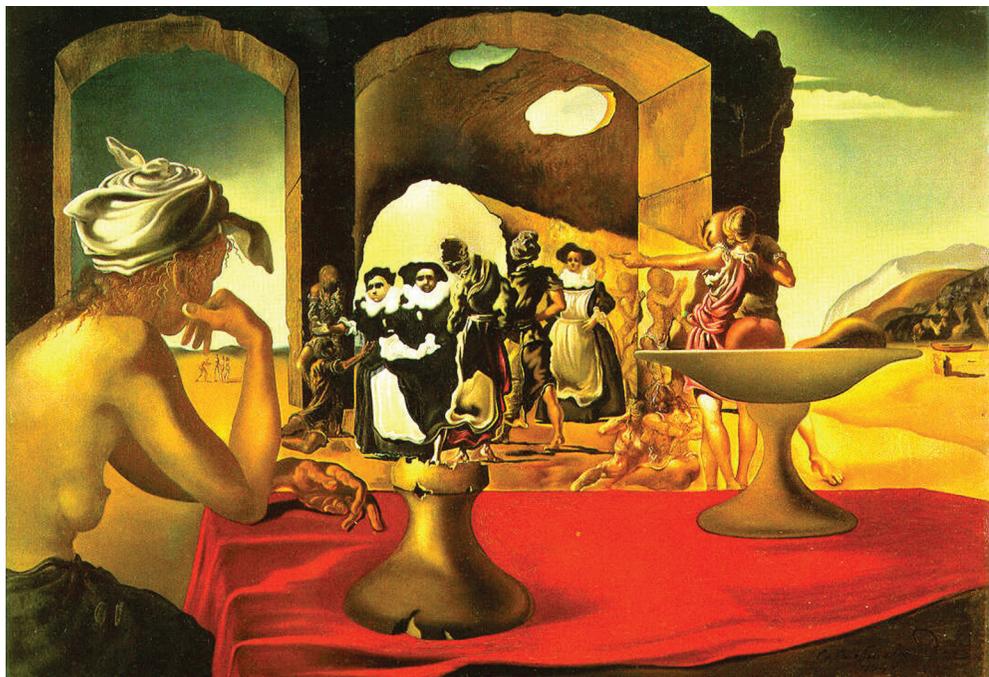


рис. 19 С. Дали
НЕВОЛЬНИЧИЙ РЫНОК
С НЕВИДИМЫМ
БЮСТОМ ВОЛЬТЕРА

Помимо психологического феномена смены «фигуры — фона», образующего различные смысловые фигуры (гештальты), на динамику восприятия влияет также движение глаз по плоскости картины. Переключение внимания с одного элемента изображения на другой создает их смысловое противопоставление или, наоборот, подчеркивает, создает ощущение их смысло-

вой близости. Эта особенность человеческого восприятия наиболее целенаправленно используется в искусстве натюрморта, пейзажа, при монтаже в киноискусстве.

Рассмотрим в качестве примера образных оппозиций картину корейского художника (рис. 20), дающую несколько смысло-

рис. 20 Картина неизвестного корейского автора



вых противопоставлений: незыблемого и постоянного (дома на скальной твердыне) и вечно изменяющегося, мягкого и пластичного (горного потока). Здесь же присутствует и иная оппозиция: рукотворного человеческого жилья, а значит, подверженного тлению и распаду, и природного, непрерывно меняющегося, но остающегося вечным горного потока.

Отметим также особые ментальные операции, которые используются в киноискусстве. Это, помимо монтажа, укрупнение плана, смена позиции съемки. Использование ряда из последо-

вательно сменяющих друг друга кадров при монтажном построении фильма задает смысловой дискурс, влияет на эмоциональное состояние зрителя (эффект Кулешова) и в конечном итоге на его понимание. Монтажное построение сильнее и более выразительно по сравнению с построением «с одной точки» (Эйзенштейн, 1998).

Картина (изображение) — словно текст, который можно прочесть. Удачно использованные тропы в тексте являются источником его образности, придают ему новый смысл. Также тропы могут изменить способ восприятия содержания текста: всякий раз, когда есть возможность, опираясь на сравнение или метафору, использовать воображение и домыслить или развить сюжет. Каждый прием выразительности каким-то образом трансформирует художественный образ. Это приемы-средства (психотехники) работы с образной сферой, они подталкивают зрителя к фантазированию и меняют его эмоциональное состояние. Использование **прямой и обратной перспективы, феномена зеркала, динамики фигуры-фона, смены позиции наблюдателя, смена планов, монтаж** и др., очевидно, имеют универсальный характер в семиотике искусства.

ОБЩЕЕ ОБСУЖДЕНИЕ

Когда старший по возрасту из соавторов настоящей статьи был студентом, нам читал курс общей психологии ученый с мировым именем — А.Р. Лурия, который четко разделял блок когнитивных процессов, куда относил процессы памяти, мышления, речи и эмоционально-энергетический блок психики человека, куда включал потребности, эмоции, мотивы. Это противопоставление не было для Александра Романовича абсолютным, и он сочувственно цитировал мысль Л.С. Выготского и С.Л. Рубинштейна о «связи эмоциональных и когнитивных процессов», о «единстве аффекта и интеллекта». Тем не менее и в наши дни взаимосвязь этих сфер психического — когнитивного и эмоционального — остается мало изученной, и проблемы волевого

действия, поступка, языка, творчества, эмоционального состояния чрезвычайно редко рассматриваются в едином контексте и как единый процесс.

В недавно опубликованной обстоятельной статье В.Л. Шульца, Т.М. Любимовой рассматриваются, в частности, восходящая к В. Гумбольдту идея внутренней энергии языка и участие последнего в волевом действии. «Выражая волю, язык становится действием. Происхождение языка, по его мысли, следует искать в силе и воле людей и народов. Именно потенциальное действие, заложенное в вербальных формах и выражающее историческую волю, структурирует и определяет действительность. Этот тезис М. Фуко (1994) восходит к В. Гумбольдту» (Шульц, Любимова, 2008, с. 45).

Оригинальным преломлением гумбольдтовских идей стала так называемая «философия имени» — самобытное течение в русской философии 1910–1920-х годов, представленное трудами П.А. Флоренского, С.Н. Булгакова, А.Ф. Лосева. По мысли А.Ф. Лосева, внутреннее ядро имени образуется некоей силой, энергией. Слово заряжается энергией через свое инобытие в различных пластах бытия. «Уметь владеть именами значит мыслить и действовать магически» — цитируют Кассирера Шульц и Любимова (2008, с. 42). «Магическое слово не описывает вещи и отношения между вещами; оно стремится производить действия и изменять явления природы, магическая функция слова явно доминирует над семантической функцией» (Кассирер, 1990, с. 159). Мироощущение немецких романтиков, французских символистов, упомянутых выше русских философов — православных экзистенциалистов о магии слова, о символическом образе как отображении трансцендентального находят свое выражение в русской поэзии символистов и акмеистов Серебряного века — Блока, Гумилева, Ахматовой.

В оный день, когда над миром новым
Бог склонил лицо свое, тогда
Солнце останавливали словом,

Словом разрушали города.
И орел не взмахивал крылами,
Звезды жались в ужасе к луне,
Если, точно розовое пламя,
Слово проплывало в вышине.

...

Не забыли мы, что осяенно
Только слово среди земных тревог,
И в Евангелии от Иоанна
Сказано, что слово — это Бог.

(Гумилев, 1990, с. 201)

Представление о тексте, об образном искусстве как способных нести внутреннюю энергию, как меняющихся эмоциональные состояния не только самого творца произведения искусства, но зрителя или, еще шире, как способных трансформировать энергетику (эльгрегор) местности и социума вдохновляло и нас в написании этого текста

Рассмотрев проблемы метафоры и близкие ей формы тропов, мы попытались расширить эту филологическую проблематику на более широкую семиотическую область, включающую визуальное искусство, сопроводив текст статьи многочисленными иллюстрациями, позволяющими обращаться к художественной интуиции в одном лице читателя и зрителя. Нет ничего нового под луной, и глубокие мысли и наблюдения в этом направлении уже высказывались в работах Лотмана (1973, 1994), Иванова (1973, 1981), Арутюновой (1990), Лакоффа, Джонсона (1987). Особенность нашего видения этой проблемы заключена в том, что, будучи профессиональными психологами, мы рассматриваем фигуры тропов в первую очередь как ментальные операции, конструирующие психологический образ, вводящие его в целостный контекст (дискурс) ситуации, задающие его эмоциональную окраску и порождающие и акцентуирующие его смыслы.

«Искусство... обладает столь высокими художественными образами, цель которых заключается не только в том, чтобы быть самодовлеющим предметом бескорыстного удовольствия, но и быть орудиями ориентации человека в безбрежном море действительности, а также инструментом для ее творческого переделывания» (курсив наш) (Лосев, 1995).

Рассмотрим в качестве примера психологического анализа коммуникативного воздействия работу психотерапевта в рамках подхода НЛП (нейролингвистического программирования) (см.: Бендлер, Гриндер, 1995), вобравшего в свой методический арсенал психотехник от бихеавиоральных приемов в духе условно-рефлекторных методик Павлова до мягкой гипнотерапии и работы с образами Милтона Эриксона. Одна из основных работ Бендлера и Гриндера не случайно, на наш взгляд, называется «Структура магии», ибо в рамках этого подхода вербальный текст суггестора, перекликаясь с данной выше цитатой Кассирера, рассматривается как магическое действие.

В отличие от психоанализа, где психоаналитик выступает своеобразным дешифровщиком посланий бессознательного (снов, оговорок, неадекватных поступков и т. п.) и его работа требует сложной реконструкции вытесненного из памяти прошлого пациента, практикующий представитель НЛП может (и даже не должен) интересоваться содержанием травмирующего переживания того человека, кому он помогает. Пациента просят представить (но не рассказывать) ситуацию, вызвавшую мощные негативные переживания, проецируя ее, как в кино, на плоскость воображаемого экрана и наблюдать эту ситуацию со стороны как зритель. Пациент может приблизить или удалить от себя киноэкран, приглушить или сделать более яркими краски, изменить четкость изображения и т. п. В любом случае он переходит из позиции страдающего объекта, с которым «это произошло», в позицию субъекта наблюдателя и исследователя, осознающего еще один свой жизненный опыт. И дело не только в большей са-

морerefлексии, переводящей личную травму в прецедент общечеловеческого опыта. Использование ментальных операций изменяет эмоциональные установки, психические состояния, общую энергетiku человека (например, от эмоционально депрессивного состояния к состоянию духовного покоя или даже творческого подъема, когда самоосмысление нуждается в заинтересованном диалоге).

В художественной литературе прием «отстранения» широко используется в романах Камю, где события собственной жизни персонажа рассматриваются как бы со стороны и полностью отстраненно. Например, в романе «Посторонний» Камю главный персонаж, описывая предстоящую ему смертную казнь за совершенное убийство, переходит на эмоционально нейтральный «бихевиоральный» язык: «именем французского правительства мне должны отрезать голову» т. д. В рассказе Гоголя повествование по поводу получения чиновником долгожданного ордена ведется уже с позиции его собаки, не понимающей всей этой социальной символики и оценивающей орден с точки зрения съедобности/ несъедобности.

В романе Кафки восприятие мира дается и вовсе глазами хищного насекомого, в которое превращается один из персонажей. Если прием «отстранения» позволяет снять эмоциональный накал воспринимаемой ситуации, деперсонализировать ее, то восприятие с иной точки зрения, с позиции иноязычного, инокультурного, инопланетного (как в «Солярисе» С. Лема) существа, позволяет снять привычные формы категоризации ситуации, самого себя, мира. И не просто по-другому увидеть, а построить иные миры бытия, дать, как это обозначил Карлос Кастанеда (2006), «иные точки сборки»

Рассмотрение поэзии и живописи с точки зрения используемых ими ментальных операций, операциональных приемов работы со смыслами (выраженными, в частности, в тропах) необходимо требует расширения понятийного тезауруса филологи-

ческих и семиотических понятий и введения в него в качестве рабочих таких понятий, как «энергия», «представление», «эмпатия» и «сопереживание», «синхроничность», «измененные формы сознания», «магия слова» и «магия образа», «мысле-действие», «мысле-образ», «опредмечивание» и «распредмечивание» представлений фантазии, «построение художественных возможных миров». Как полагает А.А. Гостев: «Многие люди не понимают, что их судьба зависит от содержания их воображения, что фантазии могут, к счастью или к сожалению, реализовываться непроизвольно. Дело в том, что образы формируют своеобразные „матрицы“, которые, притягивая психическую энергию человека, наполняются „жизненным материалом“. В результате создаются программы для реализации желаемого или нежелательного» (Гостев 1998, с. 6).

Эта новая область изучения энергетики коммуникативного воздействия, информационно возникающая на стыке поэзии, живописи, гуманитарной науки (философии, семиотики, лингвистики, языкознания, психологии, теории коммуникации) и естественных наук (физики, теории информации, проксемики, синергетики), ждет своих первопроходцев и исследователей.

ЛИТЕРАТУРА

Аксенова Е. Гипербола // Словарь литературных терминов. М.: Просвещение, 1974.

Аксенова Е. Олицетворение // Словарь литературных терминов. М.: Просвещение, 1974.

Аксенова Е. Оксюморон // Словарь литературных терминов. М.: Просвещение, 1974.

Аксенова Е. Перифраз // Словарь литературных терминов. М.: Просвещение, 1974.

Александров Д.Н. Риторика: Учеб. пособие для вузов. М.: Юнити-Дана, 1999.

- Аллахвердов В.М.** Психология искусства: Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. СПб.: ДНК, 2001.
- Арабов Ю.Н.** Кинематограф и теория восприятия. М.: ВГИК, 2003.
- Арнхейм Р.** Новые очерки по психологии искусства. М.: Прометей, 1994.
- Арнхейм Р.** Визуальное мышление // Зрительные образы: феноменология и эксперимент. Душанбе, 1973.
- Арнхейм Р.** Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974.
- Арнхейм Р.** Визуальное мышление. М., 2004. <http://www.philosophy.ru/library/katr/arnheim1.html>
- Арутюнова Н.Д.** Лингвистика и поэтика. М.: Просвещение, 1979.
- Арутюнова Н.Д.** Метафора и дискурс // Теория метафоры. М., 1990.
- Асмолов А.Г.** Культурно-историческая психология и конструирование миров. М.: Институт практической психологии, 1996.
- Асперсян Ю.Д.** Лексическая семантика. Избранные труды. Т. 1. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995.
- Асперсян Ю.Д.** Интегральное описание языка и системная лексикография. Избранные труды. Т. 2. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995.
- Барабанщиков В.А.** Динамика зрительного восприятия. М.: Наука, 1990.
- Барабанщиков В.А.** Окуломоторные структуры восприятия. М.: Ин-т психологии РАН, 1997.
- Басин Ф.В., Прангишвили А.С., Шерозия А.Е.** О проявлении активности бессознательного в художественном творчестве // Вопросы психологии. № 2. 1978.
- Бахтин М.М.** К методологии гуманитарных наук // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986.
- Бахтин М.М.** Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.
- Бендлер Р., Гриндер Д.** Рефрейминг: ориентация личности с помощью речевых стратегий. Воронеж: НПО Модек, 1995.
- Большой энциклопедический словарь: языкознание.** М., 2000.
- Величковский Б.М.** Когнитивная наука. Основы психологии познания: В 2-х т. М.: Изд. «Академия» и «Смысл». 2006.
- Герцен А.** Русские писатели о литературном труде (XVIII–XX вв.): В 4 т. Под общ. ред. Б. Мейлаха. Т. 2. Л.: Сов. писатель, 1955.
- Гибсон Дж.** Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988.

- Годфруа Дж. Что такое психология. Т. 1. М.: Мир, 1992.
- Гостев А.А. Дорога из зазеркалья: психология развития образной сферы человека. М.: ИПРАН, 1998.
- Гостев А.А. Психология вторичного образа. М.: ИПРАН, 2007.
- Гостев А.А. Психология и метафизика образной сферы человека. М.: Генезис, 2008.
- Гриндер Д., Бендлер Р. Структура магии. М.: Каас, 1995.
- Гумилев Н. Стихи. Письма о русской поэзии. М.: Художественная литература, 1990.
- Диброва Е.И., Косаткин Л.Л., Щеболева И.И. Современный русский язык. Теория. Анализ языковых единиц. Ч. 1. Ростов-на-Дону: Феникс, 1997.
- Зарецкая Е.Н. Риторика. Теория и практика речевой коммуникации. М.: Дело, 2002.
- Зинченко В.П. Посох Мандельштама и Трубка Мамардашвили. К началу органической психологии. М., 1997.
- Зинченко В.П. Культурно-историческая психология: опыт амплификации // Мышление и язык. М., 2001.
- Знаков В.В. Понимание в познании и общении. М.: Институт психологии РАН, 1994.
- Знаков В.В. Психология понимания. М.: ИПРАН, 2005.
- Иванов В.В. Фильм в фильме // Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973.
- Иванов В.В. Фильм в фильме // Труды по знаковым системам. Вып. 14. Тарту, 1981.
- Иванов Вяч.Вс. Нечет и чет. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М.: Языки славянской культуры, 1998.
- Ингарден Р. Исследования по эстетике. М.: Иностранная литература, 1962.
- Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992.
- Кандинский В. О понимании искусства // Знамя. 1999. № 2.
- Кастанеда К. Путешествие в Икстлан. М.: Фолио, 2006.
- Крупчанов Л. Аллегория // Словарь литературных терминов. М.: Просвещение, 1974.
- Крупчанов Л. Антитеза // Словарь литературных терминов. М.: Просвещение, 1974.
- Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем // Сб. Язык и моделирование социального взаимодействия. М.: Прогресс, 1987.

- Леонтьев А.А.** Основы психолингвистики. М.: Смысл, 1997.
- Леонтьев Д.А.** Психология смысла: природа, строение и динамика. М.: Смысл, 2007.
- Лингвистический энциклопедический словарь** / Под ред. Ярцева В.Н. М., 1990.
- Лихачев Д.С.** Смех в Древней Руси / Л.: Наука, 1984.
- Ломоносов М.В.** Полное собрание сочинений. Т. 7. М.; Л.: АН СССР, 1952.
- Лосев А.Ф.** Проблема символа и реалистическое искусство. М.: Искусство, 1995.
- Лосев А.Ф.** Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991.
- Лосев А.Ф.** Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Л.: Наука, 1982.
- Лотман Ю.М.** Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти Раамат, 1973.
- Лотман Ю.М.** и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.
- Лурия А.Р.** Лекции по общей психологии. СПб.: Питер, 2004.
- Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М.** Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997.
- Мельчук И.А.** Опыт теории лингвистических моделей «Смысл — Текст». М.: Школа «Язык русской культуры», 1999.
- Мельчук И.А.** Опыт теории лингвистических моделей «Смысл — Текст». М.: Наука, 1974.
- Моль А.** Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966.
- Наер В.Л.** Конспект лекций по стилистике английского языка. М., 1976.
- Петренко В.Ф.** К вопросу о семантическом анализе чувственного образа // Восприятие и деятельность. М.: МГУ, 1975.
- Петренко В.Ф.** Основы психосемантики. М: МГУ, 2005.
- Петренко В.Ф., Коротченко Е.А.** Исследование категориальной структуры восприятия живописи (на материале пейзажа) // Современная психофизиология / Под ред. В.А. Барбанщикова. М.: Институт психологии РАН, 2008.
- Петренко В.Ф.** Основы психосемантики. 2-е изд., доп. СПб.: Питер, 2005.
- Поперечный И.** Игры разума Сальвадора Дали. Новосибирск, 2005.

- Потебня А.А.** Теоретическая поэтика. М., 1990.
- Прибрам К.** Языки мозга. М.: Прогресс, 1980.
- Раппопорт С.Х.** От художника к зрителю. М., 1978.
- Реформатский А.А.** Введение в языкознание. М.: Аспект-пресс, 1999.
- Розенталь Д.Э., Теленкова М.А.** Словарь-справочник лингвистических терминов. Пособие для учителей. 2-е изд. М.: Просвещение, 1976.
- Руубер Г.** О закономерностях художественного визуального восприятия. Таллин: Валгус, 1985.
- Сандомирский С.** Искусство прочтения живописи. Взгляд, Январь 2007, № 1. Интернет-журнал:<http://www.russian-globe.com/N59/Sandomirsky.Kustodiev.Bolshevik.htm>
- Талбот М.** Голографическая Вселенная. М.: София, 2008.
- Тимофеев Л.И., Тураев С.В.** Краткий словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1978.
- Трофимов И.** Литота // Словарь литературных терминов. М.: Просвещение, 1974.
- Ушакова Т.Н.** Психолингвистика. М.: ПУР СЭ, 2006.
- Флоренский П.А.** Иконостас. Сочинения в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996.
- Флоренский П.А.** Обратная перспектива // Иконостас. Избранные труды по искусству. М: Русская книга, 1993.
- Хачатуров С.** Бумажные ангелы // ИД, Время, № 90. 2002. 23 мая. (<http://www.vremya.ru/print/23313.html>)
- Чернец Л.В.** «...Плыло облако, похожее на рояль». О сравнении // Русская словесность. 2000. № 2.
- Чернец Л.В.** «Ночевала тучка золотая...» О метафоре // Русская словесность. 2000. № 6.
- Шкловский В. Б.** Избранное: В 2-х т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1983.
- Шульц В.Л., Любимова Т.М.** Язык как метареальность и прогностическая структура // Вопросы философии. 2008. № 7.
- Эйзенштейн С.М.** Монтаж. М.: ВГИК, 1998.
- Ярбус А.Л.** Роль движений глаз в процессе зрения. М., 1965.
- Carroll N.** «A Note on Film Metaphor». Journal of Pragmatics. 1996. 26(6).
- Forceville C.** «Pictorial Metaphor in Advertisements». Metaphor and Symbolic Activity. 1994.
- Forceville C.** «IBM is a Tuning Fork: Degrees of Freedom in the Interpretation of Pictorial Metaphors». Poetics. 1995.

Forceville C. Pictorial Metaphor in Advertising. London: Routledge.
Zeri F. Dali, The persistence of memory Hardcover, 1999.

Pribram Karl H. «The Implicate Brain» in Quantum Implications.
London: Routledge and Kegan Paul, 1987.

Refaie E. Understanding visual metaphor: the example of newspaper
cartoons // Visual Communication. 2003. № 2.

Riesel E., Schendels E. Deutsche Stilistik. M.: 1975.

