

РОЗДІЛ II. МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОСТІ

УДК 7.01+159.955

*Дениско Петро Васильович,
кандидат філософських наук,
доцент кафедри філософії і
соціально-політичних дисциплін
Полтавського національного технічного
університету імені Юрія Кондратюка
denysko@hotmail.com*

**СПОЛУЧЕННЯ ЛЮДИНИ І СКЛЯНОГО ОБ'ЄКТА
ЯК ПРИКЛАД ГІБРИДНОЇ ВІЗУАЛЬНОЇ МЕТАФОРИ**

Метою роботи є дослідження на основі модифікованої теорії концептуальної метафори особливостей метафоричного сполучення людини і скляного об'єкта у творах візуальних мистецтв. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні аналітичного, типологічного, семіотичного, психологічного та мистецтвознавчого методів, що дає змогу виокремити типи метафоричного сполучення людини і скляного об'єкта, а також пояснити характер глядацького сприйняття такого метафоричного сполучення. **Наукова новизна** статті пов'язана з тим, що вона поглиблює розуміння способів, за допомогою яких митці конструюють гібридні візуальні метафори, а також по-іншому розтлумачує специфіку розпізнання глядачем компонентів візуальної метафори. **Висновки.** Розкрито два типи гібридної візуальної метафори, яка сполучає людину та скляний об'єкт (залежно від того, чи людина і скляний об'єкт утворюють фізичну єдність, чи вони тільки викликають враження цілісної візуальної фігури у глядача завдяки певній композиції і точці зору), а також на основі найновіших теорій концептів досліджено ситуаційний і гнучкий характер перцептивної категоризації об'єктів цієї метафори, зумовлений тим, що глядач аплікує до візуальних об'єктів нестабільні, динамічні концепти.

Ключові слова: гібридна візуальна метафора, теорія концептуальної метафори, категоризація, концепт, візуальна схожість, метафорична проекція.

Дениско Пётр Васильевич, кандидат философских наук, доцент кафедры философии и социально-политических дисциплин Полтавского национального технического университета имени Юрия Кондратюка

Соединение человека и стеклянного объекта как пример гибридной визуальной метафоры

Цель работы – это исследование на основе модифицированной теории концептуальной метафоры особенностей метафорического соединения человека и стеклянного объекта в произведениях визуальных искусств. **Методология** исследования заключается в использовании аналитического, типологического, семиотического, психологического и искусствоведческого методов, что позволяет выделить типы метафорического соединения человека и стеклянного объекта, а также объяснить характер зрительского восприятия такого метафорического соединения. **Научная новизна** статьи связана с тем, что она углубляет понимание способов, при помощи которых художники конструируют гибридные визуальные метафоры, а также по-другому интерпретирует специфику распознавания зрителем компонентов визуальной метафоры. **Выводы.** Раскрыто два типа гибридной визуальной метафоры, соединяющей человека и стеклянный объект (в зависимости от того, создают ли человек и стеклянный объект физичес-

кое единство или же они только производят впечатление целостной визуальной фигуры у зрителя благодаря определенной композиции и точке зрения), а также на основании новейших теорий концептов исследовано ситуативный и гибкий характер перцептивной категоризации объектов этой метафоры, обусловленный тем, что зритель накладывает на визуальные объекты нестабильные, динамические концепты.

Ключевые слова: гибридная визуальная метафора, теория концептуальной метафоры, категоризация, концепт, визуальное сходство, метафорическая проекция.

Denysko Petro, PhD in Philosophy, associate professor of the Philosophical, Social and Political Studies, Poltava National Technical Yuriy Kondratiuk University

The combination of a man and a glass object as an example of hybrid visual metaphor

Purpose of Article. On the basis of modified conceptual metaphor theory, the article studies the metaphorical combination of a man and a transparent glass object in the works of the visual arts.

Methodology. The methodology of this study is the using of analytical, typological, semiotic, psychological and art theoretical methods that allow us to identify the types of the metaphorical combination of the man and the transparent glass object and to explain the character of the viewers' perception of this metaphorical combination. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the article is determined by the fact that this work proposes a deeper understanding of methods by which artists construct hybrid visual metaphors. Moreover, it interprets the recognition of the objects of visual metaphor in a different way. **Conclusions.** There are two types of the hybrid visual metaphor that combines the man and the transparent glass object. The first type is available when the man and the transparent glass object are physically fused in one, unified entity. The second type is created when on the basis of certain composition and point of view the man and the transparent glass object leave an impression on the viewer that they belong to the same visual figure. On the ground of the latest theories of concepts this study argues that perceptual categorization of the objects of visual metaphor is context-dependent and flexible because the viewer applies to these visual objects unstable and dynamic concepts.

Keywords: hybrid visual metaphor, conceptual metaphor theory, categorization, concept, visual similarity, metaphorical projection.

Актуальність теми дослідження. У теорії концептуальної метафори (когнітивній теорії метафори) первинним рівнем існування метафор вважається мислення, а не природна мова, внаслідок чого вивчається специфіка та організація саме концептуальних, а не словесних метафор. Представники цього теоретичного підходу вважають, що концептуальні метафори маніфестують себе не тільки в природній мові, а й у інших знакових системах, зокрема й у візуальних мистецтвах (живописі, скульптурі, кіно, фотографії тощо). Це одна з найістотніших переваг цієї теорії над іншими теоріями, орієнтованими винятково на дослідження вербальних метафор. Згідно з такими прибічниками теорії концептуальної метафори, як Лейкофф і Джонсон [12, 7–13], Лейкофф і Тернер [13, 59–65], Лейкофф [14, 206–208], Кевечеш [11, 4, 7–10], метафора в мисленні має парадигматичну формулу «А – це Б» і складається із двох різних концептуальних доменів, де один домен (*source domain*, або джерело) використовується для розуміння іншого (*target domain*, або ціль/мішень). Зв'язок між двома доменами в концептуальній метафорі має особливу природу, оскільки це проекція елементів чи структурних зв'язків з домену «джерело» («Б») на домен «ціль» («А»), встановлення концептуальної відповідності між цими двома різними доменами знання, внаслідок чого домен «ціль» неодмінно зміниться: він набуде нової структури, нових елементів, цебто певною мірою буде «створений» по-

новому. У зв'язку з цим характер метафоричної проекції також можна пояснити як структурування одного концептуального домену засобом іншого.

Дослідження візуальних метафор на основі постулатів теорії концептуальної метафори активізувалося лише у два останніх десятиліття. Провідні дослідники реалізації концептуальних метафор у візуальних зображеннях і творах візуальних мистецтв (Чарльз Форсвілл, Стюарт Кеплен, Ноел Керролл) уже здійснили чималий поступ у цій справі, зокрема проаналізувавши істотні відмінності між вербальними і візуальними метафорами. Також загальним місцем у поглядах цих учених стало виокремлення трьох типів візуальних метафор – гібридної, контекстуальної і візуального симіле. Одна з важливих проблем, яку вони порушили, – це роль схожості у візуальних метафорах. Річ у тім, що у візуальних зображень і творів візуальних мистецтв немає недвозначного способу сказати глядачеві «А – це Б» або «А схоже на Б», через що вони мусять натякати йому на метафоричне отожднення двох різних концептів за допомогою візуальної схожості двох різних об'єктів чи схожості способів їхньої репрезентації. Кеплен [10, 174] і Форсвілл [6, 31; 7, 145–146], котрі писали про це, фактично обмежилися лише загальними, спрощеними констатаціями, адже вони не користувалися жодною теорією перцептивної схожості й не звернули увагу на значення перцептивної категоризації. Я вважаю ці моменти недоліками, що потребують більш ретельного вивчення і виправлення. Отже, мета цієї статті полягає в тому, щоб на прикладах із творів візуальних мистецтв дослідити, послуговуючись теорією концептуальної метафори, особливості гібридної візуальної метафори, яка комбінує людину і скляний об'єкт, і у зв'язку з цим виокремити типи такої гібридної метафори та проаналізувати характер перцептивної категоризації об'єктів цієї метафори.

Виклад основного матеріалу. У фільмі Інгмара Бергмана «Літо з Монікою» (1953) хлопець Гаррі (його роль виконує шведський актор Ларс Екборг) працює у магазині, де продають посуд. У нього непривітні стосунки з іншими працівниками магазину – дорослими чоловіками. В одному з епізодів він пакує посуд для термінового замовлення і свариться з власником магазину та двома іншими продавцями. У просторі кадру Гаррі стоїть обличчям до глядача і спиною до власника та двох інших працівників, які перебувають за плечима хлопця. Найцікавішою візуальною деталлю цього епізоду є те, що прямо перед Гаррі на полиці в ряд стоять п'ять скляних ваз, і в низці моментів ми як глядачі бачимо торс Гаррі крізь дві великі вази. Це знято середнім планом, й у фокусі перебувають Гаррі й два продавці одразу за його плечима, а ось четвертий чоловік, що видніється далі, в глибині мізансцени, а також дві вази, розташовані прямо перед об'єктивом, внаслідок обмеженої глибини різкості вже частково розмиваються. Характерно, що дві скляні вази напрочуд точно вписуються у фігуру хлопця, і хоча час від часу він нахиляється, проте у мить, коли він розпрямляється, дві вази і тулуб неодмінно створюють цілісну візуальну фігуру, чому сприяє не лише точка зору камери, встановленої на рівні талії хлопця, а й те, що горішня частина ваз розширюється так само, як розширюється вгору до плечей торс Гаррі, зодягненого в піджак. Як наслідок, верх ваз опиняється майже на рівні його плечей, а низ – майже дістає талії. Напрочуд точний збіг фігури Гаррі і

двох скляних ваз, що відбувається кожної миті, коли він розпрямляється, вочевидь свідчить про інтенції режисера, оскільки Бергман умисно побудував цю мізансцену таким чином. Епізод завершується тим, що власник звільняє Гаррі з роботи. Лишившись наодинці, Гаррі хапає одну з менших ваз і замахується, щоб розбити її, однак зупиняється і ставить вазу на місце, після чого зіштовхує сусідню вазу з полиці, й вона падає вниз (за рамки кадру). Ваза, яку Гаррі б'є, розташована в композиції кадру так, що міститься точнісінько по центру його фігури і сягає майже по саме підборіддя. Гаррі не зіштовхує цю вазу коротким і швидким рухом: він лише посуває її короткими поштовхами, аж доки вона не падає з полиці. Через це глядач має достатньо часу, аби знов розпізнати злиття торса й скляної вази та зрозуміти метафоричне значення такого злиття в контексті подій, які відбуваються у фільмі.

Бергман здійснює винахідливе компонування людського торсу та скляної вази у просторі кадру, створюючи в такий спосіб гібридну візуальну метафору, яка, на думку дослідників [3, 349–355; 5, 465; 7, 126–132], є цілісною комбінованою фігурою, у межах простору чи контуру якої поєднано два візуальних об'єкти чи їхні елементи, що належать до різних категорій і є несумісними у фізичному світі. Однак які саме концепти є компонентами маніфестованої тут концептуальної метафори згідно з парадигматичною формулою «А – це Б»? І яку природу мають ці концепти, коли глядач під час перцептивної категоризації аплікує їх до візуальних об'єктів у зазначеному епізоді фільму і встановлює між цими концептами специфічний метафоричний зв'язок? Якщо двома компонентами концептуальної метафори вважати абстрактні й деконтекстуалізовані концептуальні домени, то в такому випадку маніфестованими в зазначеному епізоді «Літа з Монікою» доменами, ймовірно, будуть «психіка» і «крихкий об'єкт», а тому концептуальна метафора матиме вигляд «психіка – це крихкий об'єкт». Така метафора, поза сумнівом, є конвенційною, «мертвою», оскільки її компоненти – концептуальні домени – максимально абстрактні й жодним чином не пов'язані з конкретними, особливими рисами візуальних об'єктів, які глядач бачить у кадрі, а бачить він конкретні скляні вази в ряд на передньому плані та зодягненого в сорочку і піджак конкретного хлопця за вазами. Вже Лейкофф і Джонсон [12, 28–29] у класичній праці «Метафори, якими ми живемо» (1980) аналізували мовні реалізації концептуальної метафори «психіка – це крихкий об'єкт» («The mind is a brittle object»), продемонструвавши її конвенційність, загальнопоширеність та самоочевидність для людей західної культури, які навіть не усвідомлюють метафоричний характер мовних виразів, що маніфестують цю концептуальну метафору. У Лейкоффа і Джонсона двома компонентами метафори були абстрактні й деконтекстуалізовані концептуальні домени, що не змінюються залежно від безпосереднього контексту, тож не дивно, що чи не всі їхні приклади належали до конвенційних метафор, а фундаментальну роль творчих метафор вони не оцінили належним чином. Це одне з найслабших місць теорії концептуальної метафори, на яке неодноразово вказували інші дослідники (приміром, Сем Ілуксберг [9, 98–107], Міхел Лезенберг [15, 137–145, 288]). Під час застосування теорії концептуальної метафори до ві-

зувальних зображень і творів візуальних мистецтв цей недолік ще помітніший, адже зображенням і візуальним творам, на думку дослідників візуальних метафор [5, 463; 10, 170], притаманний високий рівень конкретності та специфічності, зумовлений особливостями матеріального носія, що його ми сприймаємо зором, і цей фактор істотно впливає на сприйняття і розуміння візуальних метафор з боку глядача. Саме тому теорія концептуальної метафори явно потребує модифікації у випадку її застосування до візуальних об'єктів: абстрактні, конвенційні й деконтекстуалізовані домени в ролі компонентів концептуальної метафори мають поступитися місцем більш конкретним, варіативним і ситуативним концептам, які б фокусувалися на окремих специфічних рисах візуальних об'єктів, могли підлаштовуватися під певний контекст (фонову ситуацію), в якому візуальні об'єкти перебувають, а також змінюватися залежно від інтенцій, завдань і досвіду самого глядача.

Наприкінці 1980-х і на початку 1990-х американський психолог Лоренс В. Барсалоу був одним із перших учених, які почали розвивати ідеї стосовно нестабільної, ситуативної природи концептів. Для Барсалоу [1; 2] концепти – це тимчасові конструкції в робочій пам'яті, які прив'язані до наявної конкретної ситуації і тому змінюються залежно від контексту, завдань і досвіду індивіда. Іншими словами, концепти вбудовані в архітектуру людського сприйняття і робочої пам'яті, що й перетворює їх на динамічні та залежні від безпосереднього контексту конструкції. Окремі вчені, наприклад Реймонд В. Гіббс [8, 52–54, 78], одразу збагнули, що ідеї Барсалоу можна використати в теорії концептуальної метафори. Згодом Жиль Фоконьє і Марк Тернер [4, 40, 102–105] схожим чином пояснювали ментальні простори. На основі цих нових теорій концептів учені [16, 165–167] останнім часом почали по-іншому пояснювати перцептивну категоризацію, оскільки вона завжди здійснюється ситуативно й пов'язана з нестабільністю концептів. Саме тому акти категоризації постійно змінюються й ніколи не повторюються. Проблема таких дослідників візуальних метафор, як Ч. Форсвілл, С. Кеплен і Н. Керролл, у тому, що вони орієнтовані на традиційну теорію концептуальної метафори з її стабільними, повторюваними концептами, а також оминають увагою важливу роль перцептивної категоризації під час сприйняття візуальних метафор.

Тож якщо в тлумаченні візуальних метафор спиратися на останні дослідження ситуативної категоризації [16], яка має справу з конкретними, варіативними і гнучкими концептами, то візуальне накладення скляних ваз на торс у фільмі Бергмана можна метафорично інтерпретувати як «психіка Гаррі – це крихка скляна ваза» або «робота Гаррі в магазині – це порожня скляна ваза», що, на жаль, кволо передає всю складність і нестабільність задіяних у цьому метафоричному процесові концептів. Це, звісно, не заперечує того, що глядач цієї візуальної метафори може скористатися «мертвою» концептуальною метафорою «психіка – це крихкий об'єкт» і в такий спосіб звільнити компоненти концептуальної метафори від необхідності фокусуватися на конкретних рисах візуальних об'єктів. Отже, є сенс стверджувати, що під час сприйняття візуальних метафор найчастіше задіяною є ситуативна, нестабільна категоризація, яка

встановлює метафоричну схожість *ad hoc*. Це означає, що інтерпретатор візуальної метафори неодмінно мусить аплікувати в процесі категоризації нестабільні, тимчасові концепти, нашвидку сконструйовані спеціально для візуальних об'єктів у цьому конкретному контексті.

Можна виокремити декілька типів метафоричного сполучення скляного об'єкта і людини у творах візуальних мистецтв (живописі, графіці, скульптурі, кіно тощо), внаслідок чого постає гібридна візуальна метафора. По-перше, скляний об'єкт і людина можуть утворити нову гібридну річ шляхом фізичного об'єднання, де або скляний об'єкт є невід'ємним компонентом людини (наприклад, заміщуючи одну з частин людського тіла), або ж людина є внутрішнім компонентом скляного об'єкта. Момент субституції певного компонента тут є вкрай важливим, і без нього глядачеві буде складно, чи й узагалі неможливо, віднайти метафоричне значення. Приміром, в інсталяціях «The Headlight Series» (2012) Стівена Шахіна (м. Нью-Йорк, США) бачимо скульптури людей, у яких із тіла виходить шнур для під'єднання до розетки, адже у всіх них замість голови – електрична лампа. У тих, кому пощастило під'єднатися до електромережі, лампа-голова світиться. Саме завдяки субституції концептуальна метафора розпізнається досить легко: «людська голова – це електрична лампа». Звісно, ця метафора не вичерпує усіх можливих значень інсталяцій Шахіна, проте є їхнім істотним смисловим елементом, що ним глядачеві не варто нехтувати. А ось жива скульптура австрійського митця Густава Трогера «Людина-дзеркало» (в ролі якої він сам виступає з 2008 року і дотепер, з'являючись у різних місцях світу), вкрита фрагментами дзеркал, які утворюють суцільну оболонку людини. Це гібридне сполучення людини і дзеркала є більш винахідливим, ніж могло би здатися на перший погляд, оскільки не лише маніфестує концептуальну метафору «людина – це розбите дзеркало», а й дає змогу глядачеві побачити в цій скульптурі фрагментацію навколишнього світу (безпосередньому ж глядачеві – ще й фрагментацію самого себе). Крім того, фрагменти дзеркал цілком приходують зовнішність людини за ними, тому «людина-дзеркало» Трогера – це деперсоналізований індивід, людина без внутрішнього «Я», ніхто.

По-друге, з людини і скляного об'єкта можна створити гібридну візуальну метафору завдяки взаємодії переднього і заднього плану композиції, а також завдяки певній точці зору. У цьому випадку між людиною і скляним об'єктом немає фізичної єдності, бо вони лише викликають у глядача враження цілісної візуальної фігури. Коли скляний об'єкт (чи об'єкти) перебуває на передньому плані, а людина – на задньому, і разом вони формують цілісну візуальну фігуру, що має один спільний контур, то можливими є два варіанти компонування: 1) людина на задньому плані, просвічуючись крізь прозорий скляний об'єкт більших розмірів на передньому плані, опиняється ніби всередині такого об'єкта, який замикає її у своїх межах; 2) скляний об'єкт на передньому плані, маючи невеликий розмір і не обов'язково будучи прозорим, чітко вкладається в межі людського тіла на задньому плані, виконуючи роль опори для голови чи заміщуючи одну з частин тіла, прикладом чого є згаданий епізод зі стрічки «Літо з Монікою». Тобто відмінність між цими двома варіантами в тому, що виконує роль контейнера, а що міститься

всередині такого контейнера¹. У першому варіанті контейнер – це скляний об’єкт, а людина – елемент у його межах, а в другому варіанті контейнером є людина, яка містить скляний об’єкт всередині себе. Звісно, вся справа тут у досить точному і продуманому накладенні двох візуальних об’єктів – людини і скляної речі. Накладення у цій ситуації не вбудовує фізично один об’єкт в інший, а лише створює враження у глядача, що один об’єкт нібито міститься всередині іншого і є його внутрішньою частиною, що досягається за рахунок певної точки зору, відмінності в розмірах об’єктів і відстані обох об’єктів до глядача чи камери. Наприклад, у фільмі японського режисера Хіросі Тесігахари «Чуже обличчя» (1966) після того, як із обличчя Окуями (його роль виконує Тацуя Накадай) знімають відбиток-маску, бачимо зняту середнім планом і статичною камерою мізансцену, у якій медсестра чистить обличчя Окуями, а лікар стоїть поруч і тримає в руках відбиток. На передньому плані мізансцени міститься велика скляна колба з довгою шийкою, й Окуяму на задньому плані ми бачимо саме крізь скло цієї колби, завдяки чому його корпус і голова опиняються в центрі скляної кулі. У такий спосіб глядачеві пропонують концептуально ототожнити перебування Окуями в клініці з перебуванням всередині скляної колби, призначеної для хімічних речовин чи сполук. Певна річ, що таке ототожнення має бути частковим, і завдяки цій парціальності й неповноті концептуального ототожнення глядач не лише уникає тенет буквальної інтерпретації, а й має змогу проявити свою креативність у здійсненні метафоричної проєкції від концепту «джерело» до концепту «ціль», оскільки проєктуватиме він лише окремі концептуальні елементи і зв’язки, а які саме – глядач вирішуватиме ситуативно, спираючись на свої знання, минулий досвід і ті деталі візуального зображення, що привертатимуть його увагу. Точка зору на Окуяму крізь скляну колбу – це характерний приклад першого варіанту компонування людини і скляного об’єкта, який викликає у глядача відносно стійке (хоча й ілюзорне) враження, що людина перебуває всередині скляного об’єкта, а не за ним. Проте глядач також здатен побачити Окуяму як розташованого *за* колбою (чому сприяє те, що поруч із нерухомим Окуямою в кадрі постійно рухаються дві медсестри, медбрат і сам лікар, а фрагменти їхніх рук і тіл часто перетинають контур колби) і так уникнути метафоричного сполучення або в окремі моменти свого візуального сприйняття, або й узагалі впродовж всього процесу розглядання. Це свідчить про те, що в цьому випадку метафоричне сполучення людини і скляного об’єкта не є цілком необхідним і примусовим для глядача: він/вона має справу з неоднозначним, мультистабільним візуальним зображенням і тому може переходити від однієї перцептивної гіпотези до іншої, а може одразу віддати остаточну перевагу лише якійсь одній гіпотезі (й зовсім не обов’язково метафоричній). Серед прибічників теорії концептуальної метафори загальним місцем є переконання в тому, що ми користуємося концептуальними метафорами переважно автоматично, не докладаючи жодних відчутних зусиль, і тому ми не здатні ігнорувати концептуальні метафори, бо зазвичай хоч і не усвідомлюємо, що маємо справу саме з метафорами, проте несвідомо їх розуміємо. На думку Дж. Лейкоффа [14, 245], це зумовлено тим, що концептуальні метафори мають конвенційну природу, утворюють систему і ґрунтуються на фіксованих, статичних відповідностях. Однак, як демонстру-

ють приклади візуальних метафор, розуміння маніфестованої у візуальному творі чи зображенні концептуальної метафори не відбувається автоматично, і глядач нерідко може легко проігнорувати очевидні вказівки на метафоричний процес. Це означає, що віра багатьох дослідників концептуальних метафор у їхню жорстку конвенційність і системність необґрунтована й наївна.

Які скляні об'єкти слід використовувати в метафоричному сполученні людини та скляного об'єкта? Для такого завдання, поза сумнівом, найліпше підходять добре знайомі глядачеві скляні артефакти, які часто зустрічаються в повсякденному житті й мають якесь вузьке призначення, про яке глядач знає. Саме завдяки впізнаваності обрисів, розміру таких скляних об'єктів і, головне, їхньому функціональному значенню глядачеві буде легше здійснити метафоричну проекцію від ситуативного концепту конкретного скляного об'єкта до ситуативного концепту людини, яка перебуває у специфічному контексті. Скляні пляшки, банки, акваріуми, вази, бокали, чашки, пробірки, колби, лампи та інші прозорі та напівпрозорі скляні посудини чудово підходять для гібридного метафоричного сполучення, яке я тут аналізую, що вже казати про інші різноманітні вироби зі скла, які також можна винахідливо поєднувати з людською фігурою. У випадку таких гібридних візуальних метафор (це стосується й інших двох типів візуальних метафор – симіле і контекстуальної) глядач мусить розпізнати *візуальну схожість* людини і скляного об'єкта, і це дасть йому змогу завдяки метафоричній проекції встановити *концептуальну схожість*, тобто схожість між двома різними концептами. Але візуальна схожість – це не єдиний важливий фактор для візуальних метафор, оскільки вона має поєднуватися із візуальними відмінностями двох об'єктів, які глядач візуальних метафор також повинен розпізнавати. Комбінація візуальних схожостей і відмінностей є настільки істотною для візуальних метафор, що Стюарт Кеплен [10, 174] називає таку комбінацію загальним правилом кодування візуальних метафор. Необхідність такої комбінації зумовлена тим, що візуальні метафори засобом часткової візуальної схожості сигналізують глядачеві про часткову концептуальну схожість, адже у візуальних зображень і творів візуальних мистецтв немає чіткого способу сказати глядачеві «А – це Б» чи «А схоже на Б». У стрічці «Літо з Монікою» ми не бачимо повної візуальної схожості між Гаррі та скляними вазами, адже у ваз не помітно чогось схожого на людські руки і голову. Візуальна схожість простежується лише між обрисами торсу Гаррі та обрисами ваз, які так само розширюються догори, як і людський торс. У «The Headlight Series» Шахіна схожість встановлюється між обрисами людської голови і шиї з одного боку та обрисами лампи розжарювання з іншого, що також передбачає розпізнання візуальної схожості між ними як між контейнерами, всередині яких може горіти світло. А в «Чужому обличчі» між Окуямою і колбою взагалі не видно жодної візуальної схожості, бо Окуяма внаслідок локалізації на задньому плані зменшується в розмірах і, добре вкладаючись у контури колби, уподібнюється речовині, яка міститься всередині колби під час експерименту. Іншими словами, візуальна схожість тут стосується тільки одного аспекту – розмірів Окуями і розмірів речовини (сполуки) всередині круглої колби.

Наукова новизна. Детально охарактеризувавши два типи метафоричного сполучення людини і скляного об'єкта, стаття поглиблює наше розуміння способів, за допомогою яких митці конструюють гібридні візуальні метафори. Апеляція до найновіших теорій концептів дає змогу розтлумачити специфіку розпізнання глядачем компонентів візуальної метафори інакше, ніж це було в попередніх дослідників візуальних метафор.

Висновки. Таким чином, було виокремлено два типи метафоричного сполучення людини і скляного об'єкта залежно від того, чи людина і скляний об'єкт утворюють фізичну єдність, чи вони тільки викликають враження цілісної візуальної фігури у глядача завдяки певній композиції і точці зору. Як свідчать проаналізовані приклади із творів візуальних мистецтв, сприйняття візуальних метафор зазвичай спирається на ситуативну перцептивну категоризацію, яка аплікує до візуальних об'єктів нестабільні, динамічні концепти, чутливі до особливостей цих об'єктів, контексту, в якому вони перебувають, а також до завдань і досвіду самого глядача. Цей момент суперечить традиційній теорії концептуальної метафори, згідно з якою метафоричні домени – це неодмінно конвенційне, стандартизоване концептуальне знання, яке не залежить від контексту й індивіда. Візуальна схожість між двома різними об'єктами, про яку візуальні метафори сигналізують глядачеві, мусить бути частковою і поєднуватися з візуальними відмінностями, оскільки тільки на основі комбінації візуальних схожостей і відмінностей між об'єктами глядач візуальної метафори здатен частково ототожнити два різні концепти (категорії), встановивши між ними концептуальну схожість.

Примітки:

¹ Уже в «Метафорах, якими ми живемо» Лейкоффа і Джонсона [12, 14–21, 25–32] принцип контейнера (відгородженого простору) і притаманна йому просторова структура «всередині–поза» відігравали істотну роль в орієнтаційних та онтологічних метафорах, адже, на думку цих учених, мали емпіричну основу і були добре знайомі людям із їхнього досвіду. Пізніше представники теорії концептуальної метафори для позначення подібних просторових структур, якими ми оперуємо в мисленні й часто вживаємо як джерело метафори та задіюємо під час метафоричної проєкції, почали використовувати термін «образ-схема» (*image-schema*). Образи-схеми – це такі типізовані просторові структури в нашому мисленні, як центр–периферія, перед–зад, вгорі–внизу, шлях, контейнер тощо.

Література

1. Barsalou L. W. Frames, concepts, and conceptual fields / L. W. Barsalou // *Frames, Fields, and Contrasts: New Essays in Semantic and Lexical Organization* / [edited by A. Lehrer and E. F. Kittay]. – Hillsdale, NJ : Lawrence Erlbaum Associates, 1992. – P. 21–74.
2. Barsalou L. W. The instability of graded structure: implications for the nature of concepts / L. W. Barsalou // *Concepts and Conceptual Development: Ecological and Intellectual Factors in Categorization* / [edited by U. Neisser]. – Cambridge : Cambridge University Press, 1987. – P. 101–140.
3. Carroll N. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* / N. Carroll. – Cambridge : Cambridge University Press, 2001. – 452 p.
4. Fauconnier G. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities* / G. Fauconnier, M. Turner. – New York : Basic Books, 2002. – 442 p.

5. Forceville C. Metaphor in pictures and multimodal representations / C. Forceville // *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* / [edited by Raymond W. Gibbs, Jr]. – Cambridge : Cambridge University Press, 2008. – P. 462–482.
6. Forceville C. Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: agendas for research / C. Forceville // *Multimodal Metaphor* / [edited by C. J. Forceville and E. Urios-Aparisi]. – Berlin : Mouton de Gruyter, 2009. – P. 19–42.
7. Forceville C. *Pictorial Metaphor in Advertising* / C. Forceville. – London : Routledge, 1996. – 234 p.
8. Gibbs R. W. *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language, and Understanding* / R. W. Gibbs. – New York, NY : Cambridge University Press, 1994. – 528 p.
9. Glucksberg S. *Understanding Figurative Language: From Metaphors to Idioms* / S. Glucksberg. – New York : Oxford University Press, 2001. – 136 p.
10. Kaplan S. Visual metaphors in print advertising for fashion products / S. Kaplan // *Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media* / [edited by K. Smith et al]. – Mahwah, NJ : Lawrence Erlbaum Associates, 2005. – P. 167–177.
11. Kövecses Z. *Metaphor. A Practical Introduction*. 2nd edition / Z. Kövecses. – New York : Oxford University Press, 2010. – 376 p.
12. Lakoff G. *Metaphors We Live By* / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago, IL : University of Chicago Press, 1980. – 242 p.
13. Lakoff G. *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor* / G. Lakoff, M. Turner. – Chicago, IL : University of Chicago Press, 1989. – 230 p.
14. Lakoff G. The contemporary theory of metaphor / G. Lakoff // *Metaphor and Thought*. 2nd edition / [edited by A. Ortony]. – New York : Cambridge University Press, 1993. – P. 202–251.
15. Leezenberg M. *Contexts of Metaphor* / M. Leezenberg. – Oxford : Elsevier, 2001. – 322 p.
16. Smith L. B. Perceiving and remembering: category stability, variability and development / L. B. Smith, L. K. Samuelson // *Knowledge, Concepts, and Categories* / [edited by K. Lamberts and D. Shanks]. – Cambridge, MA : MIT Press, 1997. – P. 161–195.

References

1. Barsalou, L. W. (1992). Frames, concepts, and conceptual fields. *Frames, Fields, and Contrasts: New Essays in Semantic and Lexical Organization*. A. Lehrer & E. F. Kittay (Eds.). (pp. 21–74). Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates [in English].
2. Barsalou, L. W. (1987). The instability of graded structure: implications for the nature of concepts. *Concepts and Conceptual Development: Ecological and Intellectual Factors in Categorization*. U. Neisser (Ed.). (pp. 101–140). Cambridge: Cambridge University Press [in English].
3. Carroll, N. (2001). *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press [in English].
4. Fauconnier, G., & Turner, M. (2002). *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York, NY: Basic Books [in English].
5. Forceville, C. (2008). Metaphor in pictures and multimodal representations. *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. R. W. Gibbs, Jr (Ed.). (pp. 462–482). Cambridge: Cambridge University Press [in English].
6. Forceville, C. (2009). Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: agendas for research. C. J. Forceville & E. Urios-Aparisi (Eds.). *Multimodal Metaphor*. (pp. 19–42). Berlin: Mouton de Gruyter [in English].
7. Forceville, C. (1996). *Pictorial Metaphor in Advertising*. London: Routledge.
8. Gibbs, R. W. (1994). *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language, and Understanding*. New York, NY: Cambridge University Press [in English].
9. Glucksberg, S. (2001). *Understanding Figurative Language: From Metaphors to Idioms*. New York, NY: Oxford University Press [in English].

10. Kaplan, S. (2005). Visual metaphors in print advertising for fashion products. Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media. K. Smith, S. Moriarty, G. Barbatsis, & K. Kenney (Eds.), (pp. 167–177). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates [in English].
11. Kövecses, Z. (2nd ed.). (2010). Metaphor. A Practical Introduction. New York, NY: Oxford University Press [in English].
12. Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). Metaphors We Live By. Chicago, IL: University of Chicago Press [in English].
13. Lakoff, G., & Turner, M. (1989). More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor. Chicago, IL: University of Chicago Press [in English].
14. Lakoff, G. (2nd ed.). (1993). The contemporary theory of metaphor. In A. Ortony (Ed.), Metaphor and Thought. (pp. 202–251). New York, NY: Cambridge University Press [in English].
15. Leezenberg, M. (2001). Contexts of Metaphor. Oxford: Elsevier [in English].
16. Smith, L. B., & Samuelson, L. K. (1997). Perceiving and remembering: category stability, variability and development. In K. Lamberts & D. Shanks (Eds.), Knowledge, Concepts, and Categories (pp. 161–195). Cambridge, MA: MIT Press.

УДК 792

*Гусакова Ніна Миколаївна,
кандидат педагогічних наук,
професор кафедри режисури та
акторського мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв;*

*Штефюк Валерія Дмитрівна,
асистент кафедри режисури та
акторського мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв*

БАГАТОПЛАНОВІСТЬ ПРОФЕСІЙНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ РЕЖИСЕРА

Метою роботи є визначення багатоплановості професійно-педагогічної діяльності творчої особистості режисера, висвітлення різноманітних видів творчої діяльності майстра сценічного мистецтва, які мають певні механізми педагогічної діяльності. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні аналітичного, функціонального, порівняльного та мистецтвознавчого методів дослідження єдності режисерської та педагогічної діяльності за наступними ознаками: цілісної мети, а саме: вплив на суб'єкт та зворотна реакція суб'єкта; за змістом – комунікативні художньо-творчі процеси; за механізмами впливу – суб'єкт – суб'єктні взаємодії; за ситуацією творчості – діяльність у соціокультурному середовищі з актуалізацією на конкретну особистість, групу, колектив. **Наукова новизна** дослідження полягає в теоретичному обґрунтуванні багатоплановості професійно-педагогічної діяльності творчої особистості режисера як основи підготовки майбутнього фахівця до здійснення дія-