

УДК 7.01+159.931+159.955
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191778>

Дениско Петро Васильович,
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри філософії і соціально-політичних
дисциплін Полтавського національного технічного
університету імені Юрія Кондратюка
ORCID: 0000-0001-8513-5606
denysko@hotmail.com

ТЕОРЕТИЧНА НАВАНТАЖЕНІСТЬ СПРИЙНЯТТЯ ВІЗУАЛЬНОЇ СХОЖОСТІ МІЖ ОБ'ЄКТАМИ ВІЗУАЛЬНОЇ МЕТАФОРИ

Мета роботи – проаналізувати особливості сприйняття ідеальним глядачем візуальної схожості у візуальних метафорах. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні загальнонаукових методів аналізу і синтезу, теорії концептуальної метафори, а також семиотичного, конструктивістського, психологічного та мистецтвознавчого підходів, що дає змогу пояснити природу візуальної схожості між об'єктами, які є компонентами візуальної метафори. **Наукова новизна** зумовлена тим, що стаття, спираючись на конструктивістські теорії ідентифікації перцептивної схожості, доводить теоретичну навантаженість візуальної схожості для глядача, що розглядає візуальну метафору. **Висновки.** Часткову візуальну схожість між двома різними об'єктами, про яку візуальні метафори сигналізують, глядач фактично конструює *ad hoc*, бо він розпізнає таку схожість лише в контексті, на основі своєї перцептивної категоризації та апеляції до свого знання прихованих рис візуальних об'єктів. Тому інше розуміння контексту, інша перцептивна категоризація та інше знання невидимих рис обов'язково змінюють характер візуальної схожості для глядача.

Ключові слова: візуальна метафора, теорія концептуальної метафори, перцептивна категоризація, концепт, візуальна схожість, теоретична навантаженість сприйняття.

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

Теоретическая нагруженность восприятия визуального сходства между объектами визуальной метафоры

Цель работы – проанализировать особенности восприятия идеальным зрителем визуального сходства в визуальных метафорах. **Методология** исследования заключается в применении общенаучных методов анализа и синтеза, теории концептуальной метафоры, а также семиотического, конструктивистского, психологического и искусствоведческого подходов, что позволяет объяснить природу визуального сходства между объектами, являющимися компонентами визуальной метафоры. **Научная новизна** обусловлена тем, что статья, используя конструктивистские теории идентификации перцептивного сходства, доказывает теоретическую нагруженность визуального сходства для зрителя, рассматривающего визуальную метафору. **Выводы.** Частичное визуальное сходство между двумя разными объектами, о котором визуальные метафоры сигнализируют, зритель фактически конструирует *ad hoc*, поскольку он распознает такое сходство только в контексте, на основании собственной перцептивной категоризации и апелляции к своему знанию скрытых качеств визуальных объектов. Поэтому иное понимание контекста, иная перцептивная категоризация и иное знание невидимых качеств непременно изменяют характер визуального сходства для зрителя.

Ключевые слова: визуальная метафора, теория концептуальной метафоры, перцептивная категоризация, концепт, визуальное сходство, теоретическая нагруженность восприятия.

Denysko Petro, Ph.D. in Philosophy, associate professor at the Department of Philosophy, Social and Political Studies, Poltava National Technical Yurii Kondratyuk University

Theory-ladenness of the perception of visual similarity between the objects of visual metaphor

The purpose of the article is to analyze the features of the ideal viewer's perception of visual similarity in visual metaphors. **The methodology** of this study is the using of general scientific methods of analysis and synthesis, conceptual metaphor theory, as well as semiotic, constructivist, psychological and art theoretical approaches that provide the basis for the explanation of the nature of visual similarity between the objects which are the components of visual metaphor. **The scientific novelty** is determined by the fact that the article, grounded on the constructivist theories of similarity identification, argues that the visual similarity is theory-laden for the viewer of visual metaphor. **Conclusions.** The partial visual similarity between two different objects of visual metaphors is constructed *ad hoc* by the viewer, because he identifies such similarity in the particular context, on the basis of his perceptual categorization and his knowledge of hidden properties of visual objects. That is why the different understanding of the context, the different perceptual categorization and the different knowledge of invisible properties definitely alter the character of visual similarity for the viewer.

Key words: visual metaphor, conceptual metaphor theory, perceptual categorization, concept, visual similarity, theory-ladenness of perception.

Актуальність теми дослідження. У творах візуальних мистецтв візуальна схожість відіграє виняткову роль. Це зумовлено передусім тим, твердить Рудольф Арнгайм [1, 85–89], що в них композиція нерідко будується як групування об'єктів на основі схожості, завдяки чому можна керувати поглядом глядача, спрямовуючи його в потрібному напрямкові. У візуальних метафорах, як їх тлумачить теорія концептуальної метафори, візуальна схожість також виконує важливу функцію: візуальна схожість між двома різними візуальними об'єктами повідомляє глядача про концептуальну схожість між двома різними концептами, які пов'язані з цими візуальними об'єктами. І глядач візуальної метафори на основі побачених об'єктів сам мусить винайти цю концептуальну схожість і здійснити метафоричну проєкцію між двома різними, непов'язаними концептами. Тому для глибшого розуміння природи візуальних метафор конче необхідно збагнути, яким чином ідеальний глядач встановлює візуальну схожість між об'єктами, які є компонентами візуальної метафори (мішенню і джерелом), і що таке взагалі візуальна схожість.

Аналіз досліджень і публікацій. Ключові дослідники візуальних метафор (Чарльз Форсвілл [6, 31; 7, 145–146], Стюарт Кеплен [10, 174], Ноел Керролл [4, 354–355]), що послуговуються теорією концептуальної метафори, чітко розуміють ту роль, яку відіграє візуальна схожість у візуальних метафорах. Справа в тому, що у візуальних зображень і творів візуальних мистецтв немає простого способу сказати глядачеві "А – це Б" або "А схоже на Б", через що вони мусять натякати йому на метафоричне ототожнення двох різних концептів за допомогою візуальної схожості двох різних об'єктів чи схожості способів їхньої репрезентації, зокрема й шляхом сполучення об'єктів у окрему, цілісну візуальну фігуру. Однак проблема в тому, що це сформульоване вказаними вченими загальне правило, яке здавалось би кодифікує значення візуальної схожості у візуальних метафорах, є занадто спрощеним: глядач начебто розпізнає "чисту" візуальну схожість між двома різними об'єктами і прямо від "чистої" візуальної схожості переходить до метафоричної проекції й концептуальної схожості. Форсвілл, Кеплен і Керролл так спрощено міркують тому, що в них немає жодної теорії візуальної схожості. Крім того, вони не звертають увагу на перцептивну категоризацію та її вплив на розпізнання візуальної схожості. Це істотні недоліки, які слід виправити.

Мета дослідження – проаналізувати особливості сприйняття ідеальним глядачем візуальної схожості у візуальних метафорах.

Виклад основного матеріалу. Передусім варто звернути увагу на такі важливі моменти в розпізнанні візуальної схожості чи будь-якої іншої перцептивної схожості, приміром, схожості смаку, запаху, звуку, тактильного відчуття. По-перше, перцептивну схожість ми не встановлюємо лише на основі об'єктів, які ми вибірково сприймаємо, оскільки розпізнання схожості пов'язане з безпосереднім контекстом, у якому перебувають об'єкти. Із попередніх досліджень таких учених, як Арнгайм [1, 87–88], Гудмен [8, 27], Локгед [11, 125] добре відомо, що схожість є відносною, і тому одночасно наявні ідентичні стимули можна сприймати як несхожі, а одночасно наявні несхожі стимули – як ідентичні, однакові. Наприклад, об'єкт сірого кольору на білому фоні здаватиметься темнішим, ніж цей самий об'єкт на чорному фоні. Як пише Арнгайм [1, 88], дві монахині посеред натовпу на вулиці здаються вельми схожими, але коли їх розглядати кожну окремо, то головними стають індивідуальні відмінності. По-друге, я підтримую лише тих дослідників перцептивної схожості (наприклад, Гудмена [8], Медіна та Ортоні [12], Мерфі та Медіна [13]), міркування яких узгоджуються із епістемологічним конструктивізмом, а це означає, що об'єктивної перцептивної схожості принципово не існує: якщо індивід розпізнає ту чи іншу перцептивну схожість між об'єктами, які він сприймає в певному контексті, то це можливо лише тому, що для індивіда перцептивна схожість завжди теоретично навантажена, і тому він по суті винаходить її, активно створює. Для того, аби розпізнати перцептивну схожість між об'єктами, індивід мусить спершу категоризувати ці об'єкти, тобто підвести їх під категорії (концепти) мислення. А оскільки встановлення перцептивної схожості здійснюється лише між уже категоризованими об'єктами, то від того, які саме категорії було апліковано, залежить якою буде перцептивна схожість. Це зумовлено тим, що категоризація перцептивних стимулів, як наполягають Брош, Пуртуа та Сандер [3, 69], не є простою миттєвою класифікацією чи групуванням, оскільки в акті категоризації ми приписуємо стимулам значення. Так відбувається тому, що аплікована категорія містить значну кількість інформації, яка дає нам змогу робити висновки про стимули, зокрема й висновки про перцептивну схожість. Тож не дивно, що розпізнання перцептивної схожості залежить від категоризації і перебуває під контролем аплікованих категорій. Важливість категоризації для встановлення перцептивної схожості зумовлена тим, що індивід, миттєво категоризуючи перцептивний стимул, фокусує увагу на окремих рисах стимулу, а тому аплікація іншої категорії (концепту) неодмінно призводить до селекції інших рис стимулу (див. 14, 242). Розпізнання перцептивної схожості справді має справу з окремими рисами стимулів, які порівнюються, однак воно передбачає значно більше, ніж виокремлення схожих перцептивних рис у об'єктів. Це тільки у формальних теоріях схожості все редукувалося до переліку спільних перцептивних ознак, прикладом чого є підхід Амоса Тверські, згідно з яким оцінка схожості – це "процес встановлення відповідності між рисами" (*feature-matching process*) [15, 330], і тому схожість між об'єктами зростає разом зі збільшенням кількості спільних рис і зменшенням кількості особливих рис. Як стверджує Тверські [15, 330], Е більше схоже на F, ніж на I, бо у Е та F більше спільних рис, ніж у Е та I. Прототипом сучасних формальних теорій схожості в минулому, на думку дослідників [5, 68], слід вважати міркування Г. В. Ляйбніца, для якого два об'єкти схожі тільки тоді, якщо вони мають принаймні одну спільну рису, а ось у випадку тотожності спільними мають бути всі риси. У такий спосіб Ляйбніц фактично прирівняв схожість до наявності спільних рис.

Американський філософ Нельсон Гудмен у статті "Сім критичних зауважень про схожість" слушно пише про те, що "схожість не можна прирівняти до – чи виміряти у термінах – володіння спільними характеристиками" [8, 25], оскільки будь-які дві речі мають спільні риси, а тому все певною мірою схоже на все. Внаслідок цього встановити схожість між об'єктами на основі лише спільних перцептивних рис неможливо. Судження про схожість, твердить Гудмен [8, 26–28], спираються не тільки на селекцію релевантних рис, а й на оцінку важливості цих рис у певному контексті та важливості їх для певного індивіда. Отже, залежно від своїх інтересів і завдань індивід створюватиме схожість по-своєму. Міркування Гудмена і його різка критика схожості як "облудниці, самозванки, шарлатанки" та "фальшивої подруги" [8, 19], на яку не можна покладатися у філософських дослідженнях, мають сенс,

однак вони є недостатніми, бо не враховують ні значення категоризації, ні роль нашого знання (теорій) про світ. А ось Даглас Медін і Ендрю Ортоні [12], на мою думку, переконливо аргументують те, яким чином знання про об'єкти визначає наше сприйняття перцептивної схожості. Медін і Ортоні [12, 183–187] акцентують на вірі людей у "сутність" речей, оскільки люди в повсякденному житті зазвичай поводять себе як есенціалісти: вони вірять у те, що речі мають приховані, глибинні риси. Іншими словами, люди живуть наївними теоріями про світ, які істотно впливають на сприйняття перцептивних рис. Тому розпізнання перцептивної схожості між об'єктами й не може бути редукованим до переліку спільних ознак чи предикатів. Згідно з Медінін і Ортоні, розпізнати перцептивну схожість можна лише на основі глибинних рис, і тільки ця апеляція до прихованих рис об'єктів і здатна пояснити, чому індивід може сприймати несхожі об'єкти як схожі. Наприклад, кити і ведмеді мають геть різні перцептивні риси, та якщо включити їх до категорії "ссавці", вони здаватимуться нам схожими й на рівні перцептивних характеристик.

Конкретний приклад допоможе зрозуміти, як ідеальний глядач сприймає візуальну схожість між об'єктами у візуальних метафорах. У першій частині фільму Девіда Ліна "Раянова донька" (*Ryan's Daughter*, 1970) кадри обіймів Роузі та майора Доріана в лісі чергуються з кадрами двох натягнутих між гілками дерева ниток павутинки, що хитаються на вітрі, двох кульбаб, з яких вітер зриває білі сім'янки, двох паростків папороті, поруч із якими у воді плавають усе ті ж кульбабині сім'янки. Яку візуальну схожість можна ідентифікувати між Роузі й майором Доріаном з одного боку та нитками павутинки, кульбабами й паростками папороті з іншого? Візуальна схожість, яку тут нашвидку передусім здатен розпізнати кіноглядач, це схожість повторення в суміжних монтажних планах (монтажних кадрах) двох візуальних елементів, які розташовано впритул: двоє закоханих, дві нитки павутинки, дві кульбаби, два паростки папороті. З таким же успіхом режисер міг би чергувати монтажний план закоханих із монтажними планами двох хмарин у небі, двох птахів у польоті чи на гілці, двох риб у воді тощо. Тут візуальна схожість є мінімальною, адже це лише *схожість репрезентації* об'єктів у сусідніх монтажних планах, цебто схожість розташування об'єктів у просторі, повторення фізичної близькості парних об'єктів. Натомість простежити візуальну схожість між самими об'єктами, задіяними в зазначеній візуальній метафорі як мішень і джерело, вкрай складно. Глядач, який зверне увагу на схожість репрезентації об'єктів, на повторювану ознаку близькості двох об'єктів, буде змушений вербалізувати цю візуальну метафору як "кохання – це близькість". Мішень цієї односпрямованої метафори – це кохання між Роузі й майором Доріаном, оскільки саме вони є протагоністами наративу, а джерело – це близько розташовані дві нитки павутинки, дві кульбаби та два паростки папороті. Фокусування лише на повторенні фізичної близькості двох об'єктів у просторі призводить до того, що конкретні, специфічні ознаки всіх зазначених об'єктів нівелюються, бо вони не потрібні для метафоричної проєкції одного концепту ("близькість") на інший ("кохання"). Тому в такій ситуації ідеальний глядач сприйматиме не три різних метафори, де обидва концепти є конкретними й міцно пов'язаними з контекстом ("Роузі й майор Доріан – це дві нитки павутинки", "Роузі й майор Доріан – це дві кульбаби", "Роузі й майор Доріан – це два паростки папороті"), а тільки одну загальну й деконтекстуалізовану метафору "кохання – це близькість", де один концепт ("кохання") є абстрактним, а інший ("близькість") – більш конкретним.

Ідеальний глядач будь-якої візуальної метафори, аби реалізувати метафоричну проєкцію одного концепту на інший, попередньо мусить розумово інтерпретувати візуальну схожість – схожість між об'єктами чи схожість репрезентації цих об'єктів. Така розумова інтерпретація візуальної схожості полягає в тому, що ідеальний глядач, початково здійснивши перцептивну категоризацію та аплікувавши до візуальних об'єктів ситуативні концепти, встановлює візуальну схожість не завдяки порівнянню одних лише візуальних рис, а завдяки тому, що знаходить у візуальних об'єктах (ґрунтуючись на своєму знанні цих об'єктів) приховані, невидимі риси, які пояснюють, як можна і не можна використовувати ці об'єкти, для чого вони призначені, з яким контекстом вони пов'язані, як вони змінюються тощо. Отже, розпізнання візуальної схожості між джерелом і мішенню у візуальній метафорі – це акт інтерпретації, що спирається на попередні акти категоризації об'єктів. Без перцептивної категоризації та розумової апеляції до прихованих характеристик об'єктів встановлення візуальної схожості між джерелом і мішенню візуальної метафори є неможливим. Саме тому розпізнання візуальної схожості є не чистим перцептивним актом, а радше тим симбіозом перцепції і розумової інтерпретації, якому прибічники конструктивістського підходу до сприйняття приписують головну роль, адже, з їхньої точки зору [2, 11–41; 9, 117–141], у сприйнятті завжди домінують процеси *top-down*, а не *bottom-up*, бо знання і мислення значною мірою формують наш перцептивний досвід, нав'язуючи бідним на інформацію відчуттям свій порядок, і процес категоризації у цьому формуванні відіграє далеко не останню роль. Прикметно, що перцептивна категоризація лише створює початковий матеріал для подальшої інтерпретації, і глядач далі розпізнає в цьому матеріалі часткову візуальну схожість між об'єктами. Тому не дивно, що концепти, які аплікуються до об'єктів візуальної метафори впродовж перцептивної категоризації, в одних випадках будуть тими ж самими, що їх глядач потім використовуватиме в метафоричній проєкції, а в інших випадках – не тими самими.

Так, сприймаючи зазначену візуальну метафору з фільму "Раянова донька", глядач, який не знає, як виглядають кульбаби і папороть (бо, приміром, мешкає в тих регіонах Землі, де вони не рос-

туть), найімовірніше розпізнаватиме їх просто як "рослини", а глядач, який знає, розпізнаватиме їх як "кульбаби" і "папороть" або "дві кульбаби" і "два паростки папороті". Однак у будь-якому разі для того, щоб дійти до фінальної метафоричної проєкції "близькості" на "кохання", глядач мусить розумово інтерпретувати цей початковий матеріал: винайти ситуативний концепт фізичної близькості двох об'єктів у просторі, спираючись на свій попередній досвід і своє ситуативне розуміння того, що таке близькість об'єктів у просторі. Близькість – це не суто перцептивна характеристика об'єктів, бо вона завжди теоретично навантажена для глядача. Через те глядач, візуально розпізнаючи близькість об'єктів у просторі, обов'язково апелюватиме до прихованих рис, які нав'язує цим об'єктам ситуативний концепт "близькості". Які об'єкти близько розташовані одне до одного в просторі, а які вже не близько? Якщо близькість не є суто перцептивною рисою, то говорити про об'єктивну близькість об'єктів у просторі не має сенсу. Це означає, що глядач у межах розумової інтерпретації ситуативно створює близькість об'єктів на основі безпосереднього контексту, в якому перебувають об'єкти, та на основі свого попереднього досвіду сприйняття об'єктів. Контекст у випадку "Раянної доньки" – це не тільки композиція кадру, де два об'єкти (двоє закоханих, дві нитки павутинки, дві кульбаби, два паростки папороті) впритул розташовано на передньому плані, а й саме чергування монтажного кадру двох закоханих із монтажними кадрами двох природних, нелюдських об'єктів. Усе це бере важливу участь у розпізнанні глядачем візуальної схожості між зазначеними об'єктами, якою є їхня просторова близькість, схожість розташування у просторі.

Якщо концепти, задіяні під час перцептивної категоризації, глядач візуальної метафори використовуватиме потім і в метафоричній проєкції, то, швидше за все, він сконструює метафору, в якій обидва компоненти будуть конкретними концептами, а тому тут конкретне осмислюватиметься в термінах конкретного. У "Раянній доньці" такими концептуальними метафорами будуть "Роузі й майор Доріан – це дві нитки павутинки", "Роузі й майор Доріан – це дві кульбаби", "Роузі й майор Доріан – це два паростки папороті". Яким чином теоретична навантаженість візуальної схожості буде виявлятися у візуальних метафорах, де глядачеві не потрібно від початкових конкретних і ситуативних концептів (аплікованих під час перцептивної категоризації) переходити завдяки додатковій розумовій інтерпретації до абстрактних і деконтекстуалізованих концептів, що будуть використовуватися під час метафоричної проєкції та метафоричного ототожнення? Необхідність апеляції до прихованих рис об'єктів під час розпізнання візуальної схожості між об'єктами візуальної метафори зумовлена головним чином характером самого завдання: для ідеального глядача візуальної метафори часткова візуальна схожість між об'єктами – це тільки видимий симптом прихованої концептуальної схожості, яку, щоправда, ще потрібно винайти, оскільки вона існує потенційно й не має визначеного характеру. Тому глядач, який усвідомлює, що бачить візуальну метафору, не зможе сприймати візуальну схожість між об'єктами метафори як щось самодостатнє та ізольоване. Для такого глядача візуальна схожість між об'єктами, що належать до віддалених категорій, може навіть поставати як невідповідна, умисна: глядач здатен здогадуватися, що інтенції творця візуальної метафори в тому й полягали, щоб за допомогою часткової візуальної схожості натякнути глядачеві на часткову концептуальну схожість. Якщо Девід Лін у "Раянній доньці" неодноразово чергує монтажний кадр закоханих із кадрами пари природних об'єктів, то цим самим він дає глядачеві фільму вдосталь часу для того, аби зрозуміти невідповідність такого чергування монтажних кадрів, розпізнавши метафоричні інтенції творців фільму.

Після ідентифікації візуальної схожості як симптому потенційної схожості на рівні прихованих, невидимих характеристик об'єктів ідеальний глядач здійснює метафоричну проєкцію одного концепту на інший й частково ототожнює два різних концепти та пов'язані з ними об'єкти. Вкрай важливо, що це істотно змінює характер візуальної схожості між об'єктами візуальної метафори. Якщо початково візуальна схожість була для глядача симптомом, який необхідно розшифрувати, загадкою, яку потрібно розгадати, то тепер візуальна схожість зливається з концептуальною схожістю й обидві схожості стають нерозрізнюваними: симптом тепер – це і є сама прихована реальність, поверхня – це глибина. Теоретична навантаженість візуальної схожості нікуди не випаровується, зникає лише відмінність між видимим і невидимим, явним і прихованим, поверхневим і глибинним.

Приміром, у візуальній метафорі "Роузі й майор Доріан – це дві нитки павутинки" уважний глядач може побачити додаткову візуальну схожість, окрім уже згаданої просторової близькості: Роузі та майор Доріан перебувають у приблизно такому ж горизонтальному положенні, що й дві нитки павутинки, горизонтально натягнені між гілками дерева. До того ж дві нитки павутинки коливаються на вітрі, вони такі ж динамічні, як і тіла закоханих, що звиваються і рухаються. Чи схожі закохані та дві нитки павутинки лише тому, що вони мають ось ці подібні візуальні риси? Гадаю, що ні, оскільки та, вдаючись до метафоричної проєкції та метафоричного ототожнення, глядач більшою чи меншою мірою розпізнаватиме також і *функціональну схожість* – ту схожість різних об'єктів, яка є невидимою і яку можна досягнути тільки розумом, спираючись на своє знання прихованих рис об'єктів і попередній досвід. Саме тому об'єкт-мішень цієї візуальної метафори неоднозначний: це тіла закоханих чи це радше любовний (психічний) зв'язок між ними, чи, можливо, все це разом? Функціональна схожість між закоханими та двома нитками павутинки проявляється в тому, що в обох випадках ідеться про тонкий, слабкий і тимчасовий зв'язок. З досвіду ми знаємо, що нитки павутини надто міцні для мухи, проте для

людини чи сильного вітру вони надто слабкі. Дві нитки павутинки так коливаються в кадрі, що, здається, вітер їх ось-ось обірве. Чи говорить ця візуальна метафора тільки про теперішній стан закоханих у лісі? Чи, може, вона натякає глядачеві на нетривкість стосунків Роузі та майора Доріана в майбутньому? Така неоднозначність – це важлива характеристика візуальних метафор, бо вони відкриті для різних інтерпретацій. Те ж саме стосується і візуальної метафори "Роузі й майор Доріан – це дві кульбаби". Крім простої візуальної схожості, яка полягає в схожості візуальної репрезентації (повторення двох однотипних об'єктів упритул у суміжних монтажних планах), глядач тут здатен побачити функціональну схожість, яку можна встановити на основі прихованих рис об'єктів. Те, що вітер зриває з кульбаб білі сім'янки, говорить глядачеві про короткочасність щастя закоханих чи про завершення сексуального акту та еякуляцію? Яку б метафоричну інтерпретацію тут у підсумку не обрав глядач, у будь-якому разі йому доведеться звертатися до невидимих характеристик об'єктів.

Наукова новизна. Спираючись на конструктивістську теорію ідентифікації перцептивної схожості, стаття доводить теоретичну навантаженість візуальної схожості для глядача, що розглядає візуальну метафору. Цієї ідеї не було в попередніх учених, які застосовували до візуальних метафор теорію концептуальної метафори й тлумачили природу візуальної схожості досить наївно й спрощено.

Висновки. Отже, на початковому етапі розглядання візуальної метафори ідеальний глядач неодмінно категоризує об'єкт-джерело та об'єкт-мішень, а також сприймає візуальну схожість між джерелом і мішенню як теоретично навантажену, що й забезпечує глядача необхідним матеріалом для метафоричної проєкції окремих ознак одного концепту на інший концепт та метафоричного часткового ототожнення двох різних концептів і пов'язаних із ними об'єктів. Часткову візуальну схожість між двома різними об'єктами, про яку візуальні метафори сигналізують, глядач фактично конструює *ad hoc*, бо він розпізнає її лише в контексті, на основі своєї перцептивної категоризації та апеляції до свого знання прихованих рис візуальних об'єктів. Тому інше розуміння контексту, інша перцептивна категоризація та інше знання невидимих рис обов'язково змінюють характер візуальної схожості для глядача.

Література

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва: Прогресс, 1974. 392 с.
2. Грегори Р. Л. Разумный глаз. Изд. 2-е. Москва: Эдиториал УРСС, 2003. 240 с.
3. Brosch T., Pourtois G., Sander D. The perception and categorisation of emotional stimuli: a review//Cognition and Emotion: Reviews of Current Research and Theories/edited by J. De Houwer and D. Hermans. Hove, East Sussex: Psychology Press, 2010. P. 66–98.
4. Carroll N. Visual metaphor//Carroll N. Beyond Aesthetics. Philosophical Essays. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. P. 347–368.
5. Decock L., Douven I. Similarity after Goodman//Review of Philosophy and Psychology. 2011. Vol. 2, Issue 1. P. 61–75.
6. Forceville C. Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: agendas for research//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. London: Routledge, 1996. 234 p.
8. Goodman N. Seven strictures on similarity//Experience and Theory/edited by L. Foster and J. W. Swanson. Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1970. P. 19–29.
9. Gordon I. E. Theories of Visual Perception. 3rd edition. Hove, East Sussex: Psychology Press, 2004. 258 p.
10. Kaplan S. Visual metaphors in print advertising for fashion products//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. Lockhead G. R. On identifying things: a case for context//Percepts, Concepts and Categories. The Representation and Processing of Information/edited by B. Burns. Amsterdam: Elsevier Science Publishers, 1992. P. 109–143.
12. Medin D., Ortony A. Psychological essentialism//Similarity and Analogical Reasoning/edited by S. Vosniadou and A. Ortony. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. P. 179–195.
13. Murphy G. L., Medin D. L. The role of theories in conceptual coherence//Psychological Review. 1985. Vol. 92, No. 3. P. 289–316.
14. Smith L. B., Heise D. Perceptual similarity and conceptual structure//Percepts, Concepts and Categories. The Representation and Processing of Information/edited by B. Burns. Amsterdam: Elsevier Science Publishers, 1992. P. 233–272.
15. Tversky A. Features of similarity//Psychological Review. 1977. Vol. 84, No. 4. P. 327–352.

References

1. Arnheim, R. (1974). Art and visual perception. Moscow: Progress [in Russian].
2. Gregory, R. L. (2003). The intelligent eye (2nd ed.). Moscow: Editorial URSS [in Russian].
3. Brosch, T., Pourtois, G., & Sander D. (2010). The perception and categorization of emotional stimuli: a review. In J. De Houwer & D. Hermans (Eds.), Cognition and Emotion: Reviews of Current Research and Theories (pp. 66–98). Hove, East Sussex: Psychology Press [in English].
4. Carroll, N. (2001). Visual metaphor. In Beyond Aesthetics. Philosophical Essays (pp. 347–368). Cambridge: Cambridge University Press [in English].
5. Decock, L., & Douven, I. (2011). Similarity after Goodman. Review of Philosophy and Psychology, 2(1), 61–75 [in English].
6. Forceville, C. (2009). Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: agendas for research. In 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 [in English].
8. Goodman, N. (1970). Seven strictures on similarity. In L. Foster & J. W. Swanson (Eds.), Experience and Theory (pp. 19–29). Amherst, MA: University of Massachusetts Press [in English].
9. Gordon, I. E. (2004). Theories of Visual Perception (3rd ed.). Hove, East Sussex: Psychology Press [in English].
10. Kaplan, S. (2005). Visual metaphors in print advertising for fashion products. In K. Smith, S. Moriarty, G. Barbatsis, & K. Kenney (Eds.), Handbook of Visual Communication Research: Theory, Methods, and Media (pp. 167–177). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates [in English].

11. Lockhead, G. R. (1992). On identifying things: a case for context. In B. Burns (Ed.), *Percepts, Concepts, and Categories. The Representation and Processing of Information* (pp. 109–143). Amsterdam: Elsevier Science Publishers [in English].
12. Medin, D., & Ortony, A. (1989). Psychological essentialism. In S. Vosniadou & A. Ortony (Eds.), *Similarity and Analogical Reasoning* (pp. 179–195). Cambridge: Cambridge University Press [in English].
13. Murphy, G. L., & Medin, D. L. (1985). The role of theories in conceptual coherence. *Psychological Review*, 92(3), 289–316 [in English].
14. Smith, L. B., & Heise, D. (1992). Perceptual similarity and conceptual structure. In B. Burns (Ed.), *Percepts, Concepts, and Categories. The Representation and Processing of Information* (pp. 233–272). Amsterdam: Elsevier Science Publishers [in English].
15. Tversky, A. (1977). Features of similarity. *Psychological Review*, 84(4), 327–352 [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.05.2019 р.

УДК 78.01:78.07]:001.8
DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2019.191780>

Довжинець Інна Георгіївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хореографії та
музично-інструментального виконавства
Сумського державного педагогічного
університету ім. А. С. Макаренка
ORCID: 0000-0002-9663-2576
inna.dov@gmail.com

МУЗИЧНЕ СЕРЕДОВИЩЕ: ДОСВІД ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ

Мета роботи – на основі узагальнення сутнісних характеристик «середовища» як універсальної категорії різних галузей наукових знань, надати визначення поняття «музичне середовище». **Методологія** дослідження базується на застосуванні компаративного, теоретичного, аналітичного методів, а також загальнонаукових підходах зіставлення, систематизації та узагальнення, які дають змогу комплексно вивчити предмет дослідження. **Наукова новизна** полягає у введенні в науковий обіг нової дефініції. **Висновки.** Музичне середовище є універсальним поняттям, оскільки охоплює всі компоненти процесу творення звукового музичного простору та його сприйняття. Музичне середовище становить цілісний феномен, основою якого є музична діяльність. Складна багаторівнева структура, організована за принципом взаємозв'язку, взаємозалежності та взаємообумовленості елементів, дозволяє прирахувати музичне середовище до системних явищ. Загалом, під музичним середовищем розуміється звукове оточення індивіда, що формується в процесі музичної діяльності і охоплює всі її складові: творчість, виконавство, розповсюдження та сприйняття. Воно обумовлюється часо-просторовими чинниками та динамікою соціальних змін.

Ключові слова: дослідження, поняття, середовище, загальнонауковий підхід, музична діяльність.

Довжинець Інна Георгиевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры хореографии и музыкально-инструментального исполнительства Сумского государственного педагогического университета им. А. С. Макаренко

Музыкальная среда: опыт теоретического анализа

Цель работы – на основе обобщения сущностных характеристик «среды» как универсальной категории различных отраслей научных знаний, дать определение понятия «музыкальная среда». **Методология** исследования базируется на применении компаративного, теоретического, аналитического методов, а также общенаучных подходах сопоставления, систематизации и обобщения, которые позволяют комплексно изучить предмет исследования. **Научная новизна** заключается во введении в научный оборот новой дефиниции. **Выводы.** Музыкальная среда является универсальным понятием, поскольку охватывает все компоненты процесса создания звукового музыкального пространства и его восприятия. Музыкальная среда представляет целостный феномен, основой которого является музыкальная деятельность. Сложная многоуровневая структура, организованная по принципу взаимосвязи, взаимозависимости и взаимообусловленности элементов, позволяет причислить музыкальную среду к системным явлениям. В целом, под музыкальной средой следует понимать звуковое окружение индивида, которое формируется в процессе музыкальной деятельности и охватывает все ее составляющие: творчество, исполнительство, распространение и восприятие. Она обуславливается временно-пространственными факторами и динамикой социальных изменений.

Ключевые слова: исследование, понятие, среда, общенаучный подход, музыкальная деятельность.

Dovzhynets Inna, Ph.D. in Arts, associate professor, associate professor of a department of choreography and music-instrumental performance of A. S. Makarenko Sumy National Pedagogical University

Musical environment: the experience of theoretic analysis

The purpose of the work is to give the definition of a notion «musical environment» using a generalization of essential characteristics of «environment» as a universal category relating to different branches of scientific knowledge. **The methodology** of the study is based upon the use of comparative, theoretic, analytical methods and also general scientific approaches of comparison, systematization, and generalization which help to make a complex investigation of the object. **The scientific novelty** consists in introducing a new definition. **Conclusion.** The musical environment is a universal notion as it includes all components of sound music field creation process and perception of this field. Musical environment is an integral phenomenon basing upon music activity. Complex multi-level structure organized by the principle of interrelation, interdependency, and interconditionality of the elements helps to refer musical environment to the systemic phenomenon. In general, musical environment is a sound surrounding of the individual formed in the process of musical activity and covers all its components: creativity, performing, spreading and perception. It is influenced by time and place factors and by dynamics of social changes.

Key words: investigation, notion, environment, general scientific approach, musical activity.

Актуальність теми дослідження. В науковій і музикознавчій літературі термін «музичне середовище» часто використовується в контексті досліджень музичного життя та різних форм його існування (концертної, гастрольної, фестивальної, конкурсної практики і т. ін.). Проте, до цього часу не існує