

*Михаил С. Лабащук**

**КОГНИТИВНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ РЕЧЕВЫХ СРЕДСТВ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ**

ПРОБЛЕМА КОГНИТИВНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО РЕЧЕМЫШЛЕНИЯ

С античных времен остается дискуссионным философский вопрос места искусства в реальной действительности и его значения для человека. В наиболее обобщенном виде существуют две противоположные точки зрения: 1) искусство – это познание и высшая способность человека и, наоборот, 2) искусство – это мечта, греза, самообольщение либо развлечение человека.

Отметим, приводя в пример характерные высказывания, с одной стороны, сторонников прагматической и когнитивной сущности искусства, а, с другой стороны, противников когнитивно-действенной природы искусства. Под когнитивной способностью будем понимать способность субъекта речемышления констатировать что-то новое в понимании собственной предметной или мыслительной деятельности, либо способность так организовывать или реорганизовывать свои знания, что эта реорганизация прагматически эффективно сказывается в материальной и духовной жизнедеятельности человека и общества.

Одним из самых древних свидетельств в пользу искусства является философия Аристотеля, который считал, что „поэзия сущностней науки”. Наиболее ярко эту мысль выразил Гегель: „мы должны признать за произведениями искусства более высокую реальность и более истинное существование, чем за обыденной действительностью” (Гегель 1968: 15), „Цель поэзии – не предмет и его практическое существование, но создание образов и высказывание” (Гегель 1971: 357). Гегель воспринимал реальную жизнедеятельность человека как более низкий мир по сравнению с высоким и истинным миром, с которым имеет возможность

* Лодзинский университет.

соприкасаться искусство и до которого должен подняться человек. Хотя целью искусства является создание образов, эти образы, по его мнению, более сущностны, чем реальная жизнь.

Во многом сходная позиция, хотя и в своем роде, представлена философским и лингвистическим наследием В. Гумбольдта, М. Хайдеггера и Х. Гадамера. В их творчестве высшим проявлением духа человека, его реализацией и воплощением признается язык, а, в свою очередь, высшей реализацией языка является именно поэтическое творчество. Ссылаясь в первую очередь именно на В. Гумбольдта, М. Хайдеггер утверждает, что язык формирует и реализует человека, а не наоборот: „[...] мы, требующиеся для того, чтобы дать слово языку, обитаем в качестве смертных”, и далее „[...] всякая осмысленная мысль есть поэзия, а всякая поэзия – мысль” (Хайдеггер 1993: 272–273).

Следующим этапом в развитии отмеченных нами положений является герменевтика Х. Гадамера: „Познание лишь призма, в которой преломляется свет одной и единственной истины” (1988: 507), „подлинное бытие языка в том только и состоит, что в нем выражается мир. [...] мы должны исследовать связь, существующую между языком и миром” (513); „В языке становится видимой та действительность, которая возвышается над сознанием каждого отдельного человека [...]. Языковой характер нашего опыта мира предшествует всему, что мы познаем и высказываем в качестве сущего” (520).

К. Маркс (хотя его научное творчество и представляет иную методологическую позицию), подчеркивая прагматическую и познавательную функцию искусства, называл искусство „духовно-практической деятельностью”. В *Экономическо-философских рукописях 1844 г.* он не раз ссылаясь на Гете, Шекспира, Бальзака и находил в них гораздо больше понимания сути вещей, чем в трудах по буржуазной политической экономии (Маркс, Энгельс 1968, т. 42: 77). Многие представители диалектического материализма, а также добровольно или вынужденно сопутствующие ему, признают за искусством когнитивные способности. Дело, конечно же, не в идеологических убеждениях, а в признании за искусством способности не просто играть словом или воображением, но обобщать и отображать какие-то закономерности на уровне наглядно-образном и даже предметно- и сенсорно-чувственном.

Например, В. Шкловский утверждал: „Чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует искусство” (1983: 63), „вещами могут быть и слова”, „искусство познает ощущением” (1983: 61) и т.д. М. Бахтин созвучно с вышесказанным утверждал: „Познавательный момент как бы освещает изнутри эстетический объект [...]. Эта внутренняя освещенность эстетического объекта в области словесного искусства от степени uznания может

подняться до степени определенного познания и глубоких постижений” (1975: 39).

В. Виноградов считал, что искусство – „познание, проникновение в глубины вещей, мышление, отчеканивающее мысли и чувства во все более и более зрелом образе и поэтическом слове”; „язык словесного искусства – форма творческого познания мира” (1971: 28). Подобное признавал и Д. Лихачев: „Мир художественного произведения – результат и верного отображения и активного преобразования действительности” (1968: 76). Известный искусствовед А. С. Канарский определял искусство как „чувственное освоение действительности в целостности общественного утверждения человека” (1979: 25).

С другой стороны, в противоположность вышеприведенным высказываниям отметим противников когнитивно-действенной природы искусства. И. Кант однозначно утверждал, что эстетическая способность суждения не может служить для познания объекта (1966: 155). В философии А. Бергсона искусство представлено всего лишь как „одухотворенный гипноз”, „изысканная пассивность” (1992: 56–57). Подобно этому и писатели не придавали искусству никакого значения, кроме эстетического самовыражения: „Все искусство совершенно бесполезно” (Уайльд 1992: 6); „Я всю літературу маю за ніщо. Я пишу тому, що люблю мужиків, і пишу для приятелів. А більше для нічого и нікого” (Стефаник 1961: 166); „Література, то е афішування, то е комедіянство. Вся, вся” (Стефаник 1961: 167).

Р. Якобсон определял поэтическую речь как „особым образом организованный язык” и не более того, и ограничивался подробным структурным анализом этой организации языка (точнее, речи, поэтического высказывания). Л. Выготский, как и А. Бергсон, называл искусство „мечтательностью, добровольной галлюцинацией, иллюзией” (Выготский 2000: 284). При этом Л. Выготский не просто констатировал, но и делал более глубокие, хотя и негативные для когнитивной способности, заключения: „Интеллектуальные процессы оказываются только частичными и составными, служебными и вспомогательными в том сплетении мыслей и слов, которое и есть художественная форма” (2000: 57).

Эти продемонстрированные выше противоположные точки зрения существовали всегда, продолжают они оставаться и сейчас. Противостояние сводится к решению вопроса, способно ли искусство на какие-то обобщения относительно действительности или оно способно только на обобщения относительно сферы мечтаний человека.

Традиционно считается, что наука исследует реальность непосредственно (к примеру, минерал, дерево или чувство грусти), а искусство „исследует” (*обычно это слово в отношении к эстетическому типу*

мышления так и берется в кавычки) всего лишь отношение человека к минералу, дереву или чувству грусти. При этом упускается из виду, что наука неизбежно точно так же занимается не собственно минералом, деревом или чувством грусти, а нашим к ним отношением, хотя и с иными целями.

Психолог А. Н. Леонтьев об этом говорит так: „[...] смысл и функция стихотворения о грусти вовсе не в том, чтобы передать нам грусть автора, заразить нас ею (это было бы грустно для искусства, замечает Выготский), а в том, чтобы претворять эту грусть так, чтобы человеку что-то открылось по-новому – в более высокой, более человеческой жизненной правде” (2000: 10). Наиболее важным является то, что наука, точно так же, как и искусство, помещает свой объект в субъективную понятийно-семиотическую систему отношений, тем самым уточняя или изменяя его место в ней.

Показательной является возможность дифференциации исследователей по признанию либо отрицанию когнитивной способности эстетического типа мышления. На наш взгляд, к числу исследователей, признающих такую способность, могут быть причислены – Аристотель, Г. Ф. Гегель, А. Потебня, И. Бодуен де Куртене, В. Брюсов, Ш. Балли, М. Бахтин, В. Шкловский, Г. Винокур, К. Горалек, Д. Лихачев, В. Виноградов, А. Чичерин, А. Леонтьев, Р. Будагов, Вяч. Иванов, К. Леонгард, С. Гусев, П. Рикер, А. Канарский, Ю. Караулов, В. Гак, В. Телия, У. Эко и др.

К числу противников признания когнитивной способности эстетического типа речемышления могут быть причислены – И. Кант, Ф. Ницше, О. Уайльд, Л. Выготский, В. Стефаник, Я. Мукаржевский, Л. Якубинский, Р. Якобсон, Б. Грязнов, В. Григорьев, Н. Арутюнова, С. Хеллер и др.

Познавательная функция речемыслительной деятельности субъекта может быть реализована в двух видах своей возможности:

1) в виде направленности на обнаружение, открытие уже готового смысла, напр.: „Познание лишь призма, в которой преломляется свет одной и единственной истины” (Гадамер 1988: 507);

2) в виде активного создания, образования смысла субъектом.

Причем, вторая возможность обязательно предполагает активную позицию, а первая может предполагать либо явление смысла субъекту (абсолютно пассивная позиция субъекта – идеализм), либо обнаружение, открытие субъектом находящегося где-то вовне уже в готовом виде смысла (относительно активная позиция субъекта позитивизм). Отмеченные первая и вторая возможности реализации когнитивной функции речемышления представляют собой методологически разные исследовательские подходы и разное понимание собственно когнитивной функции языка.

В функционально-прагматической методологии когнитивная функция теряет чистоту своего значения как функции познания и приближается к коммуникативно-экспрессивной функции, это познание того, что появилось в субъекте в результате предметно-коммуникативной деятельности и что изменяется в результате этой деятельности. Такая мысль о регулятивной функции познания согласуется с научно-философским наследием И. Канта, В. Джемса, Д. Дьюи, Ф. Шиллера, Э. де Боно и др. Не является чистой когнитивная функция и в методологии объективного реализма, где говорится не о познании, а, скорее, о сверхчувственном наитии, приобщении субъекта к истине.

Напротив, когнитивная функция выступает в чистом виде в рационалистической методологии (познание исключительно того, что есть в субъекте – „Никакой опыт не только не может отрицать ни одного закона логики, но не может и его подтвердить” (Витгенштейн 1994: 47), а также в эмпирико-реалистской, позитивистской методологии (познание исключительно того, что „объективно” есть вне субъекта).

ОБРАЗНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ТИП РЕЧЕМЫШЛЕНИЯ В ЕГО ОТНОШЕНИИ К РАЦИОНАЛЬНО-ЛОГИЧЕСКОМУ

Классическая философия выделяет, как минимум, два вида познания – рациональное и эстетическое. Они не являются разобщенными, но дополняют и обогащают друг друга. Поэтому неминуема доля эстетичности в науке, как и наоборот, рациональности в эстетике. Эстетическое мышление – это, как и рациональное мышление, тоже мышление формами и приемами (хотя и **другими** формами в сравнении с рациональным мышлением) в их культурно-историческом изменении и развитии, и в их социально-исторической конкретности.

Рационально-логический тип мышления лишь внешне напоминает образцово-единственный, неизменный и **вневременной** тип мышления. На самом деле он тоже с необходимостью является лишь прояснением изменяющихся и развивающихся сенсорно- и образно-чувственных аспектов и форм мышления на фоне более стабильных и упорядоченных, но тоже развивающихся и уточняющихся способностей субъекта к рациональному созерцанию.

При таком понимании категорической границы между эстетическим и рациональным мышлением не может существовать. Однако данное утверждение тем не менее совершенно не означает, что таких специфических форм мышления, как эстетическое и рациональное мышление, не существует. Отличие между ними может быть лишь в степени

присутствия элементов эстетики и логики в конкретных случаях. Наиболее существенным является функционально-прагматический аспект отличия, который проявляется в том, на что именно направлен логический или эстетический тип речемышления – на сферу рациональных способностей субъекта или на сферу его способностей чувственных.

Довольно стойкий стереотип **абсолютного** отличия эстетического и логического типов мышления вовсе не отвечает практике речемыслительной деятельности, и подобное непонимание сильно тормозит исследования и вредит непосредственности осмысления психосемиотических процессов. Обычно считается, что наука непосредственно связана с действительностью, направлена на реальность, а эстетика связана с эмоциями, мечтами и не имеет ничего общего с действительностью. На наш взгляд, прагматической реальностью и, если так можно сказать, практикой художественного типа мышления является примирение, согласование субъекта с самим собой и с обществом. Непосредственная же связь науки с действительностью отнюдь не является обязательной и давно не признается автоматически, а оставшиеся предрассудки в существовании этой связи являются социальной близорукостью именно в отношении к эстетическому мышлению. И последнее мешает нормальному и давно востребованному пониманию природы эстетической деятельности.

Научное словесное мышление направлено на действительность только в собственных результатах, а еще точнее, в применении этих результатов в практике. Реально же протекание процессов научного типа мышления совершается по отношению не к предметному миру, а к собственной способности рационального созерцания. И в этом отношении научное мышление ничем не отличается от художественного мышления, которое совершается по отношению преимущественно к способности чувственного созерцания субъекта. То есть, эстетический тип словесного мышления тоже направлен на действительность, имеет собственную практику. Но этой действительностью является сам человек, а также общество, народные традиции, культура и т.д. Собственно в реализации этой функции личностно-социального примирения и состоит прагматика и когнитивность эстетического речемышления и образного изображения. Не признавать это – значит подвергать сомнению реальность существования личности и общества. Важнейшую роль в реализации и экспликации данной функции выполняет воображение, а в ее фиксации – метонимия и метафора, позволяющие функционально связывать разнообразные операционально-когнитивные уровни и системы субъекта, что и привлекает внимание многих смежных наук от информатики до нейролингвистики.

Л. Выготский говорил о наличии динамической многоуровневой и многофункциональной смысловой системе субъекта, определяющей его поведение. Это, бесспорно, важный аргумент в пользу признания когнитивной способности не только рациональных, но и других составляющих жизнедеятельности субъекта. Составляющие и аспекты смысловой системы субъекта, выполняя разные функции, тем не менее строго структурированы и соотнесены между собой разнообразными отношениями. Например, асимметрия языка и сознания имеет сходства с асимметрией сознания и эмоциональной сферы. И в одном, и во втором случае разрыв языка с сознанием либо сознания с аффектом приводит к сакрализации феноменов языка и сознания. Сознание, как и язык, при таком понимании становятся неведомой силой, превосходящей человека и управляющей им. Л. Выготский отмечал по этому поводу: „Мышление при этом неизбежно превращается в автономное течение себя мыслящих мыслей” (1982: 21). В художественной форме это выразил писатель А. Белый: „мыслил мысли не он, но себя мысли мыслили” (1990: 386). Язык однозначно и однонаправленно становится определяющим сознание, как и сознание становится определяющим эмоции.

В реальных же процессах развития и поведения не может быть однозначного определения языка сознанием или определения сознания эмоциями, как и наоборот, определения сознания языком или эмоций сознанием. В данном случае мы акцентируем проблематичность соотношений в субъекте аффективного и рационального, так как эти соотношения аналогично проявляются в проблематике метафоры, что и требует универсального разрешения. Одной из актуальных проблем метафоры является вопрос, входят ли образно-чувственные представления в структуру метафоры или же метафора является только семантическим вербально-семиотическим явлением. В науке этот вопрос не только не решается однозначно, но и имеет диаметрально противоположные разрешения.

Типичным примером теории искусства, основанной на образности, является потебнианская школа исследований художественной речи. Столь же типичным примером отрицания образной сущности искусства является русская формалистская школа. „Материалом поэзии являются не образы и не эмоции, а слова” (Жирмунский 1924: 131), ср. также: „[...] по самой своей психологической природе слово почти всегда исключает наглядное представление” (Выготский 2000: 71).

Признание или отрицание образности искусства находит свое прямое (столь же полярное) отражение в теории метафоры. С одной стороны, образ безоговорочно признается неотъемлемостью метафоры (например, исследования А. Ричардса, П. Рикера и мн. др.), а с другой стороны,

наличие образа в метафоре столь же безоговорочно отрицается: „Метафоры означают только то (или не более того), что означают входящие в них слова, взятые в своем буквальном значении” (Дэвидсон 1990: 173).

В отношении проблемы вышеотмеченного когнитивного противостояния можно предположить, что ряд исследователей, не признающих когнитивную способность искусства, тем самым не признает возможность обращения эстетического типа мышления к сенсорно-чувственным знаниям. И наоборот, ряд исследователей, признающих когнитивную способность искусства, тем самым признает способность субъекта в эстетическом типе речемышления использовать не только образные или ментальные представления, но и конкретные ощущения и актуальные представления.

Неизведанность отношений мыслительной сферы субъекта и его поведенческо-эмоциональной сферы рождает массу всевозможных теорий, редко гармонирующих между собой, чаще же взаимоисключающих друг друга. В материалистических теориях сознание определяется поведением, в идеалистических, наоборот, поведение определяется сознанием; в рационалистических теориях сознание вообще не соприкасается с поведением, оно в виде эпифеномена сосуществует с ним. При всей их сложности данные теории не достигают до необходимого уровня глубины и объема отношений многочисленных составляющих жизнедеятельности организма: в реальных проявлениях речевой деятельности при этих отношениях сознание прагматически определяет поведение, а поведение функционально определяет сознание.

Свои классические работы *Психология искусства* и *Мышление и речь* Л. Выготский начинает с утверждения именно субъективной, человеческой природы мышления и искусства, социальной их обусловленности и направленности. Проблема отношения сознания и эмоций, или метафоры, метонимии, сравнения и т.д. состоит в первую очередь не в том, что чем определяется или что первично, что вторично, а в том, что мы понимаем под сознанием, эмоцией, метафорой или метонимией. Не существует чистого сознания вообще или чистой эмоции, но, наоборот, есть переходные уровни сознания, разнообразные виды представлений, типы деятельности сознания, как и разные типы эмоций. Точно так же нет чистых и непосредственных отношений языка и сознания, но есть отношения языка и речи, сознания и мышления в конкретности типологии их проявлений.

Поэтому в конкретных случаях мышления не „мысли мыслят себя”, а индивидуально реализуется социальная модель предметно-мыслительной ситуации. В конкретных случаях речевой деятельности не „язык

говорит посредством человека”, как сказали бы М. Хайдеггер, Х. Гадамер и мн. др., а опять же субъектом индивидуально реализуется социальная модель вербально-коммуникативной (то есть языковой) ситуации.

Одной из самых характерных черт научного творчества Л. Выготского является разделение мышления на вербальное и невербальное. Хотя обоснование этого различия нельзя считать достаточным, но лишь первым шагом в этом направлении, тем не менее эти предварительные результаты до сих пор не оценены по достоинству и еще менее внедрены в научно-практический обиход. Теория метафоры не может быть создана без учета и обоснования различий и взаимообусловленности вербального и невербального аспектов мышления, и, очевидно, поэтому, Л. Выготский в своей теории соотношения языка и мышления не обошел вниманием проблематику метафоры.

Таким образом, как мы отметили первым важным аспектом проблемы изобразительных средств является соотношение аффективного и логического в субъекте. Л. Выготский различает в субъекте мысль направленную, сознательную и мысль ненаправленную, аутистическую, подсознательную. Первый тип мысли и мышления позволяет непосредственно приспосабливаться к действительности, воздействовать на нее. Второй тип мысли и мышления создает сам себе воображаемую действительность, или „действительность сновидения”, как говорит Л. Выготский в работе *Мышление и речь* (1982: 30). Эта действительность выявляется прежде всего в образах и для того, чтобы быть сообщенной, должна прибегать к косвенным изобразительным приемам, вызывая посредством их чувства, которые ее направляют.

Как мы видим, Л. Выготский констатирует крайности в типологии речемышления, и этими полюсами являются логическая реалистическая мысль со своими преимуществами и недостатками и аффективная мечтательная мысль со своей оторванностью от реальности. Но эти две крайности не обязательно исключают друг друга, возможно оптимальное их взаимодействие. А именно, возможно контролируемое соотношение целеустремленной мечты с логической системой „положения дел в мире” субъекта (то есть системой понятий), не позволяющей отрываться ему в бесплодное воображение.

Такой реализацией и являются лучшие образцы искусства как примеры зафиксированного желания, мечты и надежды, не оторванные, а соотношенные с действительностью, основанные на имплицитном прогнозе не как на пустой фантазии, а на непрямом допущении или на твердой, хотя нереализованной возможности. В этом состоит ценность

вдохновляющей и эвристической силы искусства. К сожалению, то, как проявляется действие этой силы, является понятным лишь в очень поверхностных чертах. Например, остается непонятым, как создается и реализуется раздваивание сказанного и подразумеваемого, а в подразумеваемом – раздваивание возможного и невозможного. Хотя произведения искусства нередко воссоздают реальные жизненные отношения, искусство не является и не может быть средством отображения действительности. Частично изображая жизнь как она есть (воспроизводя непосредственные восприятия), произведение искусства акцентирует, что все могло бы быть иначе и даже что должно быть иначе, намечая эти возможности.

Вопросы когнитивности, образности и чувственности искусства касаются не только теории словесного творчества, но входят в общую проблематику теории языка, однако в поэтической речи они получают своеобразие в виде дополнительных закономерностей жанров, типов повествования, сюжетов, изобразительных приемов и образов. Если рассматривать метафору как сложный, но доступный анализу инструмент в достижении эстетического эффекта и логического результата, а слово рассматривать, в свою очередь, как инструмент в создании метафоры, то можно достаточно продвинуться в понимании возможностей и реализации типологии речемышления.

Таким образом, первым важным аспектом проблемы поэтического мышления является соотношение рационально-логического и образно-чувственного составляющих мышления. Вторым важным аспектом проблемы (в том числе и в отношении изобразительных средств) является соотношение индивидуального и социального. Каким бы ни было новаторским произведение искусства, какой бы ни была яркой метафора, они никак не могут быть более индивидуальными, чем социальными. Опять же Л. Выготский убедительно показывает, как индивидуальная речь, в том числе внутренняя, становится таковой, лишь развиваясь из социальной речи. Почти все индивидуальное, а особенно сфера рационального и эстетического – это лишь развитие, значительное или незначительное, социального.

Познавая природу, окружающую действительность, людей, мы познаем в первую очередь себя. Но исследовать себя непосредственно, без опосредующего звена в виде языка, партнера по коммуникации невозможно. Я и другой – это не однонаправленное отношение и даже далеко не одноуровневое, а напротив, многоуровневое (не говоря о межличностном): физиологическое – предметно-деятельностное – чувственное – спонтанно-мыслительное – аналитически-мыслительное и др.

По отношению к нам Другой субъект может быть в разной мере знакомым или совсем неизвестным. Даже хорошо нам знакомый Другой для нас одновременно всегда тот же и всегда иной. Наши отношения всегда балансируют на грани известного ожидания и неожиданного известия. То же самое справедливо и в отношении речи Другого – мы никогда не можем гарантировать, какой будет его речь через определенное время.

Тем более вышесказанное верно, если Другой нам вовсе незнаком. Конечно, закон вероятности успокаивает нас: в среднем гораздо больше шансов в подтверждение ожидаемого, чем неожиданного – в этом и состоит неожиданность неожиданного. Но это свидетельствует о том, что парадигматика (инвариантность) довлеет над синтагматикой (событийностью). Хотя эти отношения координатно внеположны, инвариант всегда вторгается в событие, и наоборот. Именно в деятельности своеобразии асимметрии, оперативности и оптимальности сбалансирования события и ожидания определяет качество ориентирования субъекта в ситуации.

Следовательно, Другой для нас всегда событие разной меры новизны. Но в связи с этим и мы сами для себя всегда Другой. Источник этого отождествления себя с Другим и расподобления себя с собой, и наоборот, – это наличие всегда и у всех (в нормальном состоянии) одновременного осознания Постоянного и Изменчивого, Известного и Нового, Ожидаемого и Неожиданного. Ощущение этих дихотомий вовсе не означает одинаковую степень осознанности их отношений и тем более прогнозирования этих отношений. И лишь в рамках возможного опыта Я равен Другому вне меня, точно так же как равен другому во мне, и этот возможный опыт может вполне стать реальным. На обыденном языке об этом оптимистично говорят так: „В изменении для человека нет ничего невозможного”.

Чем более субъект становится человеком, тем более в нем реализуется социальное. Б. Пастернак утверждал: „Человек в других людях и есть душа человека” (1990: 69). Так же обстоит дело и в искусстве: „Чувства, эмоции, страсти входят в содержание произведения искусства, однако в нем они преобразуются. Подобно тому как художественный прием создает метаморфоз материала произведения, он создает и метаморфоз чувств. Смысл этого метаморфоза чувств состоит, по мнению Выготского, в том что они возвышаются над индивидуальными чувствами, обобщаются и становятся общественными” (Леонтьев 2000: 10). Именно поэтому искусство, как это ни парадоксально, гораздо более интеллектуально, чем эмоционально, и гораздо более социально, чем лично.

МАТАФОРА КАК ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ ПРИЕМ

Если речь идет наиболее обобщенно об образных средствах текста, то вспоминают в первую очередь метафору. При этом нередко подразумеваются все изобразительные средства от сравнения до аллюзии или иронии.

Подобное обобщение или неразличение объясняется не только непрофессиональным или поверхностным суждением, но и отсутствием удовлетворительной теории метафоры. Например, метафору от метонимии часто не отличают не только ученики, студенты или начинающие исследователи, но и исследователи, узко специализированные в этой сфере¹. Более того, существуют убеждения в невозможности подобного различения². Все это говорит о неразработанности проблематики изобразительных средств языка, то есть об исследовательском состоянии данной проблематики в стадии накопления материала.

Между тем сама важность решения назревших и обостряющихся противоречий четко представляется как в отмеченных исследованиях³, так и в обыденно-исследовательском мышлении⁴.

Осознавая недостаточную способность формально-семантического подхода в создании теории метафоры, мы предлагаем дополнить его семантико-понятийным (ономасиологическим). Предлагаемый семантический подход не может являться чисто семантико-понятийным, но с необходимостью понятийно-наглядным (ментальным), то есть образным, чувственным. При этом мы исключаем конкретные чувственные представления или образы, хотя отметим, что существуют теории метафоры, признающие участие в процессах метафоризации непосредственных сенсорно-чувственных составляющих когнитивных состояний (напр., теория П. Рикера). Мы не идем так далеко, ограничиваясь лишь признанием участия вторичных, „следовых”, образных представлений.

¹ „Неоднозначность в истолковании характера того или иного семантического явления может быть, по-видимому, обусловлена и тем, что к его образованию приводит не один, а одновременно два процесса – один, очевидно, как основной, а другой как вспомогательный” (Тараненко 1989: 5); „конкретные случаи могут представлять совмещение многих тропов” (Потебня 1990: 164).

² „Я убежден, что единственного принципа функционирования метафоры нет” (Серль 1990: 329).

³ См., например, мнение Телии 1988: 26–52) о необходимости и реальности создания нового раздела теории языка – смыслообразования (наряду со словообразованием).

⁴ Под обыденно-исследовательским мышлением можно понимать неспециализированные размышления на тематику средств изображения в самой общей ее постановке и состоянии.

В отношении изобразительных приемов в первую очередь возникает проблематика соотнесенности сравнения, метафоры и метонимии, которые, являясь не однозначно различимыми между собой, легче распознаются среди других изобразительных средств. Традиционно метафору определяют как перенос по сходству, метонимию – как перенос по смежности (но только в метафоре, в отличие от сравнения и метонимии намечено формирование промежуточного образа). При этом собственно различие сходства и смежности всецело полагается на интуицию конкретного человека, как сами собой разумеющиеся явления. Однако часто бывает невозможно определить в единой системе координат критерии сходства или смежности. И вот тогда говорят, что метафора часто переходит в метонимию.

Что же происходит (или происходило) с означающим и означаемым в стертых и живых метафорических выражениях? Такие словосочетания и выражения как *головокружительная высота, носик чайника, ручка двери, лес поет, Я вам не лысый!* (особенно, если в последнем случае высказывается человек лысый) и др. – это метафоры или метонимии?! И каждое из них всегда является метафорой и всегда метонимией, или иногда метафорой, иногда метонимией? Можно ли на это однозначно ответить?! Или ответ зависит от того, в каких текстах они встречаются у разных авторов или же в каких текстах у одного автора? В словосочетании *ручка двери* когда-то был перенос чего на что – руки на *ручку* или *ручки* на руку, или же ручки на *ручку*? И что было до переноса? И этот перенос был по сходству, смежности или функции? И чем отличается функция от смежности?

Данные вопросы можно увеличивать и то, что на них нет однозначного ответа, лишь подчеркивает интуитивность и приблизительность существующих теоретических построений. На эти вопросы необходимо отвечать, и лишь тогда будет создана твердая основа, на которой можно строить теорию изобразительных средств языка.

Процессы метафоризации являются более сложными, чем, хотя и сложные, но формальные академические построения. Теория метафоры может быть адекватной лишь в соотношении с общей теорией языковой деятельности субъекта. Теория метафоры должна быть живой, более охватной по объему и глубине, то есть функциональной, действующей. Она должна быть теорией экспрессивно (-мыслительно) и коммуникативно направленного субъекта, то есть социально направленного субъекта. Она с необходимостью должна включать опыт предметно-чувственной и коммуникативно-мыслительной деятельности. На наш взгляд, на данном этапе именно совершенствование ономазиологического, семантико-понятийного подхода позволит разрешить многие противоречия семасиологического, формально-семантического подхода, а не наоборот.

В основе предполагаемого объяснения функционирования словесной метафоры (метафоры в самом общем понимании как переноса наименования) мы определяем категорию „знание” в широком смысле. Это, в первую очередь, кантовское понимание знания: „Во всем возможном опыте как целом заключаются все наши знания” (Кант 1966: 226). Это также более лингвистически специализированное разделение знаний (восходящее к А. Потебне и И. Бодуэну де Куртене), на три типа – чувственно-образные, научно-теоретические и языковые: „Мы вправе считать язык особым знанием, то есть мы вправе принять третье знание, знание языковое, рядом с двумя другими – со знанием интуитивным, созерцательным, непосредственным, и знанием, научным, теоретическим” (Бодуэн де Куртене 1963: 79). И, наконец, это теория Л. Выготского онтогенеза или становления знаний субъекта, а именно теория смыслового структурирования знаний, систематизирования и иерархирования смыслов в сознании (1982: 136–177).

В связи с отмеченной проблематикой первым возникает краеугольный вопрос: что позволяет очень широко использовать именно наименование „метафора” по отношению не только к языковой деятельности, но и к самым разнообразным явлениям жизни и способностям человека? Для ответа на этот вопрос необходимо рассмотреть саму внутреннюю структуру того явления, которое мы называем метафорой.

Как мы отметили, традиционно метафору определяют как перенос наименования по сходству. *Лингвистический энциклопедический словарь* (1990: 296) характеризует метафору как употребление слова, обозначающего некоторый класс предметов, явлений и т.п., для характеристики или наименования объекта, входящего в другой класс. Структура метафоры обязательно четырехчленна (явно или латентно). Этот тип метафоры Аристотель называл метафорой по аналогии (то есть, пропорциональной метафорой: А относится к В так же, как С относится к Д). Чаша для Диониса то же, что щит для Ареса. Поэтому мы можем сказать, поменяв термы местами: Дионисов щит или Аресова чаша.

П. Рикер совершенно прав, когда акцентирует комбинаторные возможности, предоставленные пропорциональностью внутри логического пространства метафоры (как он ее называет „пространственной метафоры”) (1990: 420–421). Эти отношения в метафоре он характеризует как предикативную ассимиляцию, и они действительно являются пропорциональными по аналогии. Как отмечал Ф. Соссюр: „Аналогия представляет собой ассоциацию форм в уме, обусловленную ассоциацией выражаемых ими идей” (1990: 50).

Особенностью пропорциональных отношений в пространстве таких метафор является то, что они не воспроизводят того же смысла,

а создают совершенно новые смыслы. То есть, новое знание является знанием не аналитического, а синтетического типа. Такого типа метафоры В. Гак называет полной метафорой. Ее структуру он представляет на примере значения слова „котелок” при обозначении головы: лексическая единица „котелок” при обозначении маленького котла соотносится со словом „голова” в значении „часть тела человека” (Гак 1988: 15). И вот здесь возникает вопрос, что на что в таких случаях переносится: одно наименование на другое наименование (или на характеристику другого объекта, то есть на понятие) или понятие-образ переносится на другое наименование?

Этот вопрос не решается ссылкой на то, что это зависит от точки отсчета в структуре системных отношений единиц внутри пространства метафоры, или, как выражается П. Рикер, внутри „логического пространства пропорциональной метафоры”. Скорее всего, этот вопрос, подобно другим, не решается однозначно, и мы не переносим наименование на понятие-образ, или наоборот, но внутри новых отношений создаем новое предпонятие-образ – по подобию исследованных Л. Выготским псевдопонятий и потенциальных понятий. По крайней мере, такой подход выводит проблематику на новый уровень исследования.

Пропорциональными по необходимости являются все метафоры. Однако часто одна из единиц может отсутствовать или подразумеваться, явно или неявно. От этого и зависит, является ли метафора „живой” или „мертвой”. П. Рикер считает метафору не номинативным явлением, а предикативным. В его понимании метафора – это выраженное в предикативной ассимиляции именно мгновенное понимание комбинаторных возможностей, предоставляемых пропорциональностью метафоры. Вербальное значение ассоциирует через воображение образы, „обновляющие следы сенсорного опыта” (Рикер 1990: 424).

Поэтому, очевидно, следует говорить не только о формальной структуре метафоры, но и о пространстве метафоры в целостности грамматических, семантических, понятийных и образно-чувственных составляющих этого пространства. Ценность метафоры состоит не столько в создании нового смысла, сколько в создании новой модели представления смысла, модели грамматической и содержательной. Структурно-ситуативную модель представляют, напр., следующие метафоры: *головокружительная высота, сногшибательная новость, потрясающий вид, душераздирающий вопль* (ср., высота, от которой кружится голова, новость, которая сшибает с ног и т.д.), – где языковым является грамматический и семантический аспект, а внелингвистическим – предметно-ситуативный аспект. Метафора – это игра (а часто и юмор) грамматики, логики, семантики, здравого смысла и воображения.

Следует отметить тот важный и проблематичный факт, что сделать вывод о том, что определяет полностью или в большей мере происхождение и качество метафоры – предметно-чувственная ситуация, формальная модель метафоры или случайная игра отдельных языковых форм высказывания, переходящих в метафору – можно (и то не всегда) лишь в конкретных случаях анализа при наличии необходимой информации – ср. напоминание М. Бирдсли о том факте, что „бывают такие ошибки, которые приводят к подлинным поэтическим откровениям” (1990: 217).

Гегель об этом говорил так: „Метафорическое выражение может проистекать лишь из наслаждения фантазии своим изобилием, когда она не может решиться дать предмет в его собственной форме и смысл в его простой безобразности, а всюду требует родственного конкретного созерцания. Метафорическое выражение может быть обусловлено и остроумной игрой субъективного произвола, который из желания избежать банальности обуреваем жаждой пикантного и не может успокоиться прежде, чем ему не удастся отыскать родственные черты в, казалось бы, самом разнородном материале и составить неожиданную комбинацию из отдаленнейших явлений” (1969: 117). Дело, конечно же, не ограничивается только игрой, случайностью или юмором. Метафора как вербальное явление начинается с грамматики и ею заканчивается, но вызывается к жизни и определяется метафора все же внелингвистическим фактором (у Гегеля это поиск „родственных черт в разнородном материале”).

Когда Гегель говорит в вышеприведенной цитате о родственном материале, он, конечно же, имеет в виду поиск этой родственности во внеположной субъекту материальной действительности. Л. Выготский решает этот вопрос несколько иначе, соотнося пропорциональность метафоры с мерой общности системы понятий субъекта: „Мы как бы поднимаемся над понятием А и затем спускаемся к понятию В. Это своеобразное преодоление структурных зависимостей становится возможным только благодаря наличию определенных отношений общности между понятиями” (1982: 283). При таком подходе проблематика переносится в иную плоскость рассмотрения, а именно в сферу понятийной системы субъекта.

Модель метафоры, что очень важно, является чувственно-образной, понятийной, вербально-семиотической и прагматической сущностью. И здесь нельзя отрывать, как это нередко происходит (даже, например, в потебнианской школе, у русских формалистов, в современной художественной семантике и др.) мыслеобраз от понятия-значения, от формы-приема или идеи-цели. Все это есть одно целое, многоаспектное, но единое и неразрушимое целое. Даже такой признанный авторитет

в сфере художественной семантики как А. Потебня иногда в одном месте своего исследования говорит о сравнении двух мысленных комплексов (1990: 114), а в другом о формальной структуре приема – этим и нарушается инвариантность модели, конкретность речевой формы и речевого содержания, а также его смысла.

В художественном изображении, в конкретном изобразительном приеме сравниваются не два мысленных комплекса вообще, а конкретный прием формальных средств, создающий чувственно-мыслительный комплекс, который действительно противостоит определенному утвердившемуся знанию (но не фактуальному, а системному знанию). И этот отмеченный конкретный блок формально-семантических средств является образцом выполнения определенной речемышлительной задачи конкретным человеком. Поэтому для него создание такой индивидуальной метафоры по уже готовой социальной модели может стать полным или частичным откровением, в то время как для другого, наоборот, всего лишь полной или частичной репродукцией модели (приема).

Социальная ценность модели или приема состоит в том, что он является социальным образцом. А быть образцом он может только потому, что носители языковых моделей речемышлительных типов в отношении к этому образцу характеризуются (по разнообразным критериям) разной мерой функциональной доступности, приобщенности и потребности в этом образце. По крайней мере, каждодневная речевая практика показывает негласное признание этих образцов и ранжирование типологии речемышления в этом отношении по качеству и количеству.

Ф. Ницше совершенно справедливо акцентирует асимметрию когнитивных способностей субъекта, когда рассматривает несоответствие чувственного, образного, понятийного и языкового уровней представления информации. В частности, он утверждает: „Мы думаем, что знаем кое-что о самих вещах, когда говорим о деревьях, красках, снеге и чувствах; на самом же деле мы обладаем лишь метафорами вещей, которые совершенно не соответствуют их первоначальным сущностям” (Арутюнова 1990: 11–12).

Другими словами, чувственный образ, который мы имеем, когда смотрим на дерево, не является самим деревом точно так же, как и слово „дерево” (которым мы можем обозначить наш чувственный образ) не является собственно этим образом. Об этом же и Ф. Соссюр: „Все без исключения способы выражения представляют собой образные выражения. Досадным является также и то, что нельзя ни обойтись без этих образов, ни решиться принять их” (1990: 101), а также: „Запретить фигуры – значит объявить себя обладателем всех истин, иначе вы окажетесь совершенно не в состоянии сказать, где начинается

и где кончается метафора” (1990: 124). Даже более решительно то же самое утверждает А. Ричардс: „Метафорична сама мысль, она развивается через сравнение, и отсюда возникают метафоры в языке”, „владение метафорой – это величайшее из искусств только потому, что это владение жизнью” (1990: 47).

Как мы отметили, в метафоре должна быть представлена четырехчленная (явная или неявная) структура отношений. И здесь Ф. Ницше (как и Ф. Соссюр, и А. Ричардс) допускает неразличение семиотической вербальной и невербальной метафоры, а также живой и мертвой метафоры, когда утверждает: „Возбуждение нерва становится изображением! Первая метафора. Изображение становится звуком! Вторая метафора. И каждый раз полный прыжок в совершенно другую и чуждую область... мы обладаем лишь метафорами вещей, которые совершенно не соответствуют их первоначальным сущностям” (Арутюнова 1990: 12). Вольное употребление термина или даже просто слова „метафора” не позволяет однозначно и до конца понять исходную мысль исследователя, а соответственно и суть проблемы.

Современный психолог Стивен Хеллер в своей научной деятельности известен остротой исследовательской направленности именно на развенчивание сложившихся психосемиотических комплексов субъекта (в отношении нашей проблематики, мы бы сказали, на восстановление четырехчленности структуры), которые (комплексы) он тоже, подобно вышеприведенным примерам, называет метафорами: „Мы реагируем и воздействуем на реальность, основанную на наших метафорах, которые становятся нашей индивидуальной и личной реальностью” (Хеллер, Стил 1995: 61). Совершенно понятно, что это пример употребления наименования „метафора” в отношении именно к невербальным явлениям.

Отмеченные случаи могут стать метафорой (и могут быть названы метафорой, пусть даже и не в семиотическом понимании) только потому, что мы можем в исследовании восстановить полную структуру из их латентной структуры. Но эта структура (как вербальная, так и невербальная), хотя авторами и называется метафорой, не восстановлена. О ней можно только догадываться. Между тем названа она именно метафорой.

На наш взгляд, хотя широкое использование наименования „метафора” позволяет применять его к разнообразным, в том числе и несемиотическим явлениям, все же следует, по крайней мере, очерчивать не только пространство или объем конкретного употребления метафоры, но и уточнять или вскрывать структуру данной „метафоры”. И это потому, что метафора по необходимости четырехчленна, и даже в латентных мертвых метафорах должны быть хотя бы обобщенно

отмечены необходимые минимальные ее компоненты во избежание увеличения излишних допущений или искажений.

Как мы отметили, в исследовании метафоры мы исходим из того, что в метафоре бесспорно присутствует образно-чувственный компонент, однако не в виде конкретных, актуальных представлений, эмоций или образов, но в виде их следов, остаточных, и тем не менее наглядно-ментальных, „прочувствованных” эмотивно-образных картинок или схем. Возможно, именно они составляют основу фреймов, а также представляют „предметно-изобразительный язык” Н. И. Жинкина или „код образов и схем” Е. С. Кубряковой (1986: 51–55).

Вечная проблема соотношения вербального и невербального, чувственного и рационального, очевидно, в том и состоит, что понятийно-системная сфера субъекта и его образно-чувственная сфера существуют независимо друг от друга, хотя и соприкасаются, но не однозначно, а асимметрично – в этом и заключается операционально-прагматическая функция речи. Любой носитель языка понимает, даже если и не отдает себе в этом отчет, что каждое слово он может употребить в другом значении, то есть в другой функции. Но при этом не нарушается целостность поля образно-чувственных представлений субъекта и целостность понятийно-логической системы субъекта, меняется только их соотношение.

Л. Выготский отмечал, что даже взрослый человек далеко не всегда мыслит в понятиях: „Нередко его мышление совершается на уровне комплексов, иногда опускаясь к еще более элементарным, более примитивным формам” (1982: 176). Интересным свидетельством при этом является то, что в более сложных мыслительных операциях мышление всегда стремится опереться на более низкие структуры, вплоть до ментальных наглядных представлений. Метафора, хотя и является структурно-семиотическим приемом, представляет собой случай приобщения ментально-эмотивных представлений как опоры в применении опыта к совершенно другим и разнородным явлениям: „выделенные и синтезированные в понятии признаки встречаются в совершенно другом конкретном окружении других признаков и сами они даны в совершенно других конкретных пропорциях” (177). В опоре на наглядные представления „господствует логика наглядного мышления” (272), но воля человека, обогащенная структурированной системой понятий прорывает относительность логики наглядного мышления, формирует и развивает новую логику понятийного мышления. Эти отношения не могут быть однозначными и однонаправленными.

Номинативная функция слова является более ранней, чем сигнификативная функция, однако развитие осознанных и научных понятий опережает развитие спонтанных. Преимущество спонтанного понятия – в его референтивной наполненности, но его слабость – в неспособности

к абстрактному и произвольному им оперированию. И наоборот, сила осознанного понятия в его системной включенности и в его произвольной готовности к функционированию, но недостаток – в его абсолютной отвлеченности.

Свобода и многочисленность мыслительных комбинаций делают возможным бесконечное разнообразие фантазий. „В фантазиях ребенка его комбинаторные способности повышаются настолько же, насколько его физическая ловкость в подвижных играх” (Выготский 1982: 40). Понятно, что данное утверждение справедливо и для взрослого человека. Если в мышлении нет равновесия вербальных и невербальных представлений, то в крайностях своего проявления развивается либо исключительно мечтательный тип человека, который живет в фантазиях, не считается с действительностью и не проявляет активности, либо ему в противоположность исключительно трезвый, реальный человек, живущий только данным моментом, эмоционально и чувственно не зависимый ни от прошлого, ни от будущего. Таково соотношение чувственности и рациональности в обыденной действительности.

Каково же соотношение отмеченных сфер в искусстве? В словесном искусстве, кроме формальных изобразительных средств, приемов и голых сюжетов обязательно присутствует содержательно-смысловая основа, неразрывно связанная с отмеченными формальными приемами и ими образуемая. Можно сказать, что словесное искусство представляет собой не прямую, а опосредованную реакцию через ряд систем и структур, прошлых, формирующихся и которые должны сформироваться, но которые уже есть в зародыше и возможности. Поэтическое творчество – это одновременно и наглядность мышления, и действенность, и греза, но обогащенные системой понятий. Л. Выготский отмечал, что „в случаях болезненного распада понятий нарушается мера их общности, происходит распад единства абстрактного и конкретного в значении слова” (176). Но искусство не представляет собой „болезненного распада понятий”, напротив лучшие образцы искусства – это пример очень трезвого анализа и прогноза личного и социального поведения.

Непосредственное отношение к объекту вызывает непосредственную эмоцию, но опять же, не таково искусство. Даже в обыденной жизни, как указывает А. Бергсон, „большинство эмоций таят в себе тысячи пронизывающих их ощущений, чувств или представлений; каждое из них, таким образом, – состояние единственное в своем роде, неопределимое...” (1992: 57). В искусстве же, кроме того, эти оттенки чувств дополнительно анализируются, обрабатываются и дополняются семиотическим компонентом. „Мы судим о таланте романиста по той силе, с какой он извлекает чувства и идеи из общественной среды, в которую их забросил язык, по силе, с которой он старается с помощью множества

различных оттенков и деталей вернуть им их живую и первичную индивидуальность. [...] мысль несоизмерима с языком” (Бергсон 1992: 121–122). В этом абсолютном превознесении богатства чувственности и мышления перед языком проявляется принципиальное отличие философии А. Бергсона от философии М. Хайдеггера, А. Лосева, Х. Гадамера и др., утверждающих, напротив, приоритетность языка перед мышлением.

Обращает на себя внимание определенная двойственность или многозначность теории языка и мышления Л. Выготского, которая (двойственность) тем не менее имеет для исследования позитивную, а не негативную значимость. Неоднозначность и даже противоречивость теории Л. Выготского проявляется во многих аспектах, в частности, в трактовании значения обыденных и научных понятий и их вербальной оформленности, в абсолютной приоритетности то референтивно-образующей основы понятий, то приоритетности их системно-независимой сущности, в трактовании когнитивной значимости искусства и др.

Подчеркнем два аспекта, которые в этом отношении взаимоопределяют друг друга, а именно отрицание Л. Выготским чувственно-образного начала в словесном искусстве и утверждение Л. Выготским второстепенности интеллектуального начала в искусстве (цитированные свидетельства данных утверждений приведены нами выше). Уже сами по себе эти два аспекта достаточно противоречат себе: действительно, отрицание образности в словесном искусстве свидетельствует, скорее, о повышении его интеллектуальности. И сам ход исследований и рассуждений Л. Выготского нейтрализует категоричность полярных утверждений и приводит к компромиссности противостояния.

Ключевой момент теории искусства Л. Выготского, на наш взгляд, заключается в следующем выводе: словесное искусство является познанием, а именно исследованием чувственности субъекта, обогащением этой непосредственной и опосредованной чувственности системой понятий субъекта. И такому выводу есть следующие свидетельства. Л. Выготский в книге *Психология искусства* утверждал: „Всякая наша реакция замедляется в своем течении и теряет в своей интенсивности, как только усложняется входящий в ее состав центральный момент” (2000: 285). В данном случае, вне всякого сомнения, под „центральным моментом” понимается рациональная система понятий субъекта. Система понятийных представлений субъекта значительно нейтрализует непосредственность его чувственности, следовательно, в результате имеется тоже чувственность, но уже опосредованная, то есть интеллектуализированная.

В другой своей книге *Мышление и речь* Л. Выготский отметил: „Вместе с системой возникают отношения понятий к понятиям, опосредованные отношения понятий к объектам через их отношение к другим

понятиям, возникает вообще иное отношение понятий к объекту; в понятиях становятся возможными надэмпирические связи” (1982: 284). В эстетическом типе мышления эти „надэмпирические связи” совершаются, как свидетельствуют А. Бергсон и Л. Выготский, опять же именно в отношениях общности системы и структуры понятий субъекта. Словесное искусство, как частный вид искусства, и является случаем эстетизации надэмпирических интеллектуальных, в том числе логических связей.

В эстетическом типе мышления чувственность субъекта через воображение соотносится (и тем самым преобразуется) с системой понятий субъекта: „[искусство] как будто пробуждает в нас чрезвычайно сильные чувства, но чувства эти вместе с тем ни в чем не выражаются. Это загадочное отличие художественного чувства от обычного, мне кажется, следует понимать таким образом, что это есть то же самое чувство, но разрешаемое чрезвычайно сильной деятельностью фантазии” (Выготский 2000: 286). В приводимых ниже двух цитатах сложно отрицать наличие утверждения когнитивных способностей искусства: „Эмоции искусства суть умные эмоции. Вместо того, чтобы проявиться в сжимании кулаков и в дрожи, они разрешаются преимущественно в образах фантазии” (288), „Искусство становится сильнейшим средством для наиболее целесообразных и важных разрядов нервной энергии” (291). На наш взгляд, эти высказывания однозначно свидетельствуют об определении Л. Выготским функции искусства как **формы исследования и выражения** согласия или несогласия человека с действиями собственного сознания и чувственности. Мы подчеркиваем в данном высказывании именно формулировку „формы исследования и выражения”.

Следовательно, в сфере деятельности предметно-мыслительной и коммуникативно-мыслительной существуют – в становлении и утверждении – рационально-логическая система понятий субъекта (хотя она может быть и неосознанной) и, с другой стороны, поле образно-чувственных наглядных его представлений. Связью между ними являются операциональная обывденная речь либо другие типы речи, которые не равны ни системе понятий, ни системе языка. Хотя в теории Л. Выготского такому утверждению нет непосредственных свидетельств, но этот довод явствует из целостности его теории. Безоговорочное отождествление понятия со словом можно считать всего лишь методической, а не методологической погрешностью Л. Выготского.

Словесное искусство как „опосредованное, замедленное реагирование” было бы невозможно без двух базовых изобразительных приемов – метафоры и метонимии. Поэтический образ находится между чувственными представлениями субъекта, его спонтанными понятиями и единицами и моделями системы языка (Лабащук 1999: 92–99), и это минимальные условия его существования, каковых гораздо более. Образ

– это своеобразный мостик, имеющий и связывающий в себе преимущества и недостатки: синтез опосредованной наглядности, которая ниже категориальности, а, с другой стороны, достаточные его отвлеченность и произвольность, позволяющие делать эмотивно разведку и прогноз, и в этом образ выше категориальности. Указанные отношения исследуются и выражаются изобразительными приемами.

Метафора является переносом в одном тематическом или понятийном поле, метонимия – с одного поля в другое: „Метонимия – перенос от приметы к тому, на что она указывает” (Потебня 1990: 183). Примета касается определений в области наглядных представлений, в то время как терм метафоры касается системы логических представлений. Метонимия является приемом синкретизма, она отвергает категориальный сдвиг. Наоборот, метафора фактически может быть только там, где готово или готовится системное определение.

Сущность типа речемышления определяется направленностью интенции субъекта на выделение и синтезирование категориальных и референтивных составляющих понятийной и языковой систем субъекта. В продуктивном речемышлении метафорический и метонимический способы изображения синтезируют соответственно либо (преимущественно в научном типе речемышления) аналитичный десигнат (синтез категорий – термин) либо (преимущественно в художественном типе речемышления) аналитичный денотат (синтез референций – образ).

Метонимия является основным изобразительным средством в отображении «внешнего» мира, так как она успешнее передает недискретность его созерцания. Метафора является основным изобразительным средством в отображении «внутреннего» мира, так как успешнее передает категоризирование, направленность на иерархирование понятий. Является ошибочным распространенное мнение, что метонимия – более простой прием по сравнению с метафорой. Это привело к тому, что, как свидетельствует Р. Якобсон, мы не можем указать для теории метонимии ничего сравнимого с богатой литературой по метафоре (1990: 130).

ЛИТЕРАТУРА

- Арутюнова Н. (1990), *Метафора и дискурс*, [в:] *Теория метафоры*, Москва.
Бахтин М. (1975), *Вопросы литературы и эстетики*, Москва.
Бельй А. (1990), *Петербург*, Киев.
Бергсон А. (1992), *Собрание сочинений в 4 томах*, т. 1, Москва.
Бирдсли М. (1990), *Метафорическое мышление*, [в:] *Теория метафоры*, Москва.
Бодуэн де Кургенз И. (1963), *Избранные труды по общему языкознанию*, т. 2, Москва.
Виноградов В. (1971), *О теории художественной речи*, Москва.
Витгенштейн Л. (1994), *Логико-философский трактат*, Киев.
Выготский Л. (2000), *Психология искусства*, Москва.

- Выготский Л. (1982), *Мышление и речь*, Москва.
- Гадамер Х. (1988), *Истина и метод*, Москва.
- Гак В. (1988), *Метафора: универсальное и специфическое*, [в:] *Метафора в языке и тексте*, Москва.
- Гегель Г. (1968), *Эстетика в 4-х томах*, т. 1, Москва.
- Гегель Г. (1969), *Эстетика в 4-х томах*, т. 2, Москва.
- Гегель Г. (1971), *Эстетика в 4-х томах*, т. 3, Москва.
- Де Соссюр Ф. (1990), *Заметки по общей лингвистике*, Москва.
- Дэвидсон Д. (1990), *Метафорическое сплетение*, [в:] *Теория метафоры*, Москва.
- Жирмунский В. (1924), *Задачи поэтики*, Петербург.
- Канарский А. (1979), *Диалектика эстетического процесса*, Киев.
- Кант И. (1966), *Собрание сочинений в 6 томах*, т. 3, 5, Москва.
- Кубрякова Е. (1986), *Номинативный аспект речевой деятельности*, Москва.
- Лабащук М. (1999), *Слово в науке и искусстве*, Тернополь.
- Леонтьев А. (2000), *Вступительная статья*, [в:] Л. Выготский, *Психология искусства*, Москва.
- Лингвистический энциклопедический словарь* (1990), Москва.
- Лихачев Д. (1968), *Внутренний мир художественного произведения*, „Вопросы литературы”, № 8.
- Маркс К., Энгельс Ф. (1968), *Собрание сочинений*, т. 42, Москва.
- Пастернак Б. (1990), *Собрание сочинений в 4 томах*, т. 3, Москва.
- Потебня А. (1990), *Теоретическая поэтика*, Москва.
- Рикер П. (1990), *Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение*, [в:] *Теория метафоры*, Москва.
- Серль Дж. (1990), *Метафора*, [в:] *Теория метафоры*, Москва.
- Стефаник В. (1961), *ПЗТ в 3-х томах*, т. 3, Киев.
- Тараненко А. (1989), *Языковая семантика в ее динамических аспектах*, Киев.
- Телин В. П. (1988), *Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция*, [в:] *Метафора в языке и тексте*, Москва.
- Уайльд О. (12), *Портрет Дориана Грея*, Москва.
- Хайдеггер М. (1993), *Время и бытие*, Москва.
- Хеллер Т., Стыл Т. (1995), *Монстры и волшебные палочки*, Киев.
- Шкловский В. (1983), *О теории прозы*, Москва.
- Якобсон Р. (1990), *Два аспекта языка и два типа афатических нарушений*, [в:] *Теория метафоры*, Москва.

Michail S. Łabaszczuk

KOGNITIVE ASPECT OF THE MEANS OF POETICAL ART

(Summary)

Two main problems are accentuated in the article: 1) cognitive ability of poetical art, and 2) language structure of fundamental figurative means – metaphor and metonymy. These problems are analysed against a background of others research problems – correlation of sensitive and rational spheres of subject and correlation of image-bearing denotative components and concept-hierarchical components in structure of metaphor and metonymy.

The article presents an attempt to define more exactly the language function of metaphor and metonymy.