Е.В. Жердев

# МЕТАФОРИЧЕСКАЯ СУЩНОСТЬ УНИВЕРСАЛИЙ В ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ

Тема данной статьи — метафора как сущностная основа объединения различных видов художественного творчества. В статье рассматривается проблема универсалий в искусстве, связывающих в единый семантический узел взаимодействе единичного и общего, абстрактного и конкретного, бытия и мышления.

The theme of this paper is metaphor as essential basis for integration of different kinds of art creation. In the article the problems of art universalis, which connects singular and general, abstract and certain, being and image thinking in the unated semantic knot is examined.

**Ключевые слова:** метафора, сущность, универсалии, искусство, культура, семантика, дизайн.

**Keywords:** metaphor, essence, universalis, art, culture, semantic, design.

Универсалии (лат. universalis — «общий») — означают общие понятия или идеи. Этот термин широко употреблялся в средневековой философии. В X–XIV веках в споре об универсалиях, выясняющем их онтологический статус, определились три направления: номинализм, видевший в универсалиях общее имя, концептуализм, истолковывающий универсалии как обобщение, основанное на сходстве предметов, и реализм, полагавший, что универсалии существуют реально и независимо от сознания [БСЭ].

Все указанные направления и характеристики универсалий составляют их метафорическую сущность в искусстве и дизайне. Важным направлением в этом плане можно считать концептуализм, так

как именно в нем метафора выражает собой перенос одного предмета (явления) на другой предмет (явление) для создания художественной выразительности образа, а также фактор взаимодействия единичного и общего, связывающего в единый семантический узел различные области человеческой деятельности.

В этом контексте интригующе звучит название книги Майкла Арбиба — «Метафорический мозг», где автор пишет, что средневековые философы считали метафору важным элементом научного мышления, позволяющим сводить непонятное и непостижимое к понятному. По его мнению, пока ученый не располагает достаточными знаниями о предмете исследования, он вынужден прибегать к метафорам и заимствованиям из других областей науки для обеспечения сути наблюдаемых явлений.

Арбиб считает, что наши знания о структуре и функции мозга находятся еще на такой стадии, когда между нейрофизиологом, биохимиком и психологом, изучающими мозг каждый на своем уровне, нет никакого взаимопонимания. Науки такой нет, ее предстоит создать. А поскольку такую науку предстоит создать, то необходимо обсуждать задачи и проблемы на метафорическом уровне. Как пишет в предисловии к этой книги Д.А.Поспелов, две основные метафоры интересуют автора. Одна из них — «Человек — это животное» — основана на теории эволюции биологических видов. С точки зрения этой метафоры, человек рассматривается в неразрывной связи с миром животных, а его строение и поведение можно объяснить на основе богатейших данных, накопленных сравнительной биологией и теорией эволюции.

Вторая — «Человек — это машина» — основана на использовании внешнего сходства в поведении человека и различных технических устройств [1].

Нахождению универсальных законов в науке, технике, архитектуре, искусстве мы обязаны древним философам, ученым, художникам и др., жившим еще до новой эры. Наиболее ярким представителем из них является древнегреческий философ, математик Пифагор (VI в. до н.э.), который, например, увидел гармоническую связь между математикой и музыкой.

Немецкий астролог Иоганн Кеплер (1571–1630) в предисловии к

книге «Гармония мира» пишет о предании: Пифагор, проходя как-то раз мимо кузницы и услышав гармоничные звуки, издаваемые молотами, впервые открыл, что различие в тоне связано с размерами молота: большие молоты издают низкий звук, маленькие — высокий. Поскольку то, что называется пропорцией, связано с числовыми величинами, он измерил молоты и без труда нашел пропорции, отвечающие гармоничным или диссонансным, мелодичным или немелодичным звуковым интервалам. От молотов Пифагор перешел к длинам струн, для которых слух более точно указывает, какая их часть задает консонанс и какая — диссонанс. Он считал, что субстанцией всего является число. В числах Пифагор усматривал свойства и отношения, присущие различным гармоническим сочетаниям сущего. Он видел в числах объяснения скрытого смысла явлений, законов природы и изучал зависимость характера звучания музыкальных инструментов от длины струн. Пифагор также искал простые числовые отношения в геометрии и астрономии. Он разработал различного рода математические доказательства, что способствовало развитию принципов точного рационального мышления. Пифагор считал, что гармония Вселенной обусловлена мерой и числом, математической пропорциональностью [2].

Универсальную связь предметов и явлений мира видел и древнегреческий философ Платон (427–347 до н.э.). Он говорил, что мир — это не не просто телесный космос и не отдельные предметы и явления: в нем общее совмещено с единичным, а космическое — с человеческим. Космос, по Платону, это своего рода художественное произведение. Космос полон божественного смысла, являющего собой царство идей (эйдосов). По Платону, мир по природе двойственен: в нем различается видимый мир изменчивых предметов и невидимый мир идей. Так, отдельные деревья появляются и исчезают, а идея дерева остается неизменной. Мир идей являет собой истинное бытие, а конкретные, чувственно воспринимаемые вещи — нечто среднее между бытием и небытием: они только тени идей, их слабые копии. Идея — центральная категория в философии Платона. Идея вещи есть нечто идеальное. Так, к примеру, воду мы пьем, но не можем же мы пить идею воды. Идея — это смысл, сущность

вещи. В платоновских идеях обощена вся космическая жизнь: они обладают регулятивной энергийностью и управляют Вселенной. Им свойственна регулятивная и формообразующая сила; они — вечные образцы, парадигмы, по которым из бесформенной и текучей материи организуется все множество реальных вещей. Платон считал, что мир состоит из четырех стихий — огня, земли, воздуха и воды. К ним он еще добавлял космос. По Платону, четыре стихии и космос в картине мира метафорически (символически) соответствуют пяти правильным многогранникам: огонь — тетраэдр (его гранями являются четыре правильных треугольника, олицетворяет пламя, устремляющееся вверх; земля — гексаэдр (куб, его гранями являются шесть квадратов, олицетворяет устойчивость); воздух — октаэдр (его гранями являются восемь правильных треугольников, олицетворяет легкость); вода — икосаэдр (его гранями являются двадцать правильных треугольников, олицетворяет обтекаемость); космос — додекаэдр (его гранями являются двенадцать правильных пятиугольников, олицетворяет весь мир) [2].

Выдающийся римский архитектор, инженер, теоретик архитектуры Витрувий (вторая половина 1 века до н.э.) внес значительную лепту в раскрытие универсальной связи техники, архитектуры и искусства. В своей книге он пишет: «Музыку же архитектор должен знать для того, чтобы быть осведомленным в канонической и математической теории, а кроме того, быть в состоянии правильно рассчитывать напряжение баллист, катапульт и скорпионов; ибо в их брусьях справа и слева находятся отверстия гемитониев, сквозь каковые протягивают лебедками и рычагами скрученные из жил тетевы, которые не закрепляют и не привязывают, пока они не станут издавать на слух мастера определенных и одинаковых звуков. Ибо рычаги, пропускаемые в эти пучки натянутых струн, должны при спускании производить удар одновременно и с одинаковой силой; а если они настроены не в унисон, то они препятствуют прямому полету снаряда» [3, с. 8]. Точно также, пишет он, и медные сосуды в театрах помещают в нишах под скамьями, согласно математическому расчету звуков различной высоты, распределяют по окружности соответственно музыкальным согласиям или созвучиям: по квартам,

по квинтам и октавам, вплоть до двойной октавы, чтобы голос актера, попадая в унисон с распределенными таким образом сосудами и становясь от этого сильнее, достигал до ушей зрителя более ясным и приятным. Все это, считал Витрувий, нельзя построить никому без помощи теории музыки.

Мышление категориями универсалий весьма характено для творчества Иоганна Кеплера. Так, в своих работах «Тайна Вселенной» (1596), «Гармония мира» (1619) он пишет о голосах планет; обсуждает проблему гармонии и соответствия геометрических форм, физических явлений музыке. Кеплер увязывал математическое учение о гармонии с законами движения планет. Он описал гелиоцентрическую систему мира, включяя известные к тому времени орбиты планет Солнечной системы, с помощью правильных многранников. Исходя из этого, Кеплер стремился увязать соотношения орбит с теорией музыкальной гармонии. Соответствие музыкальных интервалов и орбит планет он называл гармонией сфер. Это представление стало традиционной философской метафорой в европейских университетах при изучении «музыки сфер» [2].

Метафорическая сущность универсалий ярко выражена в искусстве барокко. Для него характерно стремление к взаимодействию различных видов искусства, понимание поэзии как говорящей живописи, а живописи как немой поэзии. Барокко опирается на схоластическую логику и риторику, развертывает сложные метафоры и уподобления, наследует наиболее экспрессивные художественные формы средневековья и Ренессанса, сочетает античные образы с христианскими. Барокко — это синтез искусств. Архитектура, живопись, скульптура, музыка, опера, балет, одежда несут в себе один семантический, стилевой и культурный код, который выражается в характере пропорций, линий, ритма, асимметрии и т.д.

Во времена модерна русский театральный деятель С.П.Дягилев (1872–1929) стремился объединить различные виды искусства в одно целое. В конце 1890-х годов он вместе с А.Н.Бенуа создает русское художественное объединение «Мир искусства» под эгидой одноименного журнала «Мир искусства». В этом объединении активное участие принимали как художники (Л.С.Бакст,

М.В.Добужинский, Е.Е.Лансере, А.П.Остроумова-Лебедева, К.А.Сомов др.), так и литераторы (В.Я.Брюсов, З.Н.Гиппиус, Д.С.Мережковский, Андрей Белый и др.).

Во время русских сезонов за границей Дягилев создал труппу, куда входили композиторы Н.А.Римский-Корсаков, С.В.Рахманинов, А.К.Глазунов, певец Ф.И.Шаляпин, солисты балета М.М.Фокин, А.П.Павлова, В.Ф.Нежинский, Т.П.Карсавина и др. Огромную роль при этом играли художники А.Н.Бенуа, Л.С.Бакст, А.Я.Головин, Н.К.Рерих, Н.С.Гончарова, работы которых относятся к наиболее выдающимся образцам мирового театрально-декорационного искусства. В контексте синтеза музыки, балета, живописи, их универсальной значимости выявлялась метафорическая сущность искусства в целом.

В искусствознании немало примеров использования метафоры как универсального инструмента великими художниками слова, музыки, театра, кино, изобразительного искусства и т.д. Например, интересный анализ метафорической образности провел А.Ф.Лосев в исследовании исторического смысла эстетического воззрения Рихарда Вагнера. Так, он пишет, что в статье «Революция» Вагнер сравнивает революцию с какой-то высшей богиней и так рисует ее образ: «Она приближается на крыльях бурь, с высоко поднятым челом, озаренным молниями, карающими и холодными очами... вечно омолаживающая мать человечества, уничтожая и воодушевляя, проходит она по земле... там, где ...касалась ее нога, зацветают благоухающие цветы...» [4, с. 275].

Все свое художественное творчество Вагнер понимает как область любви. Мужским началом для него является здесь поэтический вымысел, или поэтический образ. Этот образ не может быть единственно решающим в искусстве, потому что он слишком абстрактен и слишком расчленен, слишком не собран в единое и неразделенное целое. Поэтому поэтическому образу противостоит бесконечная и никак не расчлененная стихия абсолютной музыки, которая, очевидно, тоже не может стать основой подлинного искусства. Зато это женское музыкальное начало призвано воплощать в себе поэтическую образность и тем самым лишить ее абстрактности, раздробленности.

Кстати, говоря о метафоре в музыке, уместно вспомнить и такое направление в живописи, как «орфизм», зародившееся во Франции

в 1990-х годах. Художники-орфисты Р.Делоне, Ф.Кука, Ф.Пикабия, М.Дюшан добивались динамики движения, взаимопроникновения криволинейных поверхностей, отталкиваясь от музыкальных ритмов и мелодий. Именно поэтому направление и названо в честь мифического фракийского певца Орфея. В свою очередь, музыка французского композитора Жана Филиппа Рамо (1683–1764) похожа на Версаль, нарисованный звуками. Композитор, преодолевая камерность, стремился к поэтизации танцевальной стихии и декоративному музыкальному письму.

Метафора находит свое проявление в эстетике трансфигуративного искусства. Понятие трансфигуративности (transfiguration — «видоизменение, преобразование, превращение») этимологически содержит визуально-пространственные компоненты: транс — перемещение, фигура — облик, образ, а также риторическая фигура — троп. В русском языке слово «превращение» имеет корень, указывающий на наличие поворота, а в его подтексте — возможность взгляда с других позиций. Приставка «пре — пере» подчеркивает моменты перехода в другое положение, состояние. Трансфигурация предполагает узнаваемсть инвариантного компонента. Форма, порождающая потребность в рефлексии над собой, должна быть метафоричной. Если бы она была только равна сама себе и не вызывала никаких дополнительных ассоциаций, она выпала бы из всеобщей связи вещей и явлений. Так выявляется метафорическая природа трансфигуративности.

В плане трансфигуративности М.Дюшан объявил произведением искусства лопату для очистки снега, и она им стала; объявил произведениями искусства подставку для бутылок, велосипедное колесо, и они ими тоже стали. Когда эти предметы оказываются не в утилитарном контексте, а в контексте экспонатов искусства, они уже принимают характер знака. Энди Уорхол превратил банку из фасоли в метафору произведения искусства. Лимоновыжималка Ф.Старка стала метафорой современного дизайна.

Можно обьявить любой цвет, оформленный в раму, произведением искусства. К.Малевич повесил « Красный квадрат» в угол выставочного зала, как икону, перед которой надо молиться, воспевая красоту и

огромную значимость в живописи и в жизни вообще красного цвета. Таким образом красный цвет становится метафорой религии красоты и социальной значимости.

Рассмотрим катину Роя Лихтенстайна «Мазок кисти» (1960). В данном случае мазок кисти находится на логическом пересечении двух взглядов на сущность краски: первый сосредоточен на самой физической сущности краски как субстанции, исходя из которой всегда создавалась живопись; второй — на семиотической значимости мазка в живописи. Представители абстрактного экспрессионизма заявляли, что живопись — это краски. Они накладывали их жирно и тем завершили трансформацию живописи, в которой всегда присутствовали содержание и образ. Поскольку краска стала содержанием, художники превратились в маляров, и основным художественным действием стало не копирование, не подражание, не репрезентация, а малевание. Таким образом, обычный мазок трансфигурируется в произведение искусства и приобретает метафорический смысл.

Наряду с мазком, трансфигуративным явлением становится дриппинг (подтек), который вызвал в середине XX века своего рода мистическую экзальтацию. В более ранний период подтек был случайностью, знаком неловкости живописца. Теперь же подтек стал метафорой горячности акта малевания, чистой торопливости и страсти, когда художник выделывает виражи и эксцентрические арабески над поверхностью полотна, вызывая брызги и взрывы пятен.

Представим другой пример: художник выставляет в качестве экспоната зеркало. Такой экспонат дает широкий простор для философствования и метафорического осмысления. Здесь естественной метафорой для теории искусства является подражание. Сократ считал, что зеркальные отражения реальных вещей не являются произведениями искусства. Это не более чем мимезис, поэтому он настаивал на художественном отражении реального мира в произведениях искусства вопреки теории, что искусство — это зеркало жизни. Таким образом, благодаря метафоре, трансфигуративное искусство приобретает художественную и философскую значимость [5].

Метафора зеркала с давних пор служила целям познания мира, указывая пределы человеческого видения. Неудивительно, что

идея зеркальности как универсального принципа познания прочно прижилась и на философской почве. Язык зеркальной симметрии позволял наилучшим образом описать единство и целостность мира, проявляющиеся способности каждого предмета или явления отражать смысл и память целого. Мир есть не что иное, как царство взаимных созерцаний и пересечений. Зеркала способны к разворачиванию в мировой зеркальный шар. Образ зеркально-шаровидного мира был близок аргентинскому писателю Х.Л.Борхесу.

Творчество Х.Л.Борхеса (1899–1986) насыщено богатством метафор. По существу, борхесовские рассказы метафорически предвосхитили быстрое развитие таких областей культурологического знания, как герменевтика (наука об истолковании текстов) или рецептивная эстетика. В рассказе-эссе «О культе книг» и некоторых других рассказах Борхес предвосхищает современную семиотическую теорию. Ведь именно с последовательно семиотической точки зрения можно рассматривать весь мир как текст, как единую книгу, которую нужно прочесть и расшифровать. Яркую философскую метафору можно, например, увидеть в рассказе «Тлен, укбар»: «...зеркала и совокупление отвратительны, ибо умножают количество людей... Зеркала и деторождение ненавистны... ибо умножают и распространяют существующее» [6, с. 50]. Нередко метафора у Борхеса рождалась из неожиданного уподобления, основанного на зримом сходстве предметов. «С ружьем на плече трамваи патрулируют проспекты», — писал он. Рассказ «Сад расходящихся тропок» можно прочесть как детективную историю. Но и тут ощутим глубинный метафорический пласт. «Во все века и во всех великих стилях сады были идеальным образом природы, вселенной. Упорядоченная же природа — это прежде всего природа, которая может быть прочтена как Библия, книга, библиотека» [6, с. 86]. Именно таков смысл сада-книги, задуманной китайским мудрецом и разгаданной английским социологом. По ходу сюжета символ как будто воплощается и оживает: сад-лабиринт — это изменчивая, капризная, непредсказуемая судьба; сходясь и расходясь, ее тропы ведут людей к нежданным встречам и случайной смерти.

Метафорическое осмысление окружающего мира мы находим и в книге А.Ф.Лосева «Дерзание духа», например, в разделе «Философия

античности в целом и в частностях», где он пишет: «В течение веков интенсивного развития человеческого интеллекта появилась склонность забывать, что человек все же связан с обыкновенными, чисто материальными вещами, что эти вещи имеют свою собственную физиономию, что эти вещи движутся, а если они мыслятся как живые, то и движутся сами собой, то есть, что они часто самоподвижны, что каждая вещь не сводится к своим свойствам, которые могут принадлежать и другим вещам, но каждая вещь имеет еще и носителя всех своих свойств, к ним несводимого, и что в конце концов и весь мир в своем предельном обобщении есть такая же вещь — материальная, чувственная, несводимая к своим отдельным проявлениям и в то же время живая, самодвижная и одушевленная... это ... перенос вполне земных и родственных отношений на всю природу» [7, с. 171].

Универсальное мышление пронизывает и творчество французского поэта Поля Валери. Он то и дело совершал, как отметили новейшие критики, смелые вторжения в сферы математики и физики, современной логики и знаковых систем, семантики и анализа структур и т.д. В своем эссе «Об искусстве» Валери писал: «Бывает минута, когда фигура становится столь сложной, когда событие кажется столь небывалым, что надобно отказаться от целостного их охвата и от попыток выразить их в непрерывных значимостях... Бесспорно то, что основанием и целью всех умственных спекуляций служит расширительное толкование непрерывности посредством метафор, абстракций и языков». Он также писал: «Отметим, наконец, параллельное развитие построений мысли — от своего рода простейших психических звукоподражаний, элементарных симметрии и контрастов к субстанциональным понятиям, к метафорам... Я полагаю, ...что самый надежный метод оценки живописи должен состоять в том, чтобы ничего не угадывая в ней с первого взгляда, последовательно строить ряд умозаключений, вытекающих из совокупного присутствия на замкнутой плоскости цветовых пятен, дабы от метафоры к метафоре и от гипотезы к гипотезе восходить к осмыслению предмета...» [8, с. 12]. В разделе «Взгляд на море» Валери писал: «...нет такой неодушевленной вещи, которая олицетворялась бы более щедро и более естественно, нежели

море. Мы называем его мирным, сердитым, коварным, капризным, печальным, бесшумным, или свирепым, или же ласковым; мы приписываем ему противоречия, вспышки, дрему живого существа» [8, с. 341].

В разделе «Поэзия и абстрактная мысль» Валери находит очень интересную метафору, сравнивая прозу с ходьбой, а поэзию с танцем. «Ходьба как проза, — пишет он, — подразумевает определенную цель. Это — действие, обращенное к некоему объекту, которого мы стремимся достичь. Наличные же обстоятельства, как, например, потребность в данном предмете, позыв моего влечения, состояние моего тела, зрения, места и т.д. сообщают ходьбе определенную походку... Совсем иное дело — танец... Он ни к чему не направлен... задача танца..., чтобы создать и, возбуждая, поддерживать определенное состояние посредством периодического движения... Мы снова подходим здесь к контрасту поэзии и прозы. Они пользуются одними словами, одним синтаксисом, одними и теми же формами, теми же звуками... только по-разному соподчиненными и по-разному управляемыми» [8, с. 400].

Не скупился на метафоры и философ Даниил Андреев. В его «Розе мира» мы встречаем такую метафору: «...соцветие реалий не только не погибло, несмотря на все средства, ради этого мобилизованные, но именно под влиянием научного и социального прогресса обобщается тем, что сделает мировую религиозность вместо сочетания разрозненных лепестков целокупным и единым духовным цветком — Розою мира». Метафорой звучит и олицетворение Андреевым природы: «...человек постепенно приучается воспринимать шум лесного океана, качание трав, течение облаков и рек, все голоса и движения видимого мира как живое...» [9, с. 6].

Метафорическая сущность универсалий нашла яркое вражение в творчестве выдающегося художника-новатора, вошедшего в созвездие творцов авангарда, Варвары Федоровны Степановой (1894–1958). Ее универсум проявился в живописи, графике, визуальной поэзии 1910-х — начала 1920-х годов. Он отразился в оформлении ее авангардных театральных спектаклях, моделях одежды, рисунках для тканей, а позже, в 1920–30-х годах, не мог не сказаться в полиграфических работах и педагогической деятельности. Как пишет А.Н.Лаврентьев,

«…линии у Степановой вызывают образные, музыкальные ассоциации. Она проверяет, как “звучат” линии разной протяженности, толщины, как будет восприниматься штрих в соседстве с другими штрихами или пятном» [10, с. 51]. Далее он пишет: «Степанова средствами живописи показала некий отвлеченный универсальный тип фигуры человека как логично устроенного механизма. Это действительно напоминает детский конструктор, как напоминают его и сделанные Степановой позже, в 1926 году, картонные куклы для фото-мультипликационных иллюстраций к детским стихам “лефовца” Сергея Третьякова “Самозвери”. Голова обозначена кругом с прорезями, туловище — это цилиндр, руки и ноги — прямоугольные кусочки картона. Все формы вышли из плоскости, так же как и элементы, составляющие фигуры в живописи» [10, с. 54].

Проблема универсалий в историко-философской традиции связывает в единый семантический узел взаимодействе единичного и общего, абстрактного и конкретного, денотата и сигнификата, бытия и образного мышления и т.д. В современной философии понятие универсалий используются также в значении универсалий культуры, то есть основ понимания мира и места человека в нем, имплицитно формирующихся у каждого индивида в таком процессе, как социализация. В универсалиях культуры, таким образом, конституируется мировоззрение, специфическое для того или иного этапа культурной эволюции. При этом универсалии играют фундаментальную роль в когнитивных процедурах и выступают чувственно артикулированным инструментарием мироощущения, мировосприятия и миропредставления.

**Библиография:**

1. *Арбиб М.* Метафорический мозг / пер. с англ. Э.Л.Наппельбаума / под ред. с предисл. проф. Д.А.Поспелова. — М.: Мир, 1976. — 296 с.

2. *Данилов Ю.А*. Гармония и астрология в трудах Кеплера // Научные и вненаучные формы мышления. Институт философии РАН. Центр по изучению немкцкой философии и социологии. — М., 1996. — С. 266–278.

3. *Витрувий*. Десять книг об архитектуре / пер. с лат. Изд. 6-е. — М.:

Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. — 320 с.

4. *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. — М.: Политиздат, 1991. — 525 с.

5. *Danto A*. The Transfiguration of the Commonplace (The Philosophy of Art). — Massachusetts, 1981.

6. *Борхес Х.Л.* Сочинения. В 3 т. / пер. с исп.; составл., предисл., коммент. Б.Дубинина. — Рига: Полярис, 1994.

7. *Лосев А.Ф.* Дерзание духа. — М.: Политиздат, 1998. — 336 с.

8. *Валери Поль.* Об искусстве / пер. с фр. Изд. подг. В.М.Козовой; предисл. А.А.Вишневского. — М.: Искусство, 1976. — 622 с.

9. *Андреев Д.Л.* Роза мира. Метафилософия истории. — М.: Руссико, 1991. — 228 с.

10. *Лаврентьев А.Н.* Варвара Степанова. М.: Фонд «Русский авангард», 2009. — 252 с.