



Особенности создания и восприятия кинометафоры

В.Ф. Познин

доктор искусствоведения, профессор

Проблема создания кинометафоры и психологии восприятия данного тропа недостаточно исследована в отечественном искусствоведении, особенно на этапе перемен, происходящих в настоящее время в аудиовизуальной сфере. В статье рассматриваются особенности кинематографической метафоры, анализируется механизм создания диегетической и недиегетической метафоры, а также роль метонимии в создании экранной метафоры.

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кино, метафора, метонимия, диегетическое пространство, восприятие фильма

Последнее время изучение метафоры привлекает к себе все большее внимание. Это обусловлено процессами трансформаций, вызванных внедрением инновационных технологий, экстраполирующихся, в том числе, и на экранные искусства. Кроме традиционных областей исследования, таких как лингвистика и литературоведение, сегодня можно встретить анализ использования метафоры в философии, логике, психологии, герменевтике, медицине и т. д. Одно лишь перечисление работ, связанных с изучением лингвистических метафор, заняло бы несколько страниц.

Исследованию природы кинематографической метафоры в зарубежной литературе посвящены опубликованные в последнее время монографии и диссертации¹, а также большое количество статей². В этих работах приводится типология экранных метафор (статичные, динамичные, простые, концептуальные, ориентационные), исследуются различные развернутые экранные метафоры (например, дождя, тюрьмы, лабиринта, путешествия, страха) и т. п. В отечественном киноведении подобного рода исследований существует пока крайне мало³, к тому же феномен кинометафоры рассматривается в них в основном как составляющая другой, более обширной темы. В этой связи вопрос о систематизации основных направлений изучения кинометафоры, как наиболее актуальных и перспективных,

¹ Rhodes G. Metonymy in the moving image: multichannel cinema, 2009; Whittock T. Metaphor and Film, 2009; Ch. Forceville. Visual and multimodal metaphor in film: charting the field, 2016 и др. — *Прим. авт.*

² Carroll N. A Note on Film Metaphor, 1996; Boroditsky L., Metaphoric Structuring: Understanding Time Through Spatial Metaphors, 2000; Fahlenbrach K., Emotions in Sound: Audiovisual Metaphors in the Sound Design of Narrative Films, 2008; M. Ortiz. Primary Metaphors and Monomodal Visual Metaphors, 2011; Urios-Aparisi E. Figures of Film Metaphor, Metonymy, and Repetition, 2014; Coëgnarts M., Kravanja P., Metaphor, Bodily Meaning, and Cinema, 2014 и др.

³ М. Ямпольский. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф, 1993; У. Елисеева «Визуальные метафоры в фильмах Сергея Эйзенштейна (20-е гг. XX века)», 2011; Ворошилова М. «Креолизованная метафора: первые зарисовки», 2012; Борисова С. «Функциональная роль метафор в компьютерных играх», 2013 и некоторые др..)

⁴ Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 421.

⁵ Лакофф Д. Метафоры, которыми мы живем. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 25.

⁶ Lakoff G. Contemporary theory of metaphor / G. Lakoff // Metaphor and thought. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. P. 245.

⁷ Coëgnarts M., Kravanja P. From Thought to Modality: A Theoretical Framework for Analysing Structural Conceptual Metaphors and Image Metaphors in Film // Image & Narrative, Vol 13, No 1 (2012). P. 97.

⁸ Lakoff G. The contemporary theory of metaphor. In A. Ortony (Ed.) // Metaphor and Thought (second edition) Cambridge: Cambridge University Press, 1993. P. 203.

состоявшихся в уже проведенных исследованиях, представляется целесообразным.

Концептуальная метафора

До последнего времени «метафорическая способность кино многократно ставилась под сомнение»⁴. Подобный скепсис объяснялся во многом традиционным подходом к трактовке метафоры как сугубо языкового явления. Интерес к кинематографической метафоре, который можно наблюдать в настоящее время, возник благодаря *когнитивному* подходу к изучению этого феномена, исходящему из того, что «наша обыденная понятийная система, в рамках которой мы думаем и действуем, по сути своей метафорична»⁵. Метафора в данном случае трактуется как сложный процесс взаимодействия языка, мышления и культуры, который «позволяет нам понимать довольно абстрактные или по природе своей неструктурированные сущности в терминах более конкретных или, по крайней мере, более структурированных сущностей»⁶. Такого рода метафору, исходя из когнитивного подхода к восприятию окружающего мира, сегодня принято определять как *концептуальную*.

«Концептуальная метафора не существует лишь в границах языка, но проявляет себя также через другие (невербальные) способы коммуникации, такие как живопись, музыка, устный и телесный язык (sound and body language)»⁷. И конечно, к перечисленным видам коммуникации следует добавить экранную культуру, где также «локус метафоры — в мысли, а не в языке»⁸. Задача концептуальной метафоры, моделирующей процессы мышления, — выразить *через конкретные* понятия некие *абстрактные* концепты независимо от того, какие средства для этого используются.

В игровых картинах концептуальная метафора, как правило, существует в рамках нарратива и нередко носит развернутый характер. Так, «Репетиция оркестра» (реж. Ф. Феллини, 1978) представляет собой сложную метафору социальных отношений; «Сияние» (реж. С. Кубрик, 1980) — развернутую метафору психологического лабиринта, из которого не в состоянии выбраться герои фильма; «Пустыня Тартари» (реж. В. Дзурлини, 1976) трактуется многими критиками как метафора тягостного ожидания — смерти, опасности, неведомой угрозы.

Концептуальная метафоричность сегодня нередко заявлена уже в названии фильма: «Жидкое небо» (*Liquid Sky*), «Ванильное небо» (*Vanilla Sky*), «Достучаться до небес» (*Knockin' On Heaven's Door*), «Сладкий ноябрь» (*Sweet November*), «Безмолвный свет»

(*Silent Light*), «Цветок моей тайны» (*La flor de mi secreto*), «Древо жизни» (*The Tree of Life*), «Бегущий по лезвию» (*Blade Runner*), «Реквием по мечте» (*Requiem for a Dream*), «Вход в пустоту» (*Enter the Void*) и других.

Иногда происходит обратный процесс — название фильма, в силу лексической полисемантики, после просмотра киноленты приобретает для зрителя дополнительный, метафорический смысл. Так, сюжет фильма «Охота» (реж. Т. Винтерберг, 2013), начинающийся и завершающийся эпизодами традиционной в Дании охоты на оленей, по сути, представляет собой рассказ об охоте-травле, которой подвергается герой фильма со стороны жителей городка, безоговорочно поверивших в нелепое обвинение его в педофилии.

О специфике создания кинематографической метафоры

Как показывает практика, метафора в кино может возникать: а) в результате монтажа двух или нескольких кадров (локальная, статичная метафора); б) благодаря предшествующему контексту эпизода или фильма (диететическая метафора); в) благодаря тесной связи метонимии с предшествующим контекстом (концептуальная метафора); г) в результате подключения к восприятию фильма предшествующего опыта и знания зрителя (примарная метафора).

Однако хотелось бы обратить внимание на средства выражения, которыми располагает лишь экранное искусство, в частности, на сугубо технические приемы, широко используемые сегодня в кино и телевидении, способные придать изображению метафорический характер. Например, *метафора сна* может быть передана посредством съемки телеоптикой, отчего движущийся на камеру объект визуально как бы «топчется» на месте. Операторский прием «транстрэвеллинг» или «вертиго» способен передать визуально *метафору измененного сознания*. Рапидная съемка, по сути, представляет собой *метафору заторможенного времени* и часто используется, чтобы передать восприятие героем экстремального события. *Метафора суеты*, быстротечности жизни, образно передается кадрами, снятыми в замедленном кинематическом режиме (цейтрафер, таймлапс). Обратная съемка может восприниматься как *метафора времени, которое пошло вспять*.

Ракурс съемки также способен нести дополнительное семантическое наполнение, выступая в качестве *ориентационной метафоры*⁹. Дело в том, что в понятия «верх» и «низ» мы часто вкладываем не только сугубо физическое ощущение пространства, но и употребляем их, говоря о социальном неравенстве,

⁹ Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем: пер. с англ. / под ред. и с предисл. А.Н. Баранова. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 35.

уровне духовности, отношении к другим людям («смотреть сверху вниз», «смотреть снизу вверх»). Благодаря съемке с *очень высокой точки*, появилась возможность придать изображению метафорический характер трансцендентного звучания.

Не следует упускать из виду еще одну специфическую особенность кино: при сопоставлении двух динамичных объектов нередко можно обнаружить дополнительные *общие визуальные характеристики*. Как отмечает Ж. Делёз, «фузия (то есть то, что получается в результате объединения образов)» происходит еще и потому, что визуальные объекты «могут обладать одними и теми же обертонами, а следовательно, составлять метафору»¹⁰.

¹⁰ Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 422.



Кадры из фильма «Новые времена», реж. Ч. Чаплин, 1936

Изобразительные «обертоны» могут присутствовать как в метафоре диегетического типа, так и в метафоре недиегетической. Например, в ставшем хрестоматийным примере из «Новых времен» Ч. Чаплина (1936), где кадр со стадом бредущих в загон овец монтируется с кадром толпы людей, спешащих на работу, нельзя не заметить, что, кроме всего прочего, оба кадра имеют *общие изобразительные обертоны*: и тот и другой сняты с верхней точки; и в первом и во втором кадрах движение объектов осуществляется в одном направлении и одном темпе; идущие в загон овцы и выходящие из метро люди имеют группирующие их боковые ограничения. В результате в сознании зрителя возникает не просто метафора «стадо баранов», но и рождается мысль о том, что людей на завод (он появится после этих кадров) загоняет необходимость.

Восприятие метафоры

Полноценное восприятие метафоры предполагает субъект-объектные отношения (то есть *декодирование метафоры* зрителем), а значит, и определенную готовность реципиента адекватно воспринимать метафорический образ. Эта

готовность обеспечивается прежде всего нашим *жизненным опытом*. Скажем, лед на реке мы связываем с весной, с новыми надеждами, поэтому ледоход в фильмах воспринимается как метафора перемен и обновления.

При этом, конечно, важен *контекст* фильма или эпизода, благодаря которому конкретное киноизображение получает *двойное кодирование*, то есть воспринимается и как реальный объект, и как метафора. Так, поток воды может восприниматься как метафора ускользающего времени, бушующий прибой — как взрыв страсти, опадающие листья — как знак увядания и т. д.

Учеными-семиотиками неоднократно предпринимались попытки раскрыть механизм создания и восприятия (кодирования и декодирования) метафор. Например, Р. Якобсон проводил аналогии механизма создания словесных метафор с явлениями, наблюдаемыми у людей при расстройстве речи (афазии), в частности, в результате возникающей при этом дискретности мышления, нарушении связи между близкими понятиями и, наоборот, неожиданной ассоциативной связи между категориально далекими друг от друга объектами¹¹.

К трактовке механизма воздействия кинометафоры определенное отношение имеет используемый Р. Бартом принцип анализа фотографического изображения, в основе которого лежит соотношение понятий *studium* и *punctum*. Под «студиумом» известный семиотик подразумевает нейтральное, чисто информационное пространство снимка, вызывающее у зрителя самый общий, «гладкий» интерес, а под «пунктумом» — некий образительный элемент, сразу фокусирующий интерес и, соответственно, меняющий восприятие всего изображения, придавая фотоснимку более глубокий и образный смысл¹².

При восприятии кинематографической метафоры функцию «пунктума» выполняет один из двух смежных кадров, чье изображение вносит новый смысл при соединении с другим кадром.

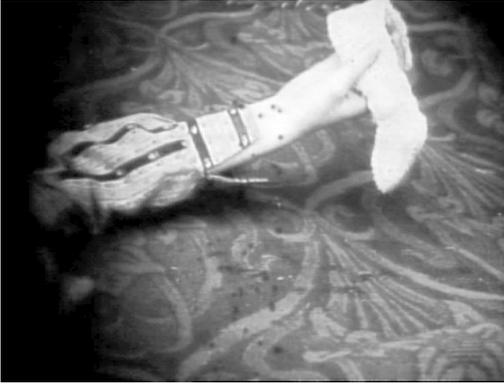
Метонимия и метафора

Метонимия-синекдоха давно стала неотъемлемой частью киноязыка. Но художественный образ рождается лишь в том случае, если метонимия, благодаря соответствующему контексту, становится своего рода *триггером*, запускающим цепь ассоциаций, создающих в представлениях зрителя образную метафору.

Подобное использование метонимии можно обнаружить уже в фильмах Д.-У. Гриффита. Например, в «Нетерпимости» (1916) сцена изъятия у матери ребенка дамами из ювенальной

¹¹ Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афатических нарушений: пер. с англ. Н.В. Перцова // Теория метафоры. Сб. М.: Прогресс, 1990. С. 110–132.

¹² Барт Р. Camera lucida. Комментарии к фотографии / Ролан Барт; пер. с фр., послесл. и коммент. Михаила Рыклина. М.: «Ад Маргинем Пресс», 2011.



Кадр из фильма
«Нетерпимость»,
реж. Д.У. Гриффит,
1916

юстиции заканчивается тем, что несчастная женщина падает на пол, после чего на экране появляется ее рука, бессильно сжимающая подгузник. Данная метонимия-синекдоха сразу запускает процесс создания метафоры, потому что зритель знаком с судьбой несчастной героини.

Пенсне выброшенного за борт судового врача, болтающегося на вантах, воспринимается не просто как изобразительная синек-

доха, напоминающая о бесчестном человеке, но и как метафора справедливого возмездия («Броненосец “Потемкин”», реж. С. Эйзенштейн, 1925). Повисший на телеграфных проводах шарик девочки, убитой маньяком, становится для зрителя, видевшего предыдущие сцены фильма, метафорой патологической жестокости («М Убийца», реж. Ф. Ланг, 1931). Потерянная перчатка героини, оставленная Гуровым на вокзальной ограде, — метафора конца курортного романа («Дама с собачкой», реж. И. Хейфиц, 1959). Вариативное использование метонимии способно также придавать метафорическое звучание всему образному строю фильма, воспринимаемому как развернутая концептуальная метафора сада, лабиринта, тюрьмы, тоталитарного общества и т. п.

Фильм «Из Африки» (реж. С. Поллак, 1985) — пример использования развивающейся *динамической метафоры*. Вариативные ситуации с белыми перчатками, которые героиня заставляет носить слугу-африканца, создают визуальную метафору ее капитуляции перед жизненными обстоятельствами.

Роль культурного опыта в восприятии метафоры

Ю. Лотман справедливо подчеркивал, что вся история человеческой коммуникации — это сосуществование двух независимых и равноправных культурных знаков: слова и изображения. В кино же рождение образа происходит в результате *взаимодействия слова и изображения*, которые «подразумевают друг друга и невозможны один без другого»¹³. Речь в данном случае идет не о звучащем в фильме слове, а о том, что экранная метафорика вольно или невольно опирается на *культурный опыт*, то есть на хранящуюся в долговременной памяти зрителя информацию (языковой запас, знание истории, религии, литературы, искусства и т. п.).

¹³ Лотман Ю.
Семиотика кино
и проблемы кино-
эстетики. Издатель-
ство «Ээсти Раамат»
Таллин, 1973. С. 4.



Кадры из фильма
«Малыш»,
реж. Ч. Чаплин, 1921

Уже в немых фильмах режиссеры начали учитывать культурный опыт зрителя, а точнее, — свойства *долговременной памяти*. В фильме Чаплина «Малыш» (1921) изображение идущего на Голгофу Христа, которое появляется после кадра с женщиной, несущей незаконнорожденного ребенка, должно было вызвать в памяти зрителя словесную метафору: «нести свой крест». Встающие на дыбы мраморные львы вызывают ассоциацию с библейской фразой «камни возопиют» («Броненосец “Потемкин”», реж. С. Эйзенштейн, 1925). Лежащие на ковре — человек, который попал в чуждую среду, и выпавшая из аквариума рыбка — порождают метафору-сравнение «рыба без воды» («Потомок Чингис-хана», реж. В. Пудовкин, 1928).

Эстетическая подготовленность зрителя особенно важна

при восприятии артхаусных фильмов, нередко апеллирующих к знанию реципиентом литературных и/или кинематографических образов, которые легли в основу той или иной экранной метафоры. Так, последний эпизод «Эйфории» (реж. И. Вырыпаев, 2006) должен вызывать ассоциации с библейскими и мифологическими образами: белые одежды героев для зрителя, знакомого с «Откровениями Иоанна Богослова», — метафора ухода в иной мир невинно убиенных; плывущая по течению лодка с мертвыми телами — отсылка к Стиксу, реке забвения. Таким образом, мы опять имеем дело с *двойным эстетическим кодированием*: зритель, знакомый с мифологией и библейскими текстами, сразу улавливает метафору в описанных кадрах; зритель же, не знакомый с этими источниками, просто восхищается красивым изображением.

Воспринимая начало фильма «Андалузский пес» (реж. Л. Бунюэль, 1929), простой зритель замечает лишь общие образительные «обертоны» (круглая луна и круглый зрачок;

¹⁴ Ямпольский М.В. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993.

перерезанная тучей луна и разрезанный бритвой глаз). Более же глубокий анализ показывает, что данная кинематографическая метафора основана на ряде литературных и других источников того периода¹⁴, хотя подобный анализ, конечно, интересен лишь специалистам, склонным к герменевтическому анализу.

В теории массмедиа процесс использования знаний, хранящихся в памяти реципиента, принято называть «праймингом» (priming). Но и ряд искусствоведов при анализе метафор, создаваемых с участием ассоциативной памяти, использует термины “*primary metaphor*” и “*correlation metaphor*”.

Как пример опоры зрительского восприятия на словесную метафору можно привести онейрический эпизод с улетающим



Кадры из фильма «8½», реж. Ф. Феллини, 1963

в небо героем из фильма Ф. Феллини «8½». Парение героя в облаках невольно вызывает в памяти словесную метафору «витать в облаках», а его вынужденное приземление — с метафорой «спуститься на землю». К тому же ощущение счастья обычно принято сравнивать с полетом, а ощущение несчастья — с прижатностью к земле. Иначе говоря, ориентационная метафора подкрепляется эффектом припоминания (анамнезисом)¹⁵. В мультипликационном кино и ряде фильмов, использующих цифровые технологии, уже освоен буквальный «перевод» словес-

ных метафор на кинематографический язык («душа отлетела», «рой мыслей», «языки пламени», «солнце улыбается» «снежное одеяло», «сердце ее растаяло», «из него сыплется песок» и т. п.).

Трактовка метафорического образа зависит не только от житейского и эстетического опыта зрителя, но и от его национального менталитета. Например, анализируя ставший хрестоматийным кадр с повисшим на вантах пенсне («Броненосец “Потемкин”», реж. С. Эйзенштейн, 1925), К. Метц комментирует его следующим образом: «...В предыдущих кадрах мы видели, как врач носит это пенсне: метонимия. Пенсне имеет коннотацию

¹⁵ Poznin V.F., Skripyuk I.I. Screen image in terms of the psychology of communication // East European Scientific Journal, № 12 (16), 2016, part 1. P. 51–55.

¹⁶ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / Кристиан Метц; пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов; изд. 2-е. СПб.: Издательство Европейского университета в СПб, 2013. С. 62–63.

“аристократии”: метафора. Но это значение оно имеет потому, что за пределами диегесиса, в высшем обществе (новый уровень “референта”), тогда многие носили пенсне: опять метонимия»¹⁶.

Российскому зрителю эти рассуждения не очень понятны, поскольку мы привыкли связывать пенсне с образом интеллигента, а понятие аристократии — с моноклом, не говоря о том, что в данном случае гораздо важнее эмоциональное восприятие, которое возникает в связи с предшествующим контекстом. И повисшее на вантах пенсне для отечественного зрителя становится *триггером*, рождающим метафору справедливого возмездия.

Что же касается метафор, основанных на далеких ассоциациях, то они как всякий художественный образ дают возможность *неоднозначного* восприятия и толкования — в зависимости от жизненного и культурного опыта зрителя, его вкусов и пристрастий.

* * *

В целом приведенное обоснование кинометафоры и классификация ее основных направлений обращены к привлечению внимания отечественных искусствоведов, к изучению этого явления с тем, чтобы мотивировать их на поиск художественных смыслов, который, несмотря на расширение сегмента массовой культуры, происходит сегодня в недрах российского и мирового кино. Достаточно активно ведутся в настоящее время творческие опыты с созданием цветовой и звуковой метафоры, с органичным включением метафоры в структуру документального и анимационного фильма, а также художественно-публицистических жанров телевизионной документалистики.

Актуальной является также проблема *восприятия* кинематографической метафоры как когнитивного процесса, тесно связанного с жизненным, культурным и языковым опытом реципиента, поскольку новые эстетические принципы формирования художественного экранного пространства и времени, возникшие в результате внедрения в кино цифровых технологий, постоянно размывают границы между реальностью и фантазией, способствуя появлению новых жанров и новой стилистики. Все это формирует у современного зрителя иной уровень интеллектуального и эмоционального восприятия и иное понимание метафорического образа. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. *Camera lucida. Комментарий к фотографии* / Ролан Барт; пер. с фр., послесл. и коммент. Михаила Рыклина. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. — 272 с.
2. Делёз Ж. *Кино*. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2016. — 560 с.

3. Лакофф Д., Джонсон М. *Метафоры, которыми мы живем*: пер. с англ. / под ред. и с предисл. А.Н. Баранова. — М.: Редакционный УРСС, 2004. — 256 с.
4. Лотман Ю. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. — Таллин: Издательство «Ээсти Раамат», 1973. — 92 с.
5. Метц К. *Воображаемое означающее. Психоанализ и кино* / Кристиан Метц; пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; изд. 2-е. — СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. — 334 с.
6. Якобсон Р. *Два аспекта языка и два типа афатических нарушений* // *Теория метафоры*. Сб. — М.: Прогресс, 1990. — С. 110–132.
7. Ямпольский М.Б. *Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф*. — М.: РИК Культура (Ad Marginem), 1993. — 464 с.
8. Coëgnarts M., Kravanja P. *From Thought to Modality: A Theoretical Framework for Analysing Structural Conceptual Metaphors and Image Metaphors in Film* // *Image & Narrative*, Vol 13, No 1 (2012). — P. 96–113.
9. Lakoff, G. *The contemporary theory of metaphor*. In A. Ortony (Ed.) // *Metaphor and Thought* (second edition) Cambridge: Cambridge University Press, 1993. — P. 202–251.
10. Poznin V.F., Skripyuk I.I. *Screen image in terms of the psychology of communication* // *East European Scientific Journal*, № 12 (16), 2016, part 1. — P. 51–55.

REFERENCES

1. Bart R. *Camera lucida. Kommentarij k fotografiji* [Camera lucida. Comment to the photography] / Rolan Bart; per. s fr., poslesl. i komment. Mikhaïla Ryklina. — М.: Ad Marginem Press, 2011. — 272 p.
2. Delez Zh. *Kino* [Cinema]. — М.: Ad Marginem Press, 2016. — 560 p.
3. Lakoff D., Dzhonson M. *Metafori, kotorymi my zhivem* [Metaphors we live by]: per. s angl. / pod red. i s predisl. A.N. Baranova. — М.: Editorial URSS, 2004. — 256 p.
4. Lotman Yu. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics]. — Tallin, Izd. "Eesti Raamat", 1973. — 92 p.
5. Metts K. *Voobrazhaemoe oznachayushee. Psihoanaliz i kino* [Imaginary signifier. Psychoanalysis and film] / Kristian Metts; per. s fr. D. Kalugina, N. Movninoy; izd. 2-e. — SPb.: Izd. Evropeyskogo universiteta v Sankt-Peterburg, 2013. — 334 p.
6. Yakubson R. *Dva aspekta yazyika i dva tipa afaticheskikh narusheniy* [Two aspects of the language and two types of aphasic disorders] // *Teoriya metaforiyi*. Sb. — М.: Progress, 1990. — P. 110–132.
7. Yampolskiy M.B. *Pamyat Tiresiya. Intertekstualnost i kinematograf* [Memory of Tiresia. Intertextuality and cinema]. — М.: RIK Kultura (Ad Marginem), 1993. — 464 p.
8. Coëgnarts M., Kravanja P. *From Thought to Modality: A Theoretical Framework for Analysing Structural Conceptual Metaphors and Image Metaphors in Film* // *Image & Narrative*, Vol 13, No 1 (2012). — P. 96–113.
9. Lakoff, G. *The contemporary theory of metaphor*. In A. Ortony (Ed.) // *Metaphor and Thought* (second edition) Cambridge: Cambridge University Press, 1993. P. 202–251.
10. Poznin V.F., Skripyuk I.I. *Screen image in terms of the psychology of communication* // *East European Scientific Journal*, № 12 (16), 2016, part 1. — P. 51–55.

Metaphor in Cinema: Specifics of its Creation and Perception

Vitaliy F. Poznin

Doctor in Arts, Professor

UDC 791.43.01

ABSTRACT: The main feature of a metaphor is the transfer of the characteristics of one object to another one, i.e. categorical shift of meanings and a new semantic content arising as a result of it. Unlike the linguistic metaphor, which is actually a tightened, compressed similarity or contiguity, the local cinema metaphor as a rule is a visual comparison of specific objects.

The author analyzes the difference and interaction of verbal and visual metaphors. Some features of creating a non-diegetic cinema metaphor are like a mechanism of creating a hieroglyph, because screen metaphors are often a way of describing an abstract concept through the connection of images of concrete objects.

A particular object can acquire a metonymic and metaphorical meaning due to the context of episode. For modern figurative language of cinema a diegetic metaphor is more organic, because this one is a part of the screen narration.

A significant role in the creation of the diegetic screen metaphor plays both the previous experience and the short-term memory of the viewer, helping him/her to apprehend the metaphor.

The questions considered in the article are just a small part of the theory of screen metaphor, which includes the consideration of such kinds of metaphor as orientational (spatial), conceptual, dynamic, color and sound metaphor, as well as analysis of a metaphor usage in different genres of animation, documentary, comedy.

KEY WORDS: cinema, metaphor, metonymy, diegetic space, perception of the film