

УДК 111.852:75.01

Олена Вячеславова**ДО ПРОБЛЕМИ ОБРАЗОТВОРЧОГО ТРОПОСУ:
ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНА РЕФЛЕКСІЯ КОНЦЕПТУ «ФІГУРА»**

Розглянуто концепт «фігура» в аспекті його релевантності щодо образотворчості з огляду на ізоморфізм між образотворчими феноменами та вербальними риторичними модифікаціями. Автор опирається на структуралістську та неориторичну інтерпретацію ідей класичної риторики та виявляє генезу, структуру та функції риторичних модифікацій у мистецтві. Образотворчі риторичні операції показано як відношення, що становлять систему синтагматичних іманентних (композиційних) зв'язків тексту. Автор презентує фігури як ритмічні за природою утворення та експлікує значення таких формальних операцій як засадничих у формоутворенні в усіх мистецтвах.

Ключові слова: фігура, троп, одивнення, ритм, формоутворення, норма, порушення.

Elena Vyacheslavova**TO THE PROBLEM OF TROPOS IN VISUAL ART:
PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC REFLECTION OF CONCEPT «FIGURE»**

The article describes the concept of «figure» in terms of its relevance in the visual arts in view of the isomorphism of visual phenomena and verbal rhetorical modifications. Author based on structuralist and neorhetoric interpretation of the ideas of classical rhetoric and reveals the genesis, structure and functions of rhetorical modifications in art. Rhetorical operations in art are shown as the relationship constituting the system of immanent syntagmatic relations in literary text. The possibility of adapting the functional definition of the figures to the visual arts is revealed. The essence of this definition, characterizing the figure as a way of marking and affective impact on viewers, revealed with the help of the concept of estrangement, suggested by V. Shklovsky. The article accentuates the de-automatization of vision realized with this phenomenon and the function of autoreference of work aimed at enhancing the ability of the viewer to «see the language» through the elimination of the subject of image from a utilitarian context. It is marked the dependence of rhetorical modifications of the perception of the viewer, allowing the author to admit the universality of the repeat operation as «continuous parallelism» (R. Jakobson) as the basis of artistic rhythm in the visual arts, impelling the viewer to «notice» the iconic figure. The article considers the problem of the relation of meter and rhythm in art. The author comes to the conclusion about the rhythmic nature of rhetorical figures in art, arguing this thesis that the structure of rhythm is the ratio of the standards and violations, matching, in this way, the structure of rhetorical modification. The explication of meanings of marked rhetorical operations is implemented as a basis for morphogenesis in all kinds of art. It was found that the principle of proportional and rhythmical unity appears in art as a form of implementing of rules of the functioning of poetic language, realizing the projection of axis of the equivalence on the axis of combination.

Keywords: figure, estrangement, rhythm, morphogenesis, norm, standard, violation

Елена Вячеславова**К ПРОБЛЕМЕ ТРОПОСА В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ:
ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ КОНЦЕПТА «ФИГУРА»**

Рассмотрен концепт «фигура» в аспекте его релевантности в искусстве с учетом изоморфизма феноменов искусства и вербальных риторических модификаций. Автор опирается на структуралистскую и неориторическую интерпретацию идей классической риторики и выявляет генезис, структуру и функции риторических модификаций в искусстве. Риторические операции в искусстве показаны как отношения, составляющие систему синтагматических имманентных (композиционных) связей художественного текста. Автор указывает на ритмическую природу фигур и эксплицирует значение таких формальных операций как основополагающих в формообразовании во всех искусствах.

Ключевые слова: фигура, троп, остранение, ритм, формообразование, норма, нарушение.

Актуальним завданням сьогодення є узгодження некласичного та класичного естетичних дискурсів, яке б дозволило естетиці здобути обличчя насправді сучасного наукового знання. Можливість досягнення цього пов'язана з необхідністю естетичного аналізу деяких галузей, які залишались у традиційній естетичній думці за межами уваги дослідників. Однією з них є сфера образотворчого тропосу, затребувана сьогодні мистецтвом постмодернізму внаслідок його риторичних інтенцій, проте теоретично недостатньо опрацьована в естетичній думці. Останнє певним чином відбивається

у мовних засобах сучасних дослідників образотворчості, наприклад, у намаганні визначити чим є «синтаксичні тропи», [7] або «світло як метафорична субстанція» [11, с. 98]. Обидва словосполучення є непрямими способами вираження смислу, до якого доводиться діставатись манівцями. Для того потрібно ураховувати, що, по-перше, образотворча синтагма як один із рівнів художнього тексту, з яким пов'язане утворення непрямого смислу, є асинтаксичною (нелінійною); по-друге, «метафорична субстанція» – це оксюморон (метафора є структурою, субстанція ж позаструктурна). На нашу думку, зазначене свідчить про брак теоретичного облаштування окремої ланки мистецтвознавчого знання, якою є дескрипція творів сучасного мистецтва у стильовому аспекті.

Варто згадати, що традиція гуманітарного знання, зокрема, риторична, пропонує термін «фігура», який успішно перебиває зазначені вище і подібні їм спроби термінологічного визначення способів образотворчого іносказання. Коли у ХУІІ столітті теоретик барокової доби Е. Тезауро вперше визначив метафору як естетичну універсалію, застосовну і до образотворчості, він користувався і поняттям «фігура» і навіть здійснив спробу створення теорії патетичних фігур [3, с. 84]. Відсутність терміну «фігура» в тезаурусі сучасних дослідників мистецтва дає підстави до **виявлення проблеми**: легітимність образотворчої метафори в естетичному дискурсі, належність метафори родині риторичних фігур імплікує можливість вжитку до творів мистецтва і більш широкого терміну «фігура». **Метою** нашої статті є рефлексія змістових аспектів концепту «фігура» в аспекті його релевантності щодо образотворчого мистецтва з урахуванням ізоморфізму між образотворчими феноменами та вербальними риторичними модифікаціями.

Подібна термінологічна трансляція не становила дотепер предмету уваги естетичної думки, тому ми будемо спиратись на розвідки, здійснені у галузі структуральної естетики та неориторички, експлікуючи положення, суттєві для образотворчих феноменів. Про фігури можна говорити у широкому та вузькому сенсі: по-перше, фігури (метаболи) – це будь-які риторичні зміни будь-якого з чинників дискурсу [12]; по-друге, фігури, на відміну від тропів, у тому числі в образотворчості, є риторичними модифікаціями, пов'язаними насамперед із синтагматичним рівнем твору [2, с. 125]. У межах зазначеної проблеми на увагу заслуговує друга позиція.

Виокремлення синтагматики як специфічного рівня у мистецькому творі запропонував Б. Успенський у контексті семіотики ікони. Структурний аналіз класичних риторичних учень про тропи та фігури здійснив Ц. Тодоров, дослідивши трактати С. Ш. Дю Марсе, Н. Бозе, П. Фонтаньє [15]. Висновки його стали складовою «Поетики» (1973), що були у структуралізмі теорією створення художньої реальності [14, с. 41]. Риторика ж розглядалась як знаряддя поетики, теорія образної мови у мистецтві [12, с. 34, 37, 60]. Наголошуючи на пансеміотичні й властивості мови, Р. Якобсон зазначав, що численні феномени, які вивчає поетика, не обмежуються мистецтвом слова: подібно до дослідження мовленнєвих структур, мистецтвознавство вивчає структури живопису [14, с. 194]. Досвід класичної риторички від античності до ХУІІІ століття був основою досліджень фігуративних трансформацій науковців львівської школи, які відзначали релевантність поняття фігури і для образотворчого мистецтва [12]. Нарешті, значну увагу риторичним модифікаціям у контексті аналізу художніх структур приділяв Ю. Лотман. У перших розділах «Структури художнього тексту» окреслена можливість спрямування запропонованих теоретичних положень і до образотворчості [10].

Певну складність для термінологізації «фігури» у сучасному естетичному дискурсі становить неясність її статусу у традиційній риторичній свідомості, на що вказував Ж. Женетт [6, с. 122]. Незважаючи на пристрасть до номенклатури, загальноновизнаних дефініцій фігури у класичній риторичці опрацьовано так і не було. Разом із тим, ключові ідеї французьких теоретиків риторички ХУІІ-ХУІІІ століть зберегли, як вважав Ц. Тодоров, свою актуальність. Це привело до формування сучасного підходу, у якому враховувалась класична риторична традиція аналітичної роботи з художніми текстами і водночас витримувалась вимога уникати «субстанціалістських передсудів», які були причиною помилок у класичній риторичній теорії. Автори її «більшу частину своїх зусиль спрямували на класифікацію численних риторичних «видів», проте «так і не змогли привести у відповідність свої таксономії, оскільки завжди можна відкрити чи винайти нові «види». Із сучасної позиції, прагнення до таксономічної повноти є невинуватим через те, що існує можливість «перекладу» метаболи, зведення її до інших видів метабол. Насправді, метаболи «не є ані «видами», ані «монадами», ... це, насамперед, процедури, операції, прийоми», тобто, відношення, а не «субстанції» [12, с. 232–233].

Що означає така релятивна позиція у проекції на образотворче мистецтво? З питання співвідношення тропів та фігур Ц. Тодоров поділяв точку зору П. Фонтаньє, розрізняючи троп як засіб створення непрямого смислу та фігуру мовлення як відношення зв'язку між двома або кількома водночас присутніми у висловлюванні словами [15, с. 98]. Зазначене спрямовує до розуміння образотворчих фігур синтагматичного рівня як системи взаємно узгоджених відношень, що мають іманентну при-

роду, тобто, відношень композиційних, із сукупністю всіх виразних засобів, які утворюють цілісність художнього твору. У цьому полягає одна з відмінностей фігур від образотворчих тропів, які функціонують у тому числі як способи впорядкування зовнішньо-текстових зв'язків [4].

Розглянувши сутність теоретичних суперечок, які точились у класичній французькій риторичі з приводу визначення фігури, Ц. Тодоров виокремив деякі узагальнюючі позиції, корисні і щодо нашої теми. У риторичі ХУІІ – початку ХІХ століть він відзначив два підходи: Дю Марсе, Бозе, Фонтаньє дають визначення фігури з опорою на позначник та відносять її до сфери орнаментальності («манера вираження, яка відрізняється від іншого вираження, що має той самий смисл»); у більш ранній «афективній» традиції ХУІІ століття (А. Арно, П. Ніколь, Б. Ламі, до них додамо італійця Е. Тезауро, у ХVІІІ столітті – Е. Б. де Кондільяк) визначення фігури дається з опорою на позначуване: «...фігурами вважаються вираження, що позначають чуття або емоції, на відміну від виражень, що позначають чисті думки» [15, с. 131].

Було виокремлено також два типи визначень фігури, структурні та функціональні, що характеризували сутність фігур та створювану ними дію. За функціональним визначенням П. Фонтаньє, вони «привертають увагу та створюють більш або менш вдалий ефект» [15, с. 122], тобто, мають за мету маркування зображуваного мотиву та імпресію глядача. Сутність цієї функції в мистецтві в повній мірі розкривається через описаний В. Шкловським феномен одивнення, спрямований проти понятійної автоматизації бачення, що «з'їдає речі», внаслідок чого «річ сохне» [17, с. 11]. Значущість зазначеного питання в образотворчості розглядали П. Валері (есе «Дега, танок, рисунок»), В. Кандінський («Про духовне у мистецтві»), С. Даніель, який аналізував проблему деавтоматизації бачення у теоретичному та педагогічному доробку К. Петрова-Водкіна та В. Фаворського («Мережі для Протея: Проблема інтерпретації форми в образотворчому мистецтві», 2002). Деавтоматизація бачення вимагає виведення предмету зображення із звичного утилітарного контексту. Згідно із «Загальною риторикою», фігури «являють собою той єдиний засіб, який може увести мову від її утилітарної ролі, а це є найпершою умовою її перетворення на мову поетичну» [12, с. 60]. Актуальність концепції поетичної мови для образотворчого мистецтва відзначав Я. Мукаржовський. Із цієї позиції призначення риторичних модифікацій – змусити глядача «побачити мову» [12, с. 158], здійснивши так найсуттєвішу художню функцію твору – функцію автореференції.

Найбільше ускладнень було у класичній риторичі з питанням сутності риторичних модифікацій. Усталене з часів Квінтіліана двоїсте розуміння фігури як «відхилення від звичайного та простого шляху вираження» та як форми, що надається думці (грець. *schema, schemata* – «поворот», «поза» мовлення; латиною – *forma, figura*) [15, с. 71, 61], остаточно виявило свою парадоксальність: усі висловлювання мають форму, проте чомусь «ми здатні «помічати» форму деяких висловлювань та не помічати форму інших». Із трактатів Дю Марсе Тодоров зробив цілком сучасні висновки: поняття фігури нерелевантно на мовному рівні, проте набуває сенсу на рівні сприйняття дискурсу – висловлювання стає фігуральним, як тільки ми починаємо сприймати його саме по собі [15, с. 116–117]. За П. Фонтаньє, фігура є неклішованим утворенням, завжди авторським та несанкціонованим за вжитком [12, с. 380]. З огляду на це, в образотворчості будь-яке співвідношення зображувальних мотивів або формальних елементів, присутніх у творі, може стати фігурою. Це потенційна можливість, наголошує Ж. Женетт, оскільки фігура – не що інше, як чуття фігури, її існування повністю залежить від того, чи усвідомлює глядач двоїстість зображення [6, с. 127]. Вплив її не міститься у самій фігурі, але виникає у глядача у відповідь на певний стимул [12, с. 71].

Аби побачити, що саме є в ролі такого стимулу в мистецтві, варто звернутись до переліку риторичних перетворень, що здійснюються на синтагматичному рівні художнього тексту. Огляд таких операцій та прийомів містять усі зазначені вище джерела, автори яких розглядають їх не лише у традиційній риторичній, а й у сучасній термінології, задіяній в естетиці, літературознавстві, стилістиці. У «Загальній риторичі» синтагматичним фігурам присвячений ІІІ розділ («Метатаксіс»), у якому льєзьські науковці виявили принципи утворення таких фігур, як повтор, симетрія, плеоназм, різні форми еліпсису (обрив, пауза, мовчання), інверсія [12, с. 121–159]. Прийоми градації, затримування, повтору, облямування (сюжет у сюжеті, «рама в рамі») досліджував В. Шкловський [17]. Предметом уваги Ю. Лотмана були форми відношень паралелізму та еквівалентності [10]. Ц. Тодоров упорядковував усі риторичні операції за типами відношень тотожності (повтор, симетрія), протиставлення (антитеза, контраст), кількісного порівняння (градація, наростання) [14, с. 56–57, 83–84]. Як окреме проявлення паралелізму Р. Якобсон розглядав риму, ритмізацію з акцентуванням, диференціював форми паралелізму (простий та заперечний) за критерієм схожості/несхожості, вказував на бінарний контраст як його загальну основу [14, с. 217–218]. Ритмізацію та підкреслювання автори «Загальної риторики» відносили до метабол нижчого рівня.

Звертає увагу можливість взаємних трансформацій цих фігур. Зокрема, до процедури повторюваності можна звести прийоми симетрії, плеоназму, відношення еквівалентності та паралелізму. У свою чергу як різновиди градації розглядав повтор і паралелізм в усіх його видах (ритмічний, тавтологічний, психологічний, синонімічний) В. Шкловський, що врешті решт вело до виправданої універсалізації подвоєння-повторюваності як «обряду та таїнства всього мистецтва» [17, с. 41]. У структуральній естетиці таку позицію підсумував Р. Якобсон визначенням мистецтва як «безперервного паралелізму» [14, с. 226].

Група фігур повторення посідала важливе місце вже у класифікаціях античних риторичних учень. Їх нове відкриття у літературознавстві відбулось у 1920-ті роки завдяки працям О. Бріка та В. Жирмунського. Проте в античному вченні про фігури мовлення було відсутнім розуміння динамічної функції повторів, остання як механізм внутрішніх текстових зв'язків була опрацьована лише у другій половині ХХ століття у лінгвістиці тексту [12, с. 358]. На нашу думку, фігурам такого типу належить провідне місце у розбудові ритмічної організації мистецького твору. Ритм виконує роль того стимулу, який змушує глядача «помітити» образотворчу фігуру. Не випадково дослідники функцій художнього ритму свідчать про «ритмічну пульсацію» мистецького сприйняття [5], «ритмічний інстинкт» читача (глядача) [13, с. 114] чи «емоційне керівництво» реципієнтом із боку ритму [13, с. 231], маючи на увазі «приховану» дію твору на позасвідомому рівні. М. Волков розглядав ритм як один із розділів композиційної «образної геометрії» [1, с. 64]. Зазначимо, що художню гру геометричних структур у просторових мистецтвах Р. Якобсон уважав корелятом граматичних категорій у вербальній мові, тобто, однією з форм реалізації синтагматичних зв'язків в образотворчому творі.

Проблема художнього ритму належить до комплексних та недостатньо вивчених естетикою та мистецтвознавством [13]. Дотепер не існує системних досліджень та загальної теорії ритму в образотворчому мистецтві, відзначимо лише перші кроки мистецтвознавства в цьому напрямку, які не містять теоретичних узагальнень, цікавих щодо нашої теми [9]. З позицій, викладених М. Волковим, можна зробити висновок про те, що принципи утворення ритму належать до таких «загальних для усіх мистецтв форм, як контраст, аналогія, повтори, наростання, виокремлення головного, чергування, принцип рівноваги» та ін. [1, с. 217]. Більшість із них було відзначено вище як фігуративні форми синтагматичного рівня твору. Разом із тим, вони є засадами формоутворення у музиці та архітектурі, поезії та хореографії. Перелік формоутворюючих принципів, які є корелятами риторичних фігур, містять і інші сучасні праці з теорії композиції [8; 5]. Можлива теорія живописної композиції, зорієнтована на спільні для усіх мистецтв принципи, стверджував М. Волков [1, с. 217]. Спробу її створення було запропоновано нещодавно у російській естетиці, проте питання риторичних модифікацій у контексті проблеми художнього ритму не потрапило у фокус уваги автора [16].

Аргументом на користь ритмічної природи образотворчих риторичних фігур можуть бути деякі аспекти проблеми співвідношення метру та ритму в образотворчості. Ритм у мистецтві засновується на повторах аналогічних елементів та відношень і є взаємодією метру (інваріанту) та ізоморфних перетворень-варіацій. В образотворчості метричний модуль «розчиняється» у зображенні, лише в деяких випадках маємо мистецькі форми з чітко експлікованою метрикою [13, с. 76, 80]. Проте про метр взагалі не говорять щодо живопису новітнього часу. Через те у мистецтвознавстві склалась тенденція до розширення і більшої свободи значень категорій ритму та метру порівняно з їх локальним змістом у теорії музики чи віршознавстві. Розглядаючи питання про те, «якою є основа ритму поза суворого метру», Е. Волкова висловила припущення, що й у «неметричних видах мистецтва... існує своя міра, природу якої ми недостатньо знаємо». В образотворчості «метрична схема може мінімально реалізовуватись у художній системі як такої, проте вона дає опорні пункти для нашого сприйняття» [13, с. 80–81]. Якщо взяти до уваги, що широке розуміння метру та ритму дозволяє визначити їх співвідношення як опозицію регулярності та нерегулярності, можна вважати, що достатню «мінімальну реалізацію» такої «метричної схеми» становить регулярне поле зображення (формат твору), що є дзеркально-симетричним утворенням.

До того ж, ритмічні повтори в образотворчому мистецтві мають пропорційну основу, на чому наголошує сучасна російська дослідниця Н. Дегтянікова [5]. Функція пропорцій як композиційного засобу полягає в тому, аби скріплювати бінарними відношеннями всі складові композиції з цілим – пластичні і світло-тональні характеристики, структурні і тектонічні взаємодії. У такому контексті варто згадати, що «пропорція» грецькою – *analogia*: зазначений принцип ритмічної та пропорційної єдності є формою реалізації в образотворчості відомої формули функціонування поетичної мови Р. Якобсона щодо проєкції вісі еквівалентності (аналогії) на вісь комбінації (синтагму) [2, с. 125]. Пропорції «золотого перетину» є найбільш відомою системою реалізації ритмічних аналогій у мистецтві.

Нарешті, на ритмічну природу риторичних фігур у мистецтві проливає світло і порівняння з дослідженнями ритму у віршознавстві. Природа співвідношення метрики та ритму є історичною, внаслідок чого не лише живопис, а й поезія та музика сучасності зазнали радикальних тенденцій до послаблення метричної основи. У контексті вивчення поезії ХХ століття А. Колмогоров охарактеризував метр як закономірність ритму, якій притаманна достатня визначеність, аби викликати: «а) очікування підтвердження в наступних віршах; б) специфічне переживання «перебою» при його порушенні», внаслідок чого «ритм виступає як норма та порушення» [13, с. 81], тобто, має структуру риторичної фігури, добре вивчену фахівцями від Квінтіліана до теоретиків структуралізму та неориторики.

На цих підставах можна зробити висновок про ритмічну природу образотворчих фігур та припустити, що всі композиційно значущі повтори та їх варіювання у мистецькому творі є тими чи іншими формами риторичних модифікацій, що, як і тропи, мають структуру відношення норми та відхилення від неї. Разом із тим категорія ритму є загальною, а типи риторичних модифікацій є схематичними конкретизаціями тих процедур та операцій, через які розбудовується якісна визначеність ритмічних структур твору. Варто зазначити, що у класичній риторичній існував розподіл фігур на «пусті» та «наповнені»: перші лише фіксували форму перетворення, другі виявляли дію (етос) фігури у конкретній структурі такого художнього тексту [12, с. 36].

Одержаний висновок дозволяє деякі узагальнення, здійснені на теренах вивчення художнього ритму, віднести і до риторичних фігур. Зокрема, у загальному переліку естетичних категорій, що стали фундаментальним відкриттям античної філософської думки (гармонія, симетрія, пропорція, ритм), варто враховувати і риторичні модифікації як формальні операції, що завдяки своїй ритмічній природі набули функції формоутворюючих принципів і мають місце в усіх мистецтвах, у тому числі в образотворчості. Ритм є категорією просторовою, часовою та динамічною, що дозволяє говорити про образну функцію риторичних модифікацій як ритмічних утворень у вирішенні проблем художнього простору, часу та руху у мистецтві. Нарешті, окремої уваги заслуговує питання семантичної функції фігур.

Автори «Загальної риторичної» зазначали, що, на відміну від тропу, дія якого розгортається в плані позначуваного, дія фігури поширюється в плані позначника [12, с. 176], з чого випливає висновок про відсутність у фігури власної семантики і функціонування її в ролі «експресивного сьйва» чи «аккомпанементу», що підсилює інтенсивність тієї семантичної форми, з якою вона у відношеннях. Разом із тим, М. Волков писав про «приховане слово», що завдяки ритму визначає композицію зсередини, входить у «тканину» твору і не може бути редукованим до сюжету [1, с. 216–219]. Дослідження ритму як семантичного чинника в поезії виявили його багат шаровість, присутність на всіх рівнях твору при тому, що композиційний ритм як ієрархічно вища ритмічна структура залучає, охоплює та остаточно семантизує усі інші типи ритмізації, збирає їх у цілісність твору, у якому знакову функцію одержують і комбінаторні операції [13, с. 120]. Щодо живопису до тієї ж думки приставали А. С. Глікман [13, с. 78], М. Волков, який виокремлював у творі просторовий та площинний ритми, а в останньому – ритми абстрактних елементів форми (колеристичний, тональний, лінійний, фактурний) [1, с. 68–70]. Логічно поширити висновок про семантизацію ритмічних структур в ієрархічній поліритмічній структурі художнього тексту і на риторичні модифікації в образотворчому мистецтві. Уперше обговорення такої проблеми знакових функцій формальних складових у живописі запропоновано в естетиці Я. Мукаряжовського.

У підсумку розглянуті позиції дозволяють стверджувати наступне:

1. Основні ідеї класичних риторичних учень про фігури в інтерпретації структуральної естетики та неориторичної піддаються адаптації з метою визначення природи, структури та функцій ізоморфних вербальним фігурам риторичних модифікацій в образотворчих структурах.

2. Образотворчі риторичні модифікації за своєю природою є не «видами» чи «субстанціями», а відношеннями, операціями, тобто, системою синтагматичних іманентних (композиційних) зв'язків тексту.

3. Образотворчі фігури є ритмічними за своєю природою утвореннями. До риторичних модифікацій такого типу належать усі композиційно значущі повтори та їх варіювання у мистецькому творі, що мають структуру відношення норми та відхилення від неї. Принцип ритмо-пропорційної єдності як основа образотворчих фігур є формою реалізації в мистецтві закономірності функціонування поетичної мови, тобто, здійснює проекцією вісі еквівалентності на вісь комбінатії.

4. Формальні операції, якими є зазначені риторичні модифікації, набули значення засадничих у формоутворенні в усіх мистецтвах, у тому числі в образотворчості.

5. Образотворчі фігури виконують у творі низку функцій, а саме: формоутворюючу, образну, експресивну, семантичну, функції афективного впливу на глядача, маркування, автореференції, художньої інтенсифікації.

6. Поняття фігури нерелевантно на мовному рівні, проте набуває сенсу на рівні сприйняття, що сприяє актуалізації функціонально-комунікативних аспектів дослідження образотворчих феноменів.

Зазначимо, що поставлене в межах статті питання семантизації фігур потребує, з огляду на лъжську типологію метабол, аналізу природи образотворчих металогізмів, естетична рефлексія яких буде нашим наступним завданням.

Література:

1. Волков Н. Н. Композиция в живописи [Текст] / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1977. – 264 с.
2. Вячеславова О. А. До питання про теоретичну модель фігуративних перетворень в образотворчому мистецтві: естетичний аналіз [Текст] / О. А. Вячеславова // Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. Серія 7. Релігієзнавство. Культурологія. Філософія: [зб.наукових праць] / ред. рада: В. П. Андрущенко (голова). – К. : Вид-во НПУ ім. М.П.Драгоманова, 2015. – Вип. 34 (47). – С. 123–130.
3. Вячеславова Е. А. Эстетика тропоса в изобразительном искусстве: исторические пролегомены [Текст] / Е. А. Вячеславова. – Саарбрюкен : LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. – 140 с.
4. Вячеславова О. А. Філософсько-естетична рефлексія референціальної метафори в образотворчому мистецтві: до питання про співвідношення екстралінгвістичного та лінгвістичного символізму [Текст] / Вячеславова О.А. // Гілея: науковий вісник: Збірник наукових праць / Гол.ред. В. М. Вашкевич. – К. : «Видавництво «Гілея», 2015. – Вип. 99 (8). – С. 174–178.
5. Дегтяникова Н. И. Эвристические методы в исследовании композиции приведенной изобразительного искусства [Текст]: автореф. дисс. ...канд. искусствовед.: 17.00.09 / Н. И. Дегтяникова; Рос.гос.пед.ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 2004. – 16 с.
6. Женетт Ж. Фигуры [Текст] / Жерар Женетт // Фигуры: в 2 т.; [пер. с фр. Е.Васильевой и др.; общ.ред. и вступ. ст. С.Зенкина]. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т.1. – С. 122–129.
7. Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века [Текст] / Н. В. Злыднева. – М. : «Индрик», 2008. – 304 с.
8. Кудин П. Гармония композиционных средств в изобразительном искусстве [Текст] / П. Кудин. – СПб. : «Азбука», 1994. – 429 с.
9. Ларькова Н. Л. Историческое развитие ритма как образно-композиционного средства в живописи [Текст] : автореф. дисс. ...канд. искусствовед.: 17.00.09 / Н. Л. Ларькова; Алтайский гос.ун-т. – Барнаул, 2006. – 16 с.
10. Лотман Ю. М. Структура художественного текста [Текст] / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб. : «Искусство-СПб», 1998. – С. 14–285.
11. Музейний провулок: журнал Національного художнього музею України. – К. : «Оранта», 2007. – № 2(8). – 160 с.
12. Общая риторика [Текст] / Ж. Дюбуа, Ф. Пир, А. Тринон и др.; [пер.с фр.; общ.ред. и вступ. ст. А. К. Авеличева]. – М. : Прогресс, 1986. – 392 с.
13. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве [Текст] : сб. статей; [отв. ред. Б. Ф. Егоров.]. – Л. : Наука, 1974. – 298 с.
14. Структурализм: «за» и «против» [Текст] : сб. ст. ; [пер.с англ., фр.,нем., чеш., польск., болг.; под. ред. Е. Я. Басина, М. Я. Полякова; сост. М. Я. Поляков; предисл. В. П. Крутоуса; комм. И. П. Ильина]. – М. : Прогресс, 1975. – 470 с.
15. Тодоров Ц. Конец риторики [Текст] / Цветан Тодоров // Теории символа; пер. с фр. Б. Нарумова. – М. : Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1998. – С. 81–134.
16. Фрейверт Л. Б. Общие принципы формообразования в невербальных искусствах [Текст]: автореф. дисс. ...канд.филос.наук: 09.00.04 / Л. Б.Фрейверт; Гос.ин-т искусствознания. – М., 2003. – 16 с.
17. Шкловский В. Искусство как прием [Текст] / В. Шкловский // О теории прозы. – М. : Издательство «Федерация», 1929. – С. 7–23.

Статтю рекомендовано до друку кафедрою філософії та соціології Національного медичного університету ім. О. О. Богомольця (Київ), протокол №1 від 28.08.2015 р..