

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 111.852:75.01

Вячеславова О. А.

ДО ПИТАННЯ ПРО ТЕОРЕТИЧНУ МОДЕЛЬ ФІГУРАТИВНИХ ПЕРЕТВОРЕНЬ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ: ЕСТЕТИЧНИЙ АНАЛІЗ

У статті здійснений досвід екстраполяції ідей структуралізму та неориторики щодо риторичних операцій у галузь теорії мистецтва. Як базисна щодо питання образотворчого тропосу визначена проблема співвідношення іконічного та лінгвістичного символізму. Авторка пропонує схему структурної будови твору як іконічного знаку з метою наступного дослідження специфіки риторичних модифікацій у мистецтві. Виокремлено та описано парадигматичний та синтагматичний плани твору, на яких відбувається утворення тропів та фігур. Експліковано асинтаксичність іконічної синтагми. Розглянутий принцип організації образотворчої парадигми на основі зображувального мотиву, що утворює семантичне поле. За допомогою поняття “субстанція вираження” обґрунтована нерелевантність диференціації образотворчих фігур за принципом “форми” та “змісту”. Здійснена адаптація неориторичних понять “маркер” та “нульовий ступінь” до образотворчого мистецтва.

Ключові слова: іконічний знак, неориторика, фігура, троп, референціальна метафора, парадигма, синтагма, маркер, нульовий ступінь.

Феномен образотворчого тропосу почав привертати увагу науковців у 1920-1930-ті роки. Можливість його дослідження виникла із запровадженням структурних методів в естетиці та мистецтвознавстві. Вже наукові праці Е. Панофського були спрямовані на виявлення константних моделей семантичних перетворень в образотворчості. У 1930-1940-х роках в естетиці Я. Мукаржовського питання про семантичні трансформації в образотворчості вперше було піддано рефлексії з позицій семіологічного методу. Запроваджене ним поняття естетичної норми та її авторських порушень, пов'язане з класичними риторичними принципами організації дискурсу, відтоді посіло чільне місце у структуральній естетиці [7, с. 162].

Статус риторики як “улюбленої дитини структуралізму” визначився завдяки працям Р. Якобсона, Цв. Тодорова, Ж. Женетта, А.-Ж. Греймаса, Р. Барта [12; 10; 1]. У структуральній естетиці було знайдено загальнозначущі теоретичні підходи до аналізу риторичних операцій, які дозволили виявити спорідненість нової риторики з лінгвістикою та семіотикою. В роботах зазначених авторів висловлювалась впевненість щодо можливості трансляції концептів риторичної теорії до теорії мистецтва [12, с. 194], проте після

Мукаржовського проблематика образотворчого тропосу подальшого опрацювання в структуральній естетиці не знайшла. Між тим не можна не визнати, що перенесення до теорії мистецтва традиційних термінів літературознавства викликає запитання: чи відбуваються риторичні операції в образотворчому мистецтві за тими ж самими принципами, що і вербальні семантичні перетворення?

Проблема полягає в тому, що у вербальній мові певні фігурні трансформації чітко відповідають окремим структурним рівням мови. Континуальність образотворчого твору суттєво ускладнює знаходження таких відношень, а у деяких випадках (наприклад, з позиції естетики Б. Кроче) взагалі виключає можливість постановки подібного завдання. В усіх наступних міркуваннях ми будемо додержуватись розуміння художнього твору, запровадженого у семіотиці мистецтва Я. Мукаржовським та Ю. Лотманом, – розуміння твору як цілісного знаку, що дорівнює тексту, з урахуванням його іконічної континуальної природи та наголошенням первинності тексту як носія смислу щодо мови його вираження [5]. Певні підходи до зазначеного питання пропонує семіотика мистецтва У. Еко [11]. Досвід мистецтвознавчого структурного моделювання твору, запроваджений в межах іконології, який нам доводилось розглядати [2, с. 127], мав протосеміотичний характер, але він ніяк не узгоджувався із специфікою знаку в образотворчому мистецтві. Важливим теоретичним джерелом нашої роботи будуть моделі фігуративних перетворень, запропоновані авторами неориторичних концепцій, вивчення яких в українській філософії здійснено В. Мейзерським [6].

Метою представленої статті є з'ясування структурної будови мистецького твору, що дозволить наблизитись до відповіді на зазначене вище запитання щодо механізмів семантичних перетворень в образотворчому мистецтві.

Наголосимо методологічний потенціал теорії льежської школи (Ж. Дюбуа, Ф. Дюбуа, Ф. Еделін, Ф. Пір, Ж.-М. Клінкенберг, Ф. Менге, А. Трінон) [8]. Спираючись на модель мовних функцій Р. Якобсона, яку було піддано принциповим змінам (поетична функція, спрямована на автореференцію, була редукована до риторичної й ототожнена з нею), її автори створили теоретичну можливість вивчати феномен риторичного в усіх формах комунікації, в тому числі у невербальних системах. Релевантність застосування поняття поетичної мови до образотворчості була обґрунтована вже Я. Мукаржовським [7, с. 452]. Головна їх позиція, підтримана низкою семіологів (У. Еко, Цв. Годоровим, Р. Бартом та ін.), полягала в тому, що “загальна риторика” придатна застосовуватись до усіх способів вираження, до мистецтва взагалі [8, с. 57]. Разом з тим, образотворчість як така залишилась поза увагою льежців – формулювання програми загальної (теоретичної) риторики змусило їх елімінувати проблему відношення іконічного та лінгвістичного символізму [6, с. 91].

Зазначене питання, окреслене Р. Якобсоном, становить важливу проблемну складову нашого дослідження. Рухаючись у руслі ідей Ч. С. Пірса, він наголошував типологічне розрізнення екстралінгвістичної (референціальної) семантики, що ураховує відношення знаків до реальності, і власно лінгвістичної семантики, що ураховує відношення знаків до інших знаків [6, с. 29]. Така диференціація мала за мету визначення поетичної функції мови. Остання, за Якобсоном, становить єдність двох операцій – селекції та комбінації, що утворюють вісь парадигми та вісь синтагми. Завдяки ним у художньому тексті існують два типи зв'язків. Парадигматичні зв'язки позначення та символізації засновані на аналогії, еквівалентності, субституції, вони є асоціативними, даються *in absentia*, поєднують віртуальну (можливу) серію замінюваних одна одною семантичних одиниць, які утворюють парадигму і не можуть бути реалізованими водночас. Синтагматичні зв'язки засновуються на відношеннях *in praesentia*, що є відношеннями суміжності елементів, і утворюють конструкції, конфігурації, контекстуальні зв'язки.

У парадигматичних відношеннях знак інтерпретується в групі можливих підстановок, в синтагмі інтерпретація знака завдана контекстом. Оскільки парадигматична одиниця у висловлюванні включена в синтагму, реальне висловлювання постає як результат проєкції з вісі відбору на вісь комбінування, внаслідок чого у дискурсі кожному знаку притаманна подвійна інтерпретація. Відношення селекції та комбінації утворюють галузь мовного символізму, у якій знаки мають своїми референтами (інтерпретантами) інші знаки. У лінгвістиці парадигма репрезентує семантичний аспект мови (лексичний код) і пов'язана з утворенням тропів, синтагма – із синтаксичним аспектом мови, з утворенням фігур [10, с. 47, 56].

Проте специфіка образотворчості визначена насамперед референціальним відношенням, що пов'язує іконічний знак з екстралінгвістичною реальністю. Теоретичні ідеї Р. Якобсона застосовні і до іконічних мов, що дозволяє ураховувати відмінність образотворчої метафори від вербальної метафори. Розуміння вербальної метафори як суто мовного феномену характеризував Я. Славінський, зазначивши, що “метафоричне висловлювання не можна перевірити, порівнюючи його із зовнішнім станом речей”, тому що метафора інформує насамперед про свій стан серед інших знаків, про своє відношення до “сусідів” за метафоричною шерогою [9, с. 264]. На цих підставах у західній лінгвістиці виникали і надто радикальні висновки, як теза Ж. Тамін про неможливість референціальної метафори, насамперед метафори образотворчої. Насправді ж референціальна метафора “реально існує в іконічній мові”, наголошував В. Мейзерський [6, с. 86, 102], проте відношення референції набуває в такій художній структурі специфічності, виявити яку можливо із залученням структурної схеми. У розбудові її допоможе теоретична модель, запропонована лєжськими вченими.

Центральним поняттям їх теорії була метабола (фігура), або будь-яке відхилення, що фіксується на будь-якому рівні у дискурсі. Передбачуваний риторичною традицією поділ риторичних операцій на тропи та фігури не був відкинутий ними, але деталізований та підданий формалізації. Збережене у неориторичній теорії і традиційне розрізнення фігури та тропу: останній є завжди семантичною фігурою (відповідно до етимології: з грецьк. *trōpos* – “поворот”, “оборот”). Чотири типи метабол були визначені ними на основі двох дихотомічних поділів: за ознакою позначника/позначуваного та за мовним рівнем, до якого належить семантична одиниця (слово/речення). Другий поділ є інваріантом пари парадигма/синтагма и тому особливо для нас важливий, але він потребує корекції, оскільки пов'язаний із синтаксичним рівнем організації лінгвістичних феноменів. Це було найбільш вагомим аргументом Ж. Тамін у запереченні можливості поширення аналізу фігуративних процесів за межі лінгвістики [6, с. 80]. Проте хоча вербальні синтаксичні конструкції і реалізуються на синтагматичному рівні, вони не тотожні синтагмі – пошлемось на тезу А.-Ж. Греймаса про асинтаксичність синтагми [6, с. 77, 81].

Асинтаксичною є образотворча синтагма, яка засновується на композиційних типах просторово-площинних відношень, що є нелінійними. В. Мейзерський вважав наявність/відсутність синтаксичних відношень ознакою розрізнення лінгвістичного та екстралінгвістичного символізму [6, с. 80]. Нерелевантність опозиції семантика /синтаксис щодо мистецького твору як іконічного знаку обертається тим, що синтагматичні зв'язки в ньому мають не лише формальний реляційний характер, як у природній мові, а піддаються семантизації.

Нелінійний характер іконічної синтагми Ю. Лотман позначав як синтагматику ієрархії (на протилежність синтагматиці ланцюжка), у якій окремі елементи співвідносяться як ляльки-матрьошки, вкладені одна в одну. Найпростіша синтагма у мистецькому творі – це

два елементи, пов'язані різними типами композиційних зв'язків, які утворюють відношення опозиції (симетрії/асиметрії, контрасту, подвоєння, паралелізму та ін.) як основу фігуративних утворень. Іконічна синтагма складно піддається членуванню, зазвичай супроводжується нашим "перекладом" (вербальною синтагмою), що наділяє її дискретністю, яка їй самій не притаманна. В цьому, на думку Р. Барта, полягає певна проблема: іконічна синтагма суцільна, проте передає смисл, лише будучи "артикульованою" [1, с. 143]. Операція членування синтагми є найсуттєвішою – лише вона дозволяє одержати парадигматичні елементи системи.

Найменшою семантичною одиницею в образотворчому творі є одиничний зображувальний мотив, що дорівнює "частковому знаку" (слововживання Я. Мукаржовського, яким він позначував складові елементи мистецького твору [7, с. 283]). Природа мотиву є двоїстою. Як вторинна знакова система мистецтво залежить від вербальної мови – з огляду на концепцію Ч. С. Пірса, слово є інтерпретантою іконічного знаку, в тому числі "часткового знаку". Внаслідок того "мотив" водночас функціонує як "образ" та як "ім'я", як корелят слова, що позначає. Складність інтерпретації іконічного символізму була відома вже Фомі Аквінському ("одна річ може бути подібною до багатьох"), у XVI столітті привела до народження численних трактатів з емблематики, що на тривалий час набули для митців значення своєрідних "лексиконів" образотворчих символів. Автор одного з них, Ч. Ріпа писав: "Поки нам невідомо ім'я, ми не можемо досягти знання про значення" ("Іконологія", 1593) [3, с. 291-293]. Зображувальний мотив як семантична одиниця, що корелює із словом, виступає основою образотворчої парадигми.

Поясненню її функціонування сприяє поняття семантичного поля. Автори лінгвістичних концепцій семантичного поля (Й. Трір, Л. Вайсгербер та ін.) розглядали словниковий склад мови як інтегровану систему лексем, пов'язаних за смислом [4, с. 247]. За їх концепціями, кожному слову (а у випадку образотворчості – кожному зображувальному мотиву) притаманна мережа зв'язків (асоціацій), внаслідок чого значення його цілком визначено відношеннями з іншими семантичними одиницями. Про це стосовно образотворчості і писав Ч. Ріпа. Семантичне поле залежить від валентності зображувальних мотивів – від числа їх потенційних зв'язків, здатності входити в певні типи контекстів. Семантика зображувального мотиву охоплює усі контексти, у яких він зустрічається. Урахування валентності мотивів відіграє важливу роль у розумінні механізмів можливих семантичних зсувів, які ведуть до утворення тропів. Показовим у цьому плані є величезне зацікавлення сучасного українського мистецтвознавства семантикою художньої мотивіки, засвідчене, зокрема, тривалим циклом публікацій у часописі Національного художнього музею України "Музейний провулок" (2006-2010 рр.).

Специфіка мистецького твору як цілісного знаку потребує залучення концепції мовного знаку Л. Єльмслева, який ввів додаткову диференціацію між "формою" та "субстанцією", внаслідок чого і план вираження, і план змісту постали укладеними з двох рівнів: субстанція вираження/форма вираження – субстанція змісту/форма змісту [1, с. 130]. Категорія "субстанція вираження" дозволяє визначитись з питанням художнього матеріалу у мистецтві, що залишалось проблемою в естетиці від німецьких класиків до М. Бензе. Очевидно, не можна ототожнювати поняття "субстанція" та "матеріал", на що вказував і Л. Єльмслев [8, с. 302]. Субстанцію вираження у творі складає не художній матеріал як екстралінгвістична реальність ("фізичний носій", "сировина"), а матеріал, вже певним чином організований, включений до структури художнього вираження, такий, що містить потенції смислу. І план вираження, і план змісту постають у мистецькому творі лише у субстанціалізованому вигляді. Розуміння художнього матеріалу, що породжує конотації, виступає чинником автореференції та "каналом комунікації", відстоював У. Еко [11, с. 406-407].

Категорію субстанції Р. Барт визначав у термінах нерозчленованості та аморфності [1, с. 138], проте у мистецькому творі субстанція вираження лише до певної міри та умовно може відповідати таким визначенням. Вона є способом існування твору і навіть необхідна її рецепція як неартикульованої чуттєво-матеріальної єдності не усуває її мінливості та різноманіття – ознак, які набувають формальної значущості та забезпечують експлікацію переходу до форми вираження. Формальна значущість притаманна їм відтоді, коли ми починаємо розрізнявати складові елементи у їх відношеннях. На цьому рівні, не маючи незалежного існування та самостійної семантики, складові елементи форми функціонують як смислорозрізнювальні ознаки (форма вираження). Проте у контексті парадигматичних та синтагматичних відношень вони зазнають семантизації та функціонують вже як елементи форми змісту. На парадигматичному плані зображувальний мотив функціонує водночас як образ (форма вираження) та як “ім’я” (форма змісту). На синтагматичному плані просторово-площинні відношення (форма вираження) семантизуються, оскільки функціонують як спосіб контекстуальної організації семантичних елементів у складі іконічної синтагми (виступають формою змісту).

Зазначені характеристики твору як іконічного знаку переконують, що типи риторичних операцій в образотворчості не можуть в повній мірі відповідати моделі утворення метабол, запропонованій теоретиками неориторики: у мистецтві нерелевантний розподіл фігур на семантичні й синтаксичні, на фігури форми й фігури змісту; неможливе виокремлення фігур, корелятивних метаплазм. Разом з тим, неориторична теорія передбачала можливість “несуворої ієрархії” фігур, яка “не обов’язково мусить вписуватись в межі традиційних лінгвістичних уявлень” [8, с. 66]. Щодо образотворчості у першому наближенні можна було б обмежитись двоїстим поділом та традиційною термінологією (тропи, фігури) із додатковим визначенням необхідних в аналітичних процедурах понять, без яких неможливе здійснення емпіричного дослідження риторичних модифікацій. Зокрема, узагальнена дефініція метаболу (відхилення – помітна для реципієнта зміна нульового ступеня [8, с. 79]) потребує адаптації понять “маркер” та “нульовий ступінь” до мистецького твору. Фігуративне утворення завжди “відзначене”, аби глядач міг відтворити норму та здійснити редукцію семантичної “аномалії” заради досягнення естетичного ефекту – етосу.

У “Загальній риторичі” поняття маркеру виводиться з характеристики мовної надлишковості, внаслідок чого критерій визначення маркірованості, придатний для вербальної мови, не задовольнить нас: маркерами виступатимуть граматичні та орфографічні показники [8, с. 74-79, 121, 124]. Актуальним є поняття семантичної надлишковості: семантичний “розрив” чи порушення логічного коду утворюють метаболу і водночас функціонуватимуть як маркери. Так, маркером тропа є семантична несумісність [8, с. 176]. В ролі маркера можуть виступати “точка зору” або контекст [8, с. 328, 250]. Проте найцікавішим щодо нашої теми є стилемі – синтагматичні фігури-маркери, які виражають забарвлення значущості мовних одиниць. Їх генеза (вони є результатом мовного досвіду автора) дозволяє припустити, що у проекції на образотворчий твір стилема – не стильовий прийом як ознака історичного стилю, а складова авторського ідіолекту [8, с. 270-271]. На нашу думку, до категорії стилем варто було б віднести усі формальні “акценти” (кольорові, тональні, фактурні та ін.), які на синтагматичному плані твору семантизуються і, разом з тим, на рівні форми вираження виконують роль маркерів, функціонують як “семантичний жест” (метафора Мукаржовського).

Проблемою є визначення нульового ступеню, який реально у художньому творі відсутній. Нульовим ступенем щодо поетичної мови виступає, за Ю. Лотманом, природна мова. На думку теоретиків неориторики, норма складна для визначення, “невловима”, нескінченні дискусії з цього питання змусили їх схилитись до “неформальних” визначень

(норма – “нейтральний” дискурс або те, чого очікує в даній позиції реципієнт) [8, с. 68, 71]. Вже Я. Мукаржовський нараховував у мистецтві щонайменше п’ять типів норм, порушення яких веде до фігуративних перетворень. Ю. Лотман відзначав, що корелятом природної мови як нульового ступеню для поезії в образотворчості виступає візуальний перцептивний код, основа усіх форм мімесису. Семіотичну класифікацію кодів, задіяних в образотворчості, запропонував У. Еко, який розглядав мистецький твір як ідіолект, що будується на основі багатьох кодів, підданих авторському перетворенню [11, с. 112, 138, 155]. Він виокремлював перцептивні коди сприйняття, впізнавання, коди культурні, іконічні, іконографічні, стилістичні, риторичні (ідеологічні), сенсорні, смакові, наративні, вербальні, коди позасвідомого, коди виразності [11, с. 157-160]. Такий перелік поки що цікавий для нас в аспекті визначення нульового ступеню: риторичне відхилення можливе на рівні будь-якого з кодів (чи декількох кодів), і їх множинність гарантує не лише ефект полісемії та еквівокації, а й безсумнівну складність пошуку “невловимої” норми. Тропи та фігури, за У. Еко, є специфічним рівнем мовної кодифікації у візуальних комунікаціях, який він розглядав як вторинний конотативний лексикод, що створюється на основі більш фундаментальних образотворчих кодів (іконічного, іконографічного).

У наведеному переліку ми свідомо не згадали зазначених У. Еко інтерпретативних кодів (кодів адресата). Вони виводять за межі тих питань, яким присвячені запропоновані вище тези. Згідно з лъезьською теорією, риторична інтенція здатна порушувати функціонування різних аспектів мовного процесу. Насамперед вона впливає на код, що і досліджувалось традиційною теорією фігур і було предметом наших попередніх міркувань. Риторичні модифікації, які виникають внаслідок того, мають внутрішньотекстову природу. Проте можливі й інші шляхи утворення семантичних “аномалій” у мистецтві – вони будуть предметом нашої уваги у наступному.

Висновок і перспективи подальших розвідок. З’ясувалось, що головною проблемою у розглянутій галузі є відношення іконічного та лінгвістичного символізму, вирішення якої передбачає теоретичне моделювання твору як іконічного знаку. Ми одержали схему структурної будови мистецького твору як ієрархічного шаруватого утворення, у якому кожний шар субстанціалізований і належить водночас і плану вираження, і плану змісту. Було виокремлено та описано парадигматичний та синтагматичний плани твору, на яких відбувається утворення тропів та фігур. Здійснена адаптація неориторичних понять “маркер” та “нульовий ступінь” до образотворчого мистецтва. З’ясовано, що маркування також є риторичною операцією, в ролі маркерів в образотворчості виступатимуть фігури. Виявлений статус тропів та фігур як специфічного рівня мовної кодифікації у мистецтві. Одержаний теоретичний апарат має за мету розбудову наступного емпіричного естетичного дослідження референціального відношення у структурі образотворчих риторичних модифікацій.

Література:

1. *Барт Р.* Основы семиологии [Текст] / Р. Барт // Структурализм: “за” и “против”. Сб. статей ; [пер. с фр. Г. К. Косикова ; под ред. Е. Я. Басина и М. Я. Полякова ; предисл. В. П. Крутоус ; коммент. И. П. Ильина]. – М. : Прогресс, 1975. – С. 114-163.
2. *Вячеславова Е. А.* Эстетика изобразительного тропоса и теории стиля конца XIX-XX столетий: опыт проблемной экспликации [Текст] / Е. А. Вячеславова // Эстетика тропоса в изобразительном искусстве. – Саарбрюкен : LAPLAMBERT Academic Publishing, 2014. – С. 121-134.
3. *Гомбрих Э.* О задачах и границах иконологии [Текст] / Э. Гомбрих // Советское искусствознание. – Вып. 25: Искусство XX века : [сб. статей / редкол. В. М. Полевой и др.]. – М. : Советский художник, 1989. – С. 275-305.
4. *Жоль К. К.* Мысль. Слово. Метафора: Проблемы семантики в философском освещении [Текст] / К. К. Жоль. – К. : Наукова думка, 1984. – 302 с.
5. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста [Текст] / Ю. М. Лотман // Об искусстве. – СПб. : “Искусство-СПб”, 1998. – С. 14-285.

6. *Мейзерский В. М.* Философия и неориторика [Текст] / В. М. Мейзерский. – К. : Лыбидь, 1991. – 192 с.
7. *Мукаржовский Я.* Исследования по эстетике и теории искусства [Текст] / Ян Мукаржовский ; [пер. с чешск. В. А. Каменской ; сост. и коммент. Ю. М. Лотмана и О. М. Малевича ; вст. ст. Ю. М. Лотмана]. – М. : Искусство, 1994. – 606 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
8. *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.
9. *Славинский Я.* К теории поэтического языка [Текст] / Я. Славинский // Структурализм: “за” и “против”. Сб. статей ; [пер. с польск. А. К. Жолковского]. – М. : Прогресс, 1975. – С. 256-276.
10. *Тодоров Цв.* Поэтика [Текст] / Цв. Тодоров // Структурализм: “за” и “против”. Сб. статей ; [пер. с фр. А. К. Жолковского]. – М. : Прогресс, 1975. – С. 37-113.
11. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию [Текст] / У. Эко ; [пер. с итал. А. Г. Погоняйло, В. Г. Резник]. – СПб. : “Петрополис”, 1998. – 432 с.
12. *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика [Текст] / Р. Якобсон // Структурализм: “за” и “против”. Сб. статей; [пер. с англ. И. А. Мельчука]. – М. : Прогресс, 1975. – С. 193-230.

Вячеславова Е. А. К вопросу о теоретической модели фигуративных преобразований в изобразительном искусстве.

В статье осуществлен опыт экстраполяции дейструктурализма и неориторики, касающихся риторических операций, в область теории искусства. Как базисная в решении вопроса о тропе в изобразительном искусстве определена проблема соотношения иконического и лингвистического символизма. Автором предложена структурная схема произведения как иконического знака с целью последующего исследования специфики риторических модификаций в искусстве. Эксплицированы парадигматический и синтагматический планы произведения, с которыми связано образование тропов и фигур. Акцентирована асинтаксичность иконической синтагмы, рассмотрен принцип организации изобразительной парадигмы на основе мотива, образуя семантическое поле. С помощью понятия “субстанция выражения” обоснована нерелевантность дифференциации фигур в изобразительном искусстве по принципу “формы” и “содержания”. Осуществлена адаптация неориторических понятий “маркер”, “нулевая ступень” к изобразительному искусству.

Ключевые слова: иконический знак, неориторика, троп, фигура, референциальная метафора, парадигма, синтагма, маркер, нулевая ступень.

Vyacheslavova O. A. To the Question of Theoretical Model of Figurative Transformations in Fine Art.

The article presents the experience of the extrapolation of the ideas of structuralism and neorhetoric to the theory of art. As the base in the solution of the question of the Tropos in fine arts is defined the problem of correlation of iconic and linguistic symbolism. The author offers a structural diagram of the art work as an iconic sign for subsequent study of the specifics of rhetorical modifications in art. The article explicates the paradigmatic and syntagmatic plans of art work, which are associated with the formation of tropes and figures. Author considers the principle of organizing of the paradigm on the basis of visual motif, forming the semantic field. With the help of concept of “substance of expression”, the article justifies the irrelevance of differentiation of figures in the visual arts on the principle of “form” and “content”. The author implemented the adaptation of neorhetoric concepts of “token”, “zerolevel” to the visual arts.

Keywords: iconic sign, neorhetoric, trope, figure, referential metaphor, paradigm, syntagma, marker, token, zero level.