

## Філософія

УДК 111.852:75.01

**Вячеславова Олена Анатоліївна**  
кандидат філософських наук, доцент  
кафедри філософії та соціології Національного  
медичного університету ім. О. О. Богомольця,  
член Національної спілки художників України  
e-mail: viacheslavova-elena@yandex.ru

### **СЕМІОЛОГІЯ МИСТЕЦТВА Я. МУКАРЖОВСЬКОГО: до питання про методологію дослідження фігуративних перетворень в образотворчості**

У статті розглянуто структуральну естетику Я. Мукаржовського як вступ до теорії образотворчого тропосу. Вчення про твір як художній знак автор аналізує в аспекті дослідження способів породження непрямих смислів в образотворчості. Здійснено експлікацію понятійних засобів, здатних слугувати дослідженню семантичних зсувів у мистецтві. Показано методологічний потенціал понять "функція" та "естетична норма" як інструментів аналізу фігуративних утворень. Виявлено подвійні шляхи метафоризації відповідно до антиномічної структури твору як автономного естетичного та комунікативного знаку. Показано значущість концепції "поетичної мови" щодо пояснення полісемії фігуративних феноменів у образотворчості. Акцентовано шляхи семантизації "формальних" елементів твору та їх роль у процесах утворення непрямих смислів.

*Ключові слова:* "розшарування" функцій, "кругообіг естетичних норм", автоматизація, одивнення, семантичне напруження, розсіяний комунікативний елемент, поетична мова.

*Вячеславова Елена Анатольевна, кандидат философских наук, доцент кафедры философии и социологии Национального медицинского университета им. А. А. Богомольца, член Национального союза художников Украины*

### **Семиология искусства Я. Мукаржовского: к вопросу о методологии исследования фигуративных преобразований в изобразительном искусстве**

В статье рассмотрена структуральная эстетика Я. Мукаржовского как введение к теории изобразительного тропоса. Учение Мукаржовского о произведении как художественном знаке автор подвергает анализу в аспекте исследования способов порождения косвенных смыслов в изобразительном искусстве. Осуществлена экспликация понятийных средств, способных служить исследованию семантических сдвигов в искусстве. Выявлен методологический потенциал понятий "функция" и "эстетическая норма" как инструментов анализа фигуративных образований. Показана двойственность путей метафоризации в искусстве в соответствии с антиномической структурой произведения как автономного эстетического и коммуникативного знака. Отмечена значимость концепции "поэтического языка" в понимании полисемии фигуративных феноменов в изобразительном искусстве. Акцентированы пути семантизации "формальных" элементов произведения и их роль в процессах образования косвенных смыслов.

*Ключевые слова:* "расслоение" функций, "кругооборот эстетических норм", автоматизация, остранение, семантическое напряжение, рассеянный коммуникативный элемент, поэтический язык.

*Vyacheslavova Olena, PhD, Associate Professor of Philosophy and Sociology, Bogomolets National Medical University, member of the National Union of Artists of Ukraine*

### **Semiology of art by Y. Mukarjovsky: to the question of methodology of research of figurative transformations in the visual arts**

The article considers the structural aesthetics of Y. Mukarjovsky as an introduction to the theory of visual tropes. The author analyzes the teachings of Mukarjovsky about the work as an artistic sign in the aspect of the study of ways of generating indirect meanings in the visual arts. It is made the explication of conceptual tools that can serve the study of semantic shifts in art. The author identifies the methodological potential of the concepts of "function" and "aesthetic norm" as an analysis tools for figurative formations. The article shows the duality ways of metaphorization in the art in accordance with the antinomical structure of the work as an autonomous aesthetic sign and communicative sign. It is noted the importance of the concept of "poetic language" in the understanding of the polysemy of figurative phenomena in the visual arts. The ways of semantization of "formal" elements of the work and their role in the processes of formation of indirect meanings are accented in the article.

*Key words:* "stratification" of functions, "circulation of aesthetic norms", automation, defamiliarisation, semantic tension, diffuse communicative element, poetic language.

Семантичні трансформації у мистецтві – мало опрацьована тема теоретичної естетики, актуальність якої визначена зацікавленням сучасної художньої практики риторичними аспектами мистецького

дискурсу. У структуралістській естетиці, семіотиці та неориторичі склались наукові методології вивчення фігуративних процесів у поезії, кіномистецтві [2]. Фахівцями відзначалась також можливість та доцільність методологічного пошуку щодо дескрипції тропологічних феноменів в образотворчому мистецтві [4], проте останнє все ще залишається "завданням на майбутнє".

Уведення до наукового обігу поняття "мова мистецтва" щодо образотворчості пов'язують з ім'ям Р. Якобсона – серед його ранніх робіт були статті, присвячені авангардному мистецтву. Проте у дослідженнях Якобсона увага до образотворчості була коротким епізодом. Опрацювання структурально-методу стосовно образотворчого мистецтва було започатковано чеським вченим Я. Мукаржовським (1891-1975), який вважав розуміння знаковості художнього твору передумовою сучасної теорії мистецтва [3, 303]. Розглядаючи структуральну естетику як частину семіології, Мукаржовський підкреслював необхідність створення системи й методу порівняльної семіології мистецтва, покликаної вивчати контакти різних мистецтв між собою й утворення феноменів, які долають межі, зумовлені специфікою художнього матеріалу. Позиції класичної естетики з цього питання Мукаржовський вважав безнадійно застарілими, маючи на увазі головну тезу Лессінга про необхідність дотримуватись норм, визначених матеріалом мистецтва. Історія мистецтва як наука з'явилася лише після Лессінга й дає численні зразки загальної тенденції, що полягають у прагненні мистецтв час від часу порушувати видові межі. Поетичне мистецтво намагається конкурувати з живописом, живописці ж, навпаки, захоплюються втіленням образних іменувань (метафор, метонімії, синекдох), що є привілеєм поетичного слова, внаслідок чого поняття "поетичного образу (метафори, метонімії, синекдохи) має неабияке значення і для теорії інших видів мистецтва, зокрема для живопису й кіно". Зазначені позиції зумовлюють важливість доробку дослідника як методологічного джерела щодо вивчення семантичних перетворень в образотворчості. Експлікація й концептуальне впорядкування їх і є метою даної статті, адже "все, що в якомусь певному роді мистецтва здійснюється за зразком іншого роду мистецтва, під впливом іншого матеріалу не уникає зміни свого первинного смислу" [3, 267, 443-444,].

За Мукаржовським, структуральна теорія є об'єктивістською естетикою, що закономірним чином прийшла на зміну психологізму експресивної естетики, стверджуючи нову концепцію функціоналізму, загальним джерелом якої був лінгвістичний функціоналізм женецької школи. Розуміння й тлумачення твору з цих позицій потребувало нового понятійного апарату, чільне місце у якому посіло поняття функції, зокрема, функції естетичної. Ідеї Мукаржовського були генетично пов'язані з теоріями російських формалістів. У літературознавстві 1920-х років В.Шкловським, Ю.Тиняновим, Р.Якобсоном було запропоновано теоретичні засоби, перенесені Мукаржовським до теорії мистецтва [5; 6]. Згідно з позицією формалістів, художня мова і художній образ визначені не стільки індивідуальністю творця, скільки мистецькою конструкцією, в якій вони розгортаються. Зазначені автори урахували архетипний характер поетичних і художніх образів і вперше розглядали твір як художню структуру, кожний елемент якої наділений певною конструктивною функцією, остання ж, за Тиняновим, є співвіднесеністю елементу твору як системи з іншими елементами і з усією системою [5, 272].

У творі виокремлюються домінантні функції. Оскільки твір входить як елемент у систему мистецтва тієї чи іншої доби, він виконує певну функцію й щодо цієї системи. Твір, вилучений з історичного контексту, забарвлюється інакше, що веде до переміщення функцій всередині твору, до зміни домінантної та підлеглих функцій. До того ж, веде і перенесення твору із власної національної системи до чужої [5, 227]. Із зміною функцій Тинянов, а разом з ним і Мукаржовський пов'язували історичну динаміку художніх форм, у контексті ж досліджуваної нами теми найсуттєвішим є те, що "розшарування" функцій та функціональні зміни виступають механізмом семантичних трансформацій у мистецтві, який веде до виникнення тропеїчної та фігуративної образності, адже зміна домінантної функції, як наголошував Мукаржовський, обов'язково викликає й зсув загального смислу твору [3, 285].

В естетиці Мукаржовського вчення про функції було піддано суттєвому розвитку відповідно до потреб семіологічного вивчення образотворчості. Вже В. Шкловський, досліджуючи походження літературних і поетичних мотивів, висловив "загальне правило" про те, що "будь-який твір мистецтва створюється як паралель і протилежність якомусь зразку", сприймається на тлі й шляхом асоціювання з іншими творами мистецтва, й форма його визначається відношенням до інших форм, що існували до нього. При цьому функція нової форми полягає не в тому, аби висловити новий зміст, а в тому, щоб замінити стару форму, яка вже втратила свою художність, зазнавши автоматизації. З цього випливали значущість диференціальних відчуттів у рецепції художнього твору, важливість сприйняття чогось "як відхилення від звичайного, від нормального, від якогось діючого канону" [6, 31].

Мукаржовський поділяв позицію Шкловського щодо розуміння феномена художності у мистецтві як подолання автоматизму сприйняття. Відкриття Шкловським прийому "одивнення" як універсального мистецького механізму організації деавтоматизації, особливого сприйняття предмета, "створення "бачення" його, а не "впізнавання" [6, 18] корелює в естетиці Мукаржовського з інтерпретацією змісту головної – естетичної – функції художнього твору. Одивнення, за Шкловським, є "способом бачити речі виведеними з їхнього контексту" [6, 17], до цього ж спрямована і досліджувана Мукаржовським естетична функція твору [3, 56, 285]. Разом з тим, функціональна концепція, на думку Мукаржовського, потребувала додаткової експлікації проблематики естетичних норм, присутньої у працях російських формалістів лише як інтуїція: "Поняття норми невіддільно від поняття функції, реалізацію якої норма здійснює" [3, 162]. Стверджуючи

величезну роль прийому одивнення, Шкловський "міг бути правим лише за умови, якщо десь у фундаментальних основах, як прихований скарб, функціонує закон збереження енергії, адже у супротивному випадку деформація перестає бути самою собою, тобто запереченням правила" [3, 64].

Естетична категорія норми уможливилує виявлення одного з принципів утворення фігуративного вираження у мистецтві, оскільки норма та відхилення від неї утворюють діалектичну структуру, що забезпечує смислові зсуви й породження нових непрямих значень. Порушення стилістичної норми як риторичний принцип було відомо вже Квінтіліану. У мистецтві порушення естетичної норми постає одним із головних засобів впливу, тому історія мистецтва є історією бунтів проти панівних норм [3, 66, 166]. За Мукаржовським, структура художнього твору має характер неусталеної рівноваги різних типів норм, конфлікт між якими входить до задуму твору. До цієї структури дослідник зараховував норми, визначені матеріалом мистецтва; "технічні норми" (закономірності жанрів і стилів та ін.); практичні норми (релігійні, політичні, етичні, соціокультурні та ін.), які входять до твору завдяки його темі; нарешті, це система норм, визначених художньо-естетичною традицією, які стають інструментами "художніх прийомів" [3, 167]. За умов одночасного співіснування й конкуренції у художньому просторі багатьох естетичних канонів, що зберігають силу навіть за умов старіння, можливо говорити про "кругообіг естетичних норм" [3, 82] як джерело семантичних трансформацій у мистецтві. Старіння художніх структур, що первинно являли собою цілісні цінності, які не підлягали розкладенню, веде до їх автоматизації і перетворення у статичні системи, окремі елементи яких можуть естетично оцінюватись поза залежності від цілого, в яке вони включені. З плином часу автоматизована структура розпадається на конгломерат детальних норм, кожна з яких здатна знайти застосування у будь-якому оточенні [3, 188]. Так, Мукаржовський описував участь мистецтва у розвитку естетичних норм, проте суттєво, що зазначений ним механізм супроводжується відповідно до нових контекстів актами вторинної семантизації художніх форм, первинні смисли яких також не зникають, породжуючи ефект еквівокації. Такими шляхами утворюються "лексика" та "мова" мистецтва, зацікавлення якими у естетичній думці ХХ століття було притаманним не лише Мукаржовському, а й мистецтвознавцям-іконологам або Е. Гомбріху, які розглядали зазначені феномени з позиції історії мистецтва.

Відволікаючись від концепції Мукаржовського, задамо питання: чи існують критерії визначення твору як феномена фігуративного? Очевидно, що становлення смислу (від прямого до непрямого) є діалектичним процесом, характер якого спонукав А.А.Річардса ("Філософія риторики", 1936) висунути теорію семантичного "напруження" як пояснення метафоричних перетворень. На думку К. К. Жоль, дана теорія була спрямована на те, аби підкреслити особливий статус так званих радикальних метафор, які важко піддаються або зовсім не піддаються розкладу на складові елементи [1, 98]. Саме такими у багатьох випадках є і образотворчі метафори. Теорію семантичного напруження підтримували Ф. Вілрайт, М. Фосс, Д. Бергрен та ін. За Річардсом, метафоричний смисл виникає внаслідок семантичної і контекстуальної взаємодії віддалених одна від одної речей, внаслідок чого й породжується "напруження" як вказівка на іносказання. Висновком з даної концепції було розуміння тропеїчного образу не як застиглої структури, а як процесуальної діяльності [1, 100].

Близькі позиції пропонує й естетика Мукаржовського, в якій також присутнє поняття "напруження": "Динамізм художньої структури заснований на тому, що одна частина її елементів завжди зберігає стан, встановлений традиціями найближчого минулого, в той час як інша – цей стан порушує; так виникає напруження, що потребує врегулювання" [3, 259], яке, додамо, виступає ознакою присутності у творі фігуративних перетворень.

Специфіка останніх в образотворчому мистецтві суттєво зумовлена особливостями образотворчого іконічного знаку. У запропонованій Мукаржовським типології функцій опозиція естетичної та практичної функцій визначає специфіку художнього знаку як антиномічної структури, у якій поєднано властивості автономного естетичного знаку та комунікативного знаку [3, 195]. Фактором репрезентації виступає естетична функція, яка "вже одним своїм доторканням до дійсності перетворює її на знак" [3, 126]. Проте вона "сама по собі недостатня, аби надати повний смисл створюваному нею знаку". "Зміст" у мистецтві визначений метою практичної функції (пізнавальної, релігійної, ідеологічної, соціальної, риторичної, експресивної та ін.), що пов'язує художній твір із позазнаковою дійсністю [3, 328]. Естетична функція не має власної практичної мети, є "беззмістовною", формальною, "прозорою", легко поєднується з практичними функціями, надаючи їм естетичних властивостей. Разом з тим, якщо мати на увазі комунікацію як практичну дію, а знак як інструмент, що її обслуговує і має службовий характер, естетична функція є діалектичним запереченням знаковості як такої, оскільки лише для неї носій функції (знак-твір) не підкорений службовому транзитивному призначенню, а цінний сам по собі [3, 305, 479, 127]. Спрямованість естетичної функції до ізоляції та виокремлення речі з практичного контексту дає підстави говорити про твір як автономний естетичний знак, "вільний від однозначного зв'язку з дійсністю", через що йому притаманна "денотативна невизначеність предметного відношення" [3, 328, 103]. В образотворчому мистецтві сюжет (тема, зміст) лише "на перший погляд функціонує як комунікативне значення твору", оскільки виступає елементом цілого, художньої будови, що змінює його сутність через перевагу естетичної функції над комунікативною [3, 194, 99].

Подвійність художнього твору як знаку важлива для розуміння механізмів фігуративних трансформацій, що також можуть здійснюватися дихотомічним шляхом. Твір як автономний естетичний

знак причетний сфері онтологічних смислів, оскільки "містить у собі потенційну властивість вказувати на дійсність в цілому, встановлювати відношення людини до всесвіту й виражати його" [3, 125]. Загальна "невизначена реальність", на яку вказує твір, може бути визначена і більш конкретно як "доба", цілісність "загального контексту так званих соціальних явищ", з мистецтвознавчих позицій досліджувана М.Дворжаком, Е.Пановським. Так чи інакше, зазначена особливість естетичного знаку за певних умов здатна бути джерелом семантичних зсувів: твір "може мати до речі, яку позначає, непряме, наприклад, метафоричне відношення, не позбуваючись націленості на цю річ" [3, 193]. Такий твір, незалежно від зображувального мотиву, може виступати "великою метафорою світу" (А.-Ж. Греймас), що переконливо показав М. Гайдеггер естетичним аналізом "Чоботів" В. Ван Гога.

Твір як комунікативний знак так само відкритий для утворення непрямих смислів, проте за цих умов головне навантаження у розбудові семантичних зсувів буде покладено на тематизацію зображувальної мотивіки, зразок чого пропонує композиція "Закохані" М.Шагала: в ній мотив паріння фігур реалізує образотворчу метафору як буквальный переклад вербальної метафори. Обидва типи непрямого вираження можуть існувати як окремо один від одного, так і поєднуватись, утворюючи в творі складну семантичну структуру.

Структуральний підхід Мукаржовського сприяв поглибленню розуміння відношення змісту та вираження у мистецтві, дозволивши зосередитись на проблематиці художньої мови та значенні твору, уникаючи спекулятивної діалектики форми та змісту (всі елементи художнього твору є водночас змістом і формою, наголошував дослідник). Із відзначених ним способів вираження смислу (пряме висловлювання через ідейний зміст твору; непряме образно-тематичне вираження; те, що приховано міститься у виборі й використанні засобів вираження [3, 272]) останні два належать сфері художнього іносказання, в тому числі образотворчого. Прихованому "у виборі й використанні засобів вираження" вчений приділяв особливої уваги як специфіці художнього знаку, що вирізняє його від лінгвістичного знаку.

Твір як автономний знак є самодостатнім, не має ніякої зовнішньої мети: "В естетичному знаку увага зосереджена на внутрішній будові самого знаку" [3, 328]. Цей феномен Р.Якобсон характеризував як функцію автореференції або поетичну функцію мови. Проте "внутрішня будова самого знаку" в мистецтві не обмежується подвійною структурою позначника та позначуваного. Мукаржовський вживає поняття "частковий знак", "часткове значення": "...художній твір – знак найвищого ступеню складності: кожний з його елементів і кожна його частина – носії часткового значення. Ці часткові значення утворюють загальний смисл твору", "взаємозв'язок значень", семантичний "контекст", у створенні якого беруть участь "усі елементи без виключення". В живописному творі – це і колір, і лінія, і об'єм, і організація площини картини, і способи використання цих елементів – художні прийоми, і сюжетно-тематичні складові [3, 280-282]. Для визначення "динамічного принципу поєднання", під впливом якого "групується окремі смислові елементи твору, починаючи з ... "форми" і закінчуючи цілими тематичними комплексами", теоретик використовує метафору "семантичний жест", наголошуючи його залежність від акту рецепції твору [3, 224-225].

Аби визначити семіотичний статус "формальних" елементів образотворчого твору як "часткових знаків", Мукаржовський застосовує слововживання "потенційна смислова енергія", "прихована семантична енергія", "розсіяна комунікативна сила", "розсіяний комунікативний елемент", "безпредметна" предметність як чисте значення [3, 108, 281, 195, 106]. "Віртуальний семіологічний характер "формальних" елементів" веде до утворення "невизначених, проте сильно емоційно забарвлених значень, здатних впливати на відчуття у напрямку, що визначений загальним, нехай навіть туманним смислом твору". Як саме така семантична віртуальність перетворюється на цілісне значення? "Кажучи попросту, сюжет твору відіграє роль стрижня, що кристалізує значення, яке без нього залишилось би невизначеним" [3, 195, 523]. Додамо, що за відсутністю сюжету (редукція його є ознакою мистецтва ХХ століття) функцію семантизації чуттєвих оптичних елементів твору буде виконувати система поєднаних темою зображувальних мотивів, здатних водночас функціонувати як образ (елемент форми) і як іменування, що безпосередньо відноситься до теми [3, 559].

Розглядаючи структуру художнього знаку і значення, Мукаржовський не аналізував окремо способів вираження та існування смислів, прямих або непрямих, проте цілком очевидно, що щодо зазначеного сюжетно-тематичним способом змісту "формальні" елементи твору завжди виступатимуть формою непрямого його вираження, утворюючи ту сферу "натяків", живописних "фігур", з якою пов'язана множинність смислів, принципово властива художньому твору як знаку.

Нарешті, теоретичні праці дослідника імплікують можливість визначення ще одного джерела семантичних перетворень в образотворчості. Художній знак та художнє значення як складне комплексне утворення є, за Мукаржовським, семантичним процесом, що підтверджується, зокрема, динамічним характером рецепції твору. Предметне відношення, в яке вступає художній твір як знак, приводить в дію відношення реципієнта до дійсності. Предметне відношення твору є багатоманітним, воно в тому числі вказує на факти дійсності, які відомі реципієнтові, проте не висловлені і ніяк не можуть бути висловлені або позначені у самому творі, оскільки складають частину інтимного досвіду того, хто сприймає. Фактично, предметне відношення художнього твору до кожного з цих фактів дійсності реципієнта є непрямым [3, 108], тобто виступає формою іносказання. "Будь-який художній твір для того, хто сприймає, є метафоричним зображенням дійсності і в цілому, і в будь-якій з її окремішностей, особисто їм пережитих", отже, він "означає" життєвий досвід того, хто сприймає", його "душевний світ" [3, 233, 207].

Відтак, Мукаржовський вперше намітив підхід до дескрипції того феномена, який Ю.Лотман та інші послідовники структуральної естетики визначили як розбіжність кодів адресанта та адресата, супроводжувану необхідністю з'ясування шляхів їх перекодування. Твір є суспільним фактом, який можна розуміти й тлумачити по-різному, через що проекцію своєї особистості у твір здійснює не лише автор, а й глядач. "Існують твори, які легко допускають таке втручання особистості у свою внутрішню структуру, і є твори, які майже не допускають такого втручання" [3, 181]. Саме до творів першого типу можна віднести слова Мукаржовського про "смыслову незавершеність", яка є "складовою частиною авторського задуму" [3, 281] й однією з можливих передумов утворення полісемії. Так, сюрреалістичний твір надає право реципієнтові самому встановлювати майже всі зв'язки теми. "Так суб'єктивні елементи психічного стану суб'єкта, який сприймає, хоча б непрямым шляхом, через посередництво ядра, що належить суспільній свідомості, одержують об'єктивно семіологічний характер, подібно до того, який мають "вторинні" значення слова" [3, 192].

Певним підсумком розглянутих позицій Мукаржовського слід вважати екстраполяцію концепцію поетичної мови у галузь образотворчості. На думку вченого, розвиток мистецтва ХХ століття "приніс нове розуміння поетичності картини". Якщо раніше її витлумачували як емоційне забарвлення, завдане сюжетом, або як "ліризм" кольору та лінії, то тепер "під нею розуміють вже не вплив на відчуття, а смислові відношення, які просякають картину й роблять її внутрішню побудову схожою з побудовою ліричного вірша. По суті, йдеться лише про акцентування властивості, невід'ємно притаманної кожному живописному твору взагалі", і "сучасний живопис ...лише оголив смислову побудову картини так, що спосіб її організації й складність цілого стають помітними глядачеві з першого погляду" [3, 452-453]. Розгортанням цієї тези був огляд стилістичних прийомів утворення образотворчих фігуративних феноменів у мистецтві ХХ століття [3, 456-457; 448-449] та короткий вступ до аналізу риторичних засад їх утворення ("Тенденційне мистецтво", 1943). Зупинитись на них не дозволяють межі даної статті.

Підсумовуючи, відзначимо, що розглянуте дає підстави вважати естетичні ідеї Я. Мукаржовського вступом до теорії образотворчого тропосу. Ми простежили, як запропоновані ним теоретичні засоби (поняття твору як автономного естетичного знаку, художнього знаку, функції, естетичної норми та її порушення, "розшарування" функцій, "кругообігу естетичних норм", семантичного "напруження", визначення семіотичного статусу "формальних" складових образотворчості як "розсіяного комунікативного елементу", поняття "поетичної мови" та ін.) можуть бути методологічно продуктивними щодо аналізу фігуративних перетворень в образотворчому мистецтві. Низка висунутих ним позицій отримала розвиток у структуральній естетиці, семіотиці та неориторичі середини і другої половини ХХ століття. Вони стануть предметом нашого наступного дослідження.

### *Література*

1. Жоль К.К. Мысль. Слово. Метафора: Проблемы семантики в философском освещении / К.К.Жоль. – К.: Наукова думка, 1984. – 302 с.
2. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Лотман Ю.М. // Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб., 1998. – С.14-285.
3. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства / 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).
4. Общая риторика / Ж.Дюбуа, Ф.Пир, А.Тринон и др.; [пер.с фр.; общ.ред. и вступ.ст. А.К.Авеличева]. – М.: Прогресс, 1986. – 392 с.
5. Тынянов Ю.Н. Поэтика. Теория литературы. Кино / Ю.Н.Тынянов; [отв.ред. В.А.Каверин и А.С.Мясников]. – М.: Наука, 1977. – 575 с.
6. Шкловский В. Искусство как прием / Шкловский В. // О теории прозы. – М.: Федерация, 1929. – С. 7-23.

### *References*

1. Zhol' K.K. Mysl'. Slovo. Metafora: Problemy semantiki v filosofskom osveshchenii / K.K.Zhol'. – K.: Naukova dumka, 1984. – 302 s.
2. Lotman Ju.M. Struktura khudozhestvennogo teksta / Lotman Ju.M. // Ob iskusstve. – SPb.: Iskusstvo-SPb., 1998. – S.14-285.
3. Mukarzhovskii Ia. Issledovaniia po estetike i teorii iskusstva / Ian Mukarzhovskii; [per. s cheshsk. V.A.Kamenskoi; sost.i komment. Ju.M.Lotmana i O.M.Malevicha; vst. st. Ju. M. Lotmana]. – M.: Iskusstvo, 1994. – 606 s. – (Istoriia estetiki v pamiatnikakh i dokumentakh).
4. Obshchaia ritorika / Zh.Diubua, F.Pir, A.Trinon i dr.; [per.s fr.; obshch.red. i vstup.st. A.K.Avelicheva]. – M.: Progress, 1986. – 392 s.
5. Tynianov Ju.N. Poetika. Teoriia literatury. Kino / Ju.N.Tynianov; [otv.red. V.A.Kaverin i A.S.Miasnikov]. – M.: Nauka, 1977. – 575 s.
6. Shklovskii V. Iskusstvo kak priem / Shklovskii V. // O teorii prozy. – M.: Federatsiia, 1929. – S. 7-23.