

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СООБЩЕНИЕ КАК ПРОБЛЕМА ФИЛОСОФИИ ЯЗЫКА И ТЕОРИИ ИСКУССТВА

Коваль О.В.

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

Аннотация. В статье рассматривается вопрос о соотношении теории языка и теории искусства на основе единой семиотико-культурологической методологии. Показаны пути решения анализируемой проблемы и намечены основные подходы к построению общей лингвоэстетической базы анализа культурных и ментальных феноменов.

Ключевые слова: иконичность, язык, знак, образ, абстракция, семиотика, искусство

Анотація. Коваль О.В. Естетичне повідомлення як проблема філософії мови та теорії мистецтва. У статті розглядається питання про співвідношення теорії мови та теорії мистецтва на підставі загальної культурно-семіотичної методології. Показано шляхи розв'язання досліджуваної проблеми та накреслені основні підходи до утворення загальної лінгвоестетичної бази дослідження культурних та ментальних феноменів

Ключові слова: іконізм, мова, знак, образ, абстракція, семіотика, мистецтво
Annotation. Koval Oleg. The aesthetic report as a problem of philosophy of tongue and theory of art. In the article is regarded an issue about a ratio of the theory of tongue and theory of art on the basis of unified semeiotic and cultural methodology. The routes of the solution of a parsed problem are rotined and the basic approaches to construction general linguistic and aesthetic a unified theory as base of the analysis cultural and mental phenomena are intended.

Keywords: iconic structure, tongue, sign, image, abstraction, semiology, art

Постановка проблемы, цель и задачи статьи. Связь работы с важнейшими научными и практическими задачами. Усиливающаяся тенденция гуманитарных наук к стиранию предметных и дисциплинарных границ, к выделению “проблемной ситуации” как высшей классификативной единицы научного знания, а также развитие в русле этого движения нового структурированного инвентаря конвенционально используемых исследовательских методов, — заставляет вновь обращаться к вопросам, которые в современной науке не исчерпаны и по-прежнему сохраняют свою **актуальность**. Именно таковой представляется проблематика “общности теории языка и теории искусства”. Вопрос о соотношении между теорией языка и теорией искусства, в рамках которого ведется поиск корреспондентий между языковыми структурами и их внеязыковыми аналогиями, между ментальными репрезентациями культурных констант и описанием их связей с формами языка и визуальности, — сам по себе представляет **интересную и до сих пор не решенную задачу**. Однако отсутствие в лингвистике и философии, в искусствоведении и культурологии специализированной теории, имеющей высокую объяснительную силу

по отношению к фактам межзнаковых переходов в различных формах сознания и творчества, — расширяет эту частную задачу, превращая ее в попытку анализа с общелингвистических и общэстетических позиций эволюции знаковости в когнитивно ориентированных процессах. Таких, например, как: создание семантически сложных знаков большого объема, автопоэзис, авторизации иконичности в художественном дискурсе, концептуальные и эстетические трансформации внутри знаковой системы, перцептивное отражение языкового материала в дискурсе и подобные им. Поэтому **целью** предлагаемой работы является выявление “пунктов” концентрации сходства между теорией языка и теорией искусства, поиск тех гиперрегиональных областей, в которых конкурирующие между собой мотивации языкового и эстетического дискурса — металингвистический иконизм, рекурсивность, изотопия, проективность и т.д. — борются за свое выражение в рамках единой системы (стиля, дискурса) и проявляют себя на уровнях идентификации и коммуникации знаковых форм языка и искусства. Таким образом, **основной задачей работы** является попытка определения сходства между означенными феноменами и правилами семантической инференции (умозаключения), выводимыми из этого соответствия, и нахождение путей его анализа. Прояснение степени зависимости теоретико-эстетических и культурологических представлений от “некоторого ядра лингвистически ориентированных проблем” (Л.Ельмслев) составляет основной вектор исследования, динамика которого приводит к постановке вопроса о транспозиции словесного выражения в иконический вид и транспозиции знаков иконической фигуративности и геометрической нефигуративности в символическую языковую систему. В известном смысле, вариантом решения проблемы является исследование коммутации языкового и живописного существования культурных концептов, осуществимое, по-видимому, через сравнительный анализ явлений образотворческого и языкового способов ментального отображения констант реальности и культуры. Этой задаче мы надеемся посвятить отдельную работу, здесь же пока ограничившись выше перечисленным. Настоящая статья отражает один из этапов исследовательской работы, осуществляемой в соответствии с планом научно-исследовательской работы кафедры истории и теории искусства ХГАДИ.

Состояние вопроса. Анализ последних исследований и публикаций.

Вынесенная в заголовок статьи проблема неоднократно обсуждалась в литературе, однако до сих пор не получила какого-либо специального

исследования, дающего строгие и одновременно универсальные определения указанному соответствию. Не считая общеэстетических и общесемиотических “решений” вопроса, содержащихся в трудах А.А.Потебни, А.Н.Веселовского, М.М.Бахтина, Р.О.Якобсона, Ю.М.Лотмана, Э.Бенвениста, У.Эко, П.П.Пазолини,— проблематика затрагивалась в работах М.Хайдеггера, Р.Ингардена, М.Мерло-Понти, Г.Марпурго-Тальябуэ, Э.Жильсона, В.Бычкова, В.Савчука (см. детальные обзоры в: [14; 4; 5; 7; 21; 24]). Начиная с 60-х гг., вопрос “общности теории языка и искусства” поднимался как проблема методов семиотического исследования и его границ: К.Леви-Стросс, М.Фуко, Р.Барт, Ю.Кристева, С.Зонтаг, Ж.Деррида. В области “чистой” эстетики таких работ немного [2; 7; 24], однако все они так или иначе решают задачу формализации семиотического описания произведений искусства, в особенности это касается работ Ю.К.Лекомцева [124 13], пытающегося построить единую алгебраическую теорию различения языковых и образотворческих структур на основе пирсовской и ельмслевской классификации знаков, в последствии уточненных Ч.Моррисом и Р.Якобсоном применительно к знакам эстетическим [19; 31; 32]. Однако более перспективным представляется решение указанной проблемы в русле философии языка, расширенной в сторону феноменологии и искусствознания, а также со стороны широкого спектра когнитивных наук, составной частью которых является функциональная лингвистика (А.Вежбицкая, Р.Лангакер, Р.Томлин, Т.Гивон, Е.Кубрякова, В.Плунгян, Е.Разлогова, А.А.Кибрик) [8] и семиотика культуры: работы А.К.Жолковского, Ю.К.Щеглова, П.Серио, В.А.Успенского, Р.М.Фрумкиной, Б.Гаспарова и др. [4; 6; 7; 22; 28; 29; 33]. Со стороны поэтики литературы непреходящую ценность в этой области имеют труды А.Ф.Лосева, посвященные живописной образности словесного произведения [14; 15], В.Н.Топорова, Вяч.Вс.Иванова [7; 26].Первенство же в продуктивном решении вопроса принадлежит Ю.С.Степанову и его школе (“Новый русский реализм”), а также группе Н.Д.Арутюновой (группа “Логический анализ языка”), продолжающей исследование художественных миров в рамках сравнительной концептологии (см.: [18]). Жермен Базен в качестве прецедента ссылается на работы Омара Каламбрезе, Ива Криста и Коррадо Мальтезе, каждый из которых, в свою очередь, использует структурный метод для изучения пластических искусств и эпистемологии искусствознания с позиций глобальной семиотики (см. подробнее в [1]). Тем не менее, все указанные исторические этапы освоения темы лишь косвенным образом отражают

суть проблемы, поскольку в большинстве своем ориентированы на освоение традиционных методов анализа неязыковых знаковых систем. Вышедшие в конце 90-х гг. труды Ю.С.Степанова [23; 24; 25] дали новый толчок исследованиям в указанной области, круг рикошетов которых замыкается уже не вокруг лингвистической матрицы как таковой, а вокруг когнитивно ориентированных знаковых образований большого объема и длины – текста и дискурса. (Заметим, что дискурсивная ориентация этой проблематики отчетливо была заявлена еще в 70-80-х гг. прошлого века, прежде всего в работах У.Эко, Ю.Лотмана, Б.Успенского, М.Шапиро и У.Уиддоусона [34; 35]). Базовым источником историографии вопроса по-прежнему остается замечательная статья Ю.С.Степанова “Общность теории языка и теории искусства” (1975), в своей основной части вошедшая в корпус фундаментального словаря “Константы: Словарь русской культуры” и позволившая адекватно описать такой концепт с “плотным ядром” как концепт “Быть, Существовать” [24, с.171-186]. Иными словами, проблемная область, представляющая для нас интерес, вновь, как и во времена Ч.Пирса, Э.Бенвениста и Р.Якобсона, поддержана со стороны лингвистики и сравнительной концептологии.

Работа выполнена в соответствии с планом НИР ХГАДИ.

Основная часть изложения. Результаты исследования.

1. Лингвистический “идиолект” эстетического сообщения.

Сходство между языком и искусством и, как следствие, между лингвистическими представлениями и представлениями эстетическими состоит в реализации принципа знака как общесемиотического принципа и в реализации широкого спектра семантических мотивационных схем, соединяющих в одной культурной (языковой и художественной) форме комплекс актуальных смысловых концептов, каждый из которых, попадая в эволюционный ряд знаковой изменчивости, участвует в процессе смыслопроизводства и образотворчества. По отношению к двум последним языковая форма закрепления какого-либо смысла является наиболее типовой схемой семантических, ментальных и культурных зависимостей. При этом следует подчеркнуть, что и в языке и в искусстве суть знакового принципа открывается через соположение, сопоставление конкретных образов единичных предметов через “конструирование из отдельных образов вещного мира” [24, с. 158]. “Именно в языке возникает понятие знаковой функции, - утверждал по этому поводу Э.Бенвенист, - и только язык дает ей образцовое воплощение. Отсюда вытекает способность

языка...сообщать другим системам знаковые свойства и тем самым свойство быть системами, предающими значение. Иными словами, язык выполняет семиотическое моделирование, основу которого можно искать также только в языке” [3, с. 87]. Говоря неформально, тождество теоретических построений языкознания и искусствоведения и их объектов выражается в изоморфизме строения и организации разных по своему характеру описываемых ими знаковых систем. А главное — в принципиальной ориентированности этих систем на иконизм как свойство используемых в этих системах знаков. Акцент на “сообщении” придает соответствию между языком и искусством собственно семиотический характер, тем более, что в основе общей логики его построения лежит одна и та же модель: “Язык представляет собой объективно существующий наиболее полный образец иерархической системы”, в котором воплощен конструктивный принцип сходства теории языка и теории искусства: принцип “единичное – особенное – всеобщее” [24; с. 164]. Категоризация действительности в языке и искусстве дистрибутивна, сочетаема и носит композиционный, избирательный и в то же время иерархичный характер. Подобно тому, как композиция и монтаж в художественном произведении — аналог дистрибуции в языке, уникальность в искусстве “средств построения особенного из материала индивидуального” [24, с. 169] отвечает уникальности одновременно целостным (холистическим) и анализируемым (расчленяемым) средствам создания производных слов самого языка. Подобно образу в искусстве, содержательная расчлененность (выделимость) объективируемой в образе ментальной (концептуальной, когнитивной) структуры соответствует формальной расчлененность тела знака в языке. Принцип иконичности, единый для всех знаков смешанного типа, пронизывает все устройство сообщения в целом, открывая возможность “наращения” его двойственности и мотивированности в процессах автокоммуникации и контакта с языковым и эстетическим знаком извне. Как справедливо заметил Ю.С.Степанов, “в искусстве, прежде всего реалистическом, образы предметного мира лишь тогда могут стать формой человеческого, духовного содержания, когда они воплощают сущность самого предметного мира. Листва, ручей, небо в пейзаже, льющееся молоко (как на известной картине Вермеера), блики солнца и персиков (как на картине Серова) не кодируют элементы содержания, а выражают свою собственную сущность. Сополагаясь друг с другом в пределах

одного произведения искусства, такие предметные образы реализуют каждый какую-либо сторону более глубокой сущности — “особенного”. Но только выражая свою собственную сущность, они могут нести отличное от них самих духовное содержание, относящееся к миру человека. Таким образом, мы приходим к выводу, что знаковый принцип в искусстве, как и в языке, не реализуется непосредственным соединением “смысла” и “формы”, “значения” и “звука”, а что это соединение опосредовано целой иерархией — языка в одном случае, отдельного произведения искусства в его внутреннем строении — в другом”, и что эта иерархия основана на конструктивном принципе “особенного” [24, с. 167]. Поэтому мы намеренно используем такое определение как “эстетическое сообщение”, являющееся, в известном смысле, и специфической абстракцией, и, одновременно, более глубокой сущностью, близкой по своей структуре знакам языка, чем “произведение” как таковое. Согласно У. Эко, эстетическое сообщение, обладающее метакоммуникативными и металингвистическими функциями, основано на изначальной деконструкции исходного кода, на ломке первоначальной “языковой” системы. Оно потому и обладает самосфокусированным характером, свойством обращенности на самого себя (*self-focusing*), что потенциально и активно двойственно, многозначно, поскольку существует отчетливая кординация изменений между смыслом и формой его выражения. Причем и то и другое имеет автономную семиотическую ценность. Базируется она на возможности видения путей, схем, моделей переписи исходного кода в порождаемое сообщение, равно как и восстановление автономных кодов чрез трансформацию языковых и эстетических высказываний — “чтобы заново структурировать коды, необходимо переписать сообщение” (*...in order to restructure codes, one needs to rewrite messages*) [32, с. 104]. Так, архитектурный код получает различную семиологическую трактовку в результате ориентированности порождаемых на его основе сообщений на грамматику стилевых элементов (ось селекции, по Якобсону) или на синтагматическую цепочку большого объема, на текст (ось комбинации), т.е. на систему, берущую элементы кода вне их сущностных связей, с использованием символа и иконического знака, как это показал Уиддоусон (см.: [35]). Сообщение обретает эстетическую функцию тогда, когда оно построено так, что оказывается неоднозначным и направлено на самого себя [30, с.. 90-91]. Такая формулировка выдвигает на передний план

проблему пропозициональной, высказывательной функции эстетического кода и оператора формы знака, абстрактного оператора, существенную также и в лингвистическом отношении. В схеме семиотического треугольника он связан с самой формой знака и символизируется самим же этим знаком, являющимся преимущественно иконическим образованием. Однако идентифицировать этот знак-оператор не так просто, причем как в текстовых иконических конфигурациях, так и в беспредметных, нефигуративных визуальных конфигурациях и, что еще сложнее, — в формах современного визуального искусства, перформансе и инсталляции, арт-монтаже объектов художественного и онтологического кода, где повсеместно применен принцип непрозрачности семантики, синтаксиса, прагматики и идеологии в структуре языка-кода “новой изобразительности”. Интересно, что этот принцип носит так же лингвистический характер и не только обнаруживается, но и объясняется благодаря этому лингвистическому субстрату, ср. у В.Савчука: “Судьба изобразительного искусства разделяет судьбу культуры; в постсовременном обществе воля к истине, большому стилю и форме ослабла, равноправие дискурсов тела, – в том числе и тела культуры, - склеенного из цитат, вызывают к жизни концептуальные модели, опирающиеся на внутреннюю разорванность, шизофреничность языковой ситуации” [21, с.129]. В связи с этим, общность языка и искусства просматривается по линии метаморфоз, осуществляемых внутри знакового соответствия. Его языковая форма выступает своеобразным идиолектом эстетического сообщения и автономного кода, его выражающего. Даже будучи нарушенным или трансформированным, лингвистический код сообщает автономному изобразительному коду ту иерархичность и семантическую насыщенность, которая и превращает его в коммуникативно цельное и интеллектуально осмысленное выражение личностного жизненного опыта. Эстетическое видение и созерцание вновь превращается в акт металингвистического суждения.

2. Иконизм — мотивирующий принцип эстетического дискурса.

Идея иконичности, столь хорошо знакомая искусствоведам [2; 30], оказалась сравнительно недавно включена в программу лингвистических исследований. Заслуга включения металингвистического иконизма в центр лингвистического описания языковых структур принадлежит Р.О.Якобсону, переосмыслившему концепцию знаков Ч.Пирса и применившего ее к анализу конкретно-

языковых явлений морфологии и синтаксиса, словообразовательной и фонологической систем европейских и неевропейских языков. Необходимость выхода из замкнутой соссорианской модели языка и наследовавшей ей теории “двойного членения” языкового знака А.Мартине, отторгаемой У.Эко на периферию научного знания и за границы анализа несемiotических систем, потребовала обращения к принципу диаграмматического иконизма как конструктивного принципа порождения сообщения и превращения его, за счет мотивированности внеязыковыми категориями, в эстетическое. Именно за счет иконичности структура реальности, репрезентированная в ментальных структурах, получает свое выражение в устойчивых дискурсивных и художественных формах. Психофизиологический и социокультурный аспект порождения языкового высказывания, могущего быть, в свою очередь эстетическим, требует привлечения в эту горячую ментальную точку сопряжения общесемiotических идей явлений авторизации, окказионального, авторского использования принципа иконичности как способа максимально изоморфно кодировать опыт когнитивно-дискурсивной деятельности человека с наименьшими затратами. Из очагов подобной авторизации следует выделить случаи автономного употребления имен языка (абстрактный оператор словной функции), линеаризацию компонент синтагматической цепочки и процессы создания производных слов и композитов, являющихся минимальными гибридными образованиями, объективно существующими через отдельное и особенное. На уровне более сложных ментальных форм – культурных концептов – такими “гибридами” являются живописные аналоги концептов – *иконоремы* (иконы культуры). Не вдаваясь в собственно лингвистическую сторону вопроса, которой мы посвятили серию статей [9; 10], представим диагностические контексты такой авторизации. Формально иконизм определим как принцип мотивации языковой формы дискурсивным употреблением. Этот принцип не кажется слишком большой абстракцией: конкурирующие мотивации дискурса (иконизм, рекурсия, экономия) находятся в отношении конкуренции за выражение в рамках одной и той же языковой оси, как и в отношении борьбы иерархий за гибридизацию языковой формы [10]. Сложный ритм этой борьбы задан самим Языком, оперирующим бесконечным как целым и обладающим потенциальной возможностью породить сообщения. Так, повышенной эстетической напряженностью обладают такие

языковые композиты, как хрестоматийный платоновский контекст *На улице вскопчил конный всадник* (пример Л.Р. Савченко из [20, с. 404]), представляющий прямое отношение к нашей теме, т.к. он демонстрирует принцип отдельности и выделенности ментального конструкта как эстетического сообщения из ряда негибридных ментальных образований типа *травка зеленеет, унылая осень, лютый февраль, красный октябрь*, каждый из которых обладает своей визуальной аккомодацией. Семантически авторизованные языковые контексты, основанные на принципе иконичности, можно представить как выражение весьма идиоматичного значения определенности референта, находящегося в фокусе внимания говорящего, который не только допускает эстетически осмысленную комбинаторику знаков двух различных типов: линейной сочетаемости и симультанной совместимости, но и сознательно идет на такую объективацию внутреннего опыта. Определение применимо и к живописному, художественному, эстетическому знаку.

3. *Влияние лингвистического мышления на порождение эстетического сообщения.* В свое время Ю.М.Лотман обратил внимание на параллелизм форм лингвистического и художественного сознания [17, с. 347], определение типов которого может представлять самостоятельный научный интерес. Здесь же важно заметить, что семантические схемы такого параллелизма также носят знаковый характер и представляют собой сферу действия оператора абстракции, приобретающего значительный вес в экспериментах с символьным и фигуративным материалом. Более того. Лингвистическое сознание проникает в самые основы образотворческого процесса. “Живопись — единственный вид искусства, который не может освободиться, даже отчасти, от знаковости. Она является более знаковой, если не более лингвистической, чем сама литература”, - писал по этому поводу Морпурго-Тальябуэ (цит. по: [5, с. 299]). Примечательно, что подобные соответствия или параллели отмечены не только применительно к образотворческому процессу начала XX века, применительно к творчеству кубистов и импрессионистов, как у Ю.М.Лотмана, но и по отношению к явлениям предренессансного характера. Так, о влиянии лингвистического мышления на Джотто пишет М.Баксандолл, который, по мнению Ж.Базена, идет здесь за Маурицио Боничетти (детальнее см. [1, с. 231-232]). Методологическая ценность подобного исследования очевидна: она позволяет разобраться в таком сложном конструкте как стиль в

искусстве, предоставляя исследователю-аналитику ясные и содержательно строгие аналоги-корреспонденции: так, по Ю.М.Лотману, кубистические натюрморты, подчеркивающие разложение объекта на плоскости и явную геометричность изобразительных форм, соответствуют конструированию и выделению лингвистических конструкторов, фоном и синтаксических композитов, подобно абстрактным образам, существующим лишь через отдельное и особенное в языке: “подобно тому как футуристы в “самовитом” слове воскрешали осязаемость и значимость фонемы, кубисты делают воспринимаемыми и значимыми пространственные формы вещи”, а “синтетическая тенденция, проявляющаяся в натюрмортах Сезанна, может быть сопоставлена с законами построения связного текста” [17, с. 347 - 348]. В этом отношении принцип “внутренней композиции” В.Кандинского сродни принципу фокализации и активированию топика, темы сообщения (принцип тематизации Р.Томлина) [8, с. 320-321] в начальной позиции синтаксической конструкции и выделение на первый план наиболее актуальной для говорящего информации. Любопытно, что теория отображения (mapping) когнитивных функций на грамматическую структуру и экспериментальная верификация каузальных связей между языковыми и когнитивными явлениями носит подчеркнуто визуально коммуникативный характер и опираются на возможность перцептивного отображения языкового материала. Принцип “внутренней композиции” В.Кандинского, кажется, как нельзя лучше демонстрирует лингвистические основания образотворческого процесса. Действительно ? жизнь “чисто и вечно художественных форм” и “форм, случайно брошенных на полотно”, ? революция самой процедуры порождения автономного кода лирической абстракции, выявленного в глубинах материала беспредметной живописи. Кандинский имплицировал новое понимание структуры иконического и индексального знака в искусстве, семиозиса и, наконец, самой типологии знаков и их функциональной предназначенности. Структура эстетического знака у Кандинского принципиально интерпретируема, задает отношение дискурсивной мотивации в нефигуративном коде и способствует достижению эффекта коммуникативной полноты: возможности “не глядеть на картину со стороны, а самому вращаться в картине, в ней жить”, по выражению художника. Подобно Ч.Пирсу в лингвофилософии, Кандинский в теории и практике абстрактного искусства впервые указал на принципиальную зависимость процесса

порождения знака и его результата от субъекта порождения Его идеи содержат скрытое, но вычислимое представление о различных ступенях знаковости и об отсутствии между типами знаков непроницаемых границ. Семантический морфизм пластического языка абстракции, осуществленный Кандинским, ? не что иное как индексальная метафора “внутренней необходимости” ? метафора “целесообразного прикосновения к человеческой душе”, провоцирующая эволюцию пластических форм по линии семиотических отношений, по линии абстрагирования “духовно действующих существ”, по слову Кандинского. Ср. по этому поводу любопытное замечание Ю.С.Степанова в [25, с.339 и далее]: “Если абстракции В.Кандинского могут быть названы “семантикой” или даже “чистой семантикой” живописи, то кубизм в живописи искусствоведы метко называют “синтаксисом” (см. материалы выставки: “Москва – Париж. 1900 – 1930”. М.: Сов. Художник, 1981, с.58)”.

Нефигуративный (беспредметный) образ Кандинского есть своего рода ментальный гибрид (“концепт”), полученный в ходе операций слияния, контракции нескольких ментальных пространств, - результат “связи случайности и строгой внутренней формы”. Пластическая идеограмма Кандинского оперирует бесконечностью как целым и обладает способностью потенциально породить и воспроизводить себя, при этом характеризуясь свойствами неистощимости и семантической полноты. Гениальный мысленный эксперимент В.В.Кандинского отвечает самому феномену включенности нового языка искусства в пространство культуры, движение которого носит линейный характер.

Кандинский первым и совершенно осознанно вышел за границы предметно изобразимого. И, по всей вероятности, первым осознал, что формы беспредметности образуются на знаковом уровне. При этом идентификацию знаков беспредметности он начал с построения особой “лингвистической” шкалы отсчета, на одном конце которой была закреплена как содержание “означающее” абстракции \bar{I} “внутренняя необходимость”, а на другом \bar{I} ее “означающее”, видимая абстрактная форма, являющаяся “сокращением” душевного, из которого художник заимствует элементы своих произведений. Причем беспредметная композиция как мыслительное построение оказывается заведомо эстетична. Она обнаруживает некие закономерности, которые устанавливает само произведение и выводит интерпретатора посредством “таинственно заложенной силы “видения”, приходящей “сама собою”, в

возможный ментальный универсум, в котором искусство, “бросившее вызов коммуникации и оказавшееся на грани некоммуникабельности” (У.Эко) обретает свойство быть переменным аналогом мира. Трансформация иконического знака у Кандинского параллельна трансформации знаковой интерпретанты, основанной на механизме перевода, т.е. возможности представить содержание иконического знака другим, более развернутым индексальным и символическим знаком. При этом, как отмечает Ю.С. Степанов, “при появлении “абстрактной картины” как нового явления искусства изменяется не только то, что изображено на холсте, что может видеть глаз, но целый комплекс качеств, о которых может быть только рассказано. Изменяются не *изобразительные*, а *неизобразимые* элементы художественной абстракции” (курсив Ю.Степанова – О.К.) [23, с. 78]. Эстетическое суждение переводится в план дискурсивности и становится интеллектуальным. Отсюда такая повышенная манифестарность и желание самому рассказать о коде, выявленном художником в абстрактном материале, стремление дать метаязык, посредством которого зритель может перевести исходные душевные состояния в закономерную художественную форму. Само соединение признаков “исходных душевных состояний” в богатую возможностями и наиболее выразительную беспредметную конструкцию есть “внешне разделенное”, являющееся одновременно и “внутренне слитным” (Кандинский везде цит. по [23, с.68-72]). Здесь легко усмотреть если и не полное, то очень близкое сходство с собственно языковыми структурами, обнаруживающими смешанные знаки на уровне внутреннего синтаксиса производных и сложных слов, синтаксиса зависимостей, а не непосредственно составляющих, где “иконичность пронизывает все устройство знака в целом, а символизация относится лишь к внутренней организации его частей” [11, с.26]. Важно, что это сходство отзывается и на возможность применения к беспредметной живописи Кандинского понятия *blending* (слияние, контаминация) как уже концептуальной метафоры, применимой к царству нефигуративного искусства. У Кандинского этого термина, принятого в современной когнитивной лингвистике, разумеется, нет, но формулировка художником “связи случайности и строгой внутренней формы” как совмещения в одно целое того, что в формальной логике и лингвофилософии называется возможными ментальными мирами, позволяет говорить еще об одном предвосхищении Кандинским современных когнитивных теорий и попыток определения знаковых соотношений в структуре

лингвистических и семиотических гибридов. Лирическая абстракция Кандинского? это всегда метафоризация и самой знаковой функции и явлений макро- и микромира, с нею непосредственно связанных: здесь знак в своем стремлении создать впечатление внутреннего оживления становится неточным и двусмысленным. Однако двусмысленность знака не делает неопределенной саму картину представленных форм, здесь беспредметный образ рассказывает сам о себе, одновременно являясь эпистемической метафорой порождаемого им мира. Отсюда и отказ от иллюзорности прямой перспективы и стремление сохранить картину как живопись на одной плоскости. Семантика рисуночного растяжения пространства, использование минимальных композиционных схем, элементы с геометрической формой, цветом, фактурой, графический символизм композиций Кандинского соприкасаются семиотически и с пространством древнерусской фрески и иконы, и с “бустрофедоном” экзотического этнического искусства. Живописная конфигурация Кандинского мотивирована со стороны “духовного противоположения” (в терминах Кандинского) между денотатами, транслирующими в эстетический знак культурные ценности, и суммой синтаксических отношений элементов, формирующих гибридный коллективный образ. Эстетическое видение сути сообщения становится актом семиозиса и достигается благодаря усилию, необходимому для устранения коммуникативных неудач его восприятия, но тем весомей результат, завоеванный через попытку установления семантических импликаций между “чисто и вечно художественных форм” и “форм, случайно брошенных на полотно” и их языковых коррелятов, что он обещает приращение нового смысла к, казалось бы раз и навсегда установившемуся эстетическому коду.

Выводы. Перспективы дальнейших исследований в данном направлении. *Эстетическое сообщение как лингвистическое суждение.* Томистская установка на интеллектуализацию восприятия эстетической визии к началу XXI века превратилась в установку на адекватность выражения критиком, историком и теоретиком искусства своего понимания бытия через созданный иным культурным энергодателем произведение искусства и выражение себя как интерпретатора форм искусства в целом. Главным объектом исследовательского поиска здесь оказываются способы вербальной фиксации результатов суждений об эстетическом сообщении. Стремление выработать адекватные художественным феноменам формы исследования и фиксации его результатов заставляет искусствоведа превращаться не только в философа актуального искусства, но и в лингвиста, который путем

интроспекции собственного языкового и художественного сознания пытается построить своеобразный словарь первообразных семантических соответствий, словарь единого метаязыка описания, обладающего свойствами точности и содержательной ясности, при этом исследователь вынужден удерживать в своем сознании сведения о схемах семантических импликаций культурно-семиотического характера, которые будут обладать свойствами пластичности и прегнантности, саморасширения и захвата ранее не пересекавшихся культурных областей. Тогда взаимообратимость лингвистических и художественных структур станет основанием “нового искусствоведческого дискурса”, в большей мере соответствующего задачам экспликации онтологии мира путем анализа художественных форм, чем ныне действующий. В этом, вероятно, и состоит укрупнение проблемной области, связанной с соотношением теории языка и теории искусства. Таковым, по всей вероятности, следует считать создаваемую на семиотико-культурных и эстетических основаниях некую лингвоэстетическую теорию, обладающую большой степенью адекватности объяснения фактов языка, культуры и искусства. Многие пути развития теории знака применительно к искусству как знаковой системе лежат на стыке лингвистики, философии языка и искусствоведения, где сама проблема знаковости эстетического сообщения превращается в проблему поиска когнитивно ориентированной интерпретанты иконического и геометрически фигуративного эстетического знака. Решение вопроса межтеоретического соответствия на пространстве языковых и эстетических структур [3, с.83] позволит продвинуться вперед в отношении собственно *эпистемологии искусствоведческого анализа*, а *лингвофилософии* придаст новые импульсы к расширению своего ментального и общекультурного пространства

Литература:

1. Базен Ж. История истории искусства. — М.: Прогресс, Культура, 1995. — С.231-232
2. Беляев Г.А. К вопросу об использовании средств семиотики в познании искусства // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. — М., 1983. — С.359-367
3. Бенвенист Э. Общая лингвистика. — М.: Прогресс, 1974. — 447 с.
4. Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. — М.: “Новое литературное обозрение”, 1996 — 352 с.
5. Долгов К.М. От Киркегора до Камю. Философия, эстетика, культура. — М.: Искусство, 1990. — 398 с.
6. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – текст. – М.: Прогресс, 1996. – 344 с.
7. Иванов Вяч. Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. – М.: Наука, 1976. – С.3-55.
8. Кибрик А.А., Плунгян В.А. Функционализм // Фундаментальные направления

- современной американской лингвистики. – М.: Изд-во МГУ, 1997. – С.276-339.
9. Коваль О.В. Семантически сложные структуры на шкале иконичности // Міф і міфопоетика у традиційних та сучасних формах культурно-мовної свідомості. Вісник ХНУ. — 1999. — № 448. — С.352-358.
 10. Коваль О.В. Конкурирующие мотивации в дискурсе: диаграмматический иконизм и иерархия рекурсивной концентричности // Вестник Международного Славянского университета. Сер. Филология. — Т. 5. — 2002. — № 1. — С.8-11.
 11. Кубрякова Е.С. Возвращаясь к определению знака // Вопросы языкознания.— 1993. —№ 4. С.26.
 12. Лекомцев Ю.К. Процесс абстрагирования в изобразительном искусстве и семиотика // Тр.по знаковым системам. — Т. 11. — Тарту, 1979. — С. 120 – 142.
 13. Лекомцев Ю.К. Об алгебраическом подходе к синтаксису цветов в живописи. / / Тр.по знаковым системам. —Т. 5. – Тарту, 1979. — С. 193-205.
 14. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, — С.125
 15. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе //Литература и Живопись. М., 1982, — С.31 – 65
 16. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. — С.247.
 17. Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики // Вещь в искусстве. М., 1984. — С. 6-14.
 18. Логический анализ языка. Культурные концепты.— М.: Наука, 1991. – 204 с.
 19. Моррис Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика. — М.: Прогресс, 1983. – С.39-53
 20. Савченко Л.Р. Научные представления Д.Н.Овсяннико-Куликовского и художественные прозрения А.Платонова о природе умственного творчества // Спадщина Д.М.Овсяннико-Куликовского та сучасна філологія. Вісник ХНУ. — 1998. — № 411. — С.397-404.
 21. Валерий Савчук. Конверсия искусства. Спб.: Петрополис, 2001. – 288 с.
 22. Серно П. Структура и целостность: Об интеллектуальных истоках структурализма в Центральной и Восточной Европе. 1920-30 гг.. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 360 с.
 23. Степанов Ю.С. Протей. Очерки хаотической революции. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 264 с.
 24. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской культуры. — М.: Языки русской культуры, 1997. — С.171-188.
 25. Степанов Ю.С. Язык и метод. — М.: Языки русской культуры, 1998. – С.89-152; 689-738
 26. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. - М.: Прогресс, 1995.
 27. Успенский Б.А. К проблеме генезиса Тартуско-Московской семиотической школы // Тр. по знаковым системам. — 1987. – Т. 20. – С. 183-198.
 28. Успенский В.А. О единстве человеческого рода, или Зачем ставят памятники? // Новый мир. – 2005. – № 1. – С.121-136
 29. Фрумкина Р.М. Концептуальный анализ с точки зрения лингвиста и психолога // НТИ. Сер. 2. – 1992. - № 3 – С.25.
 30. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. — Спб.: Симпозиум, 204. — С.97-254
 31. Якобсон Р.О. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – 464 с.
 32. Eco U. The role of the reader. Explorations in the Semiotics of texts. Bloomington.Indiana Univ. Press. — P.90-106
 33. Sïriot P. Analyse du discours politique Soviïtique.Institut d'Йtudes slaves, Paris, 1985, p.362.
 34. Shapiro M. The sense of Grammar. Language as semiotic. Bloomington.Indiana Univ. Press. 1983.— 236 с.
 35. Widdowson W. Semiotic transformations in architecture // Т. Borbï (ed.) Semiotics unfolding. — Berlin etc.:Mouton. 1984. — P.1415-1420

Надійшла до редакції 12.05.2005р.