

Назначение в поэтику: общность теории языка и теории искусства в свете художественной семиотики и лингвоэстетики

О. Коваль
ХАРЬКОВ

Мы – забытые следы
Чьей-то глубины.
А. Блок

Огрызок яблока не заложен в яблоке.
(Ю. Степанов, 2004: 13)

Есть чему удивляться, когда наблюдаешь,
каким образом язык передает мельчайшие оттенки мысли,
равно как и чувства, частично их же и формируя.
(К. Ажеж, 1985/2006: 248)

Языки не способны верно отразить то,
что иногда именуют «состоянием души».
Однако следует различать уровни этой неспособности.
(К. Ажеж, 1985/2006: 249)

Прежде всего, следует установить тот класс дискурсивных практик, к которому принадлежит теоретизирование, то есть позиционировать теоретический модус высказываний относительно нарратива как наиболее изученного из родов дискурсии. Это нижеследующее рассуждение само явит нам пример теоретического дискурса, исследуемого в настоящей статье.

«Вечное искушение лингвиста – использовать модели наук о живом»¹. В этом слегка ироничном суждении Клода Ажежа содержится не столько упрек, сколько интуитивно осознаваемые истоки, основания, конструктивный прин-

цип того, что мы в несколько расплывчатом виде именуем «языковым существованием», но что составляет саму суть нашей энтелехии бытия: «быть представленным», по словам Ч.С. Пирса, – в языке, через язык, посредством языка.

В стремлении к максимальной формализованности и одновременно биологической (когнитивной) мотивированности лингвистических наблюдений скрывается желание лингвиста достичь максимальной объяснительной адекватности в своих эпитеоретических построениях и преодолеть ту вечную подвижность, непрерывность и текучесть языкового материала, с которым в своей каждодневной практике сталкивается лингвист. Но стоит ли за этим «искушением» простая «охотничья» страсть человека, все время совершенствующего свой рабочий инструментарий? Не скрывается ли за теоретическим инновационным процессом (его механизм как дискурсопорождающий недавно блистательно описан В. Тюпой, а идея ансамблевости жанра и текста в ситуации идеаторчества – И. Силантьевым²) какое-либо «естественное» желание, например, – желание теснее прильнуть к миру языка и стоящих за ним вещей, при этом избегая опасности слишком далекого отхода от них?

В непростом балансировании между устойчивыми ориентирами собственной дисциплины и видимыми, но не всегда достигаемыми, ориентирами иных наук, в представленности исследовательского бытия как бы «в границах и вне границ» открывается поиск синтезирующего метода, который позволит осуществить процедуру построения объясняющих моделей языковой и эстетической деятельности.

В настоящем смысле и в этом отношении деятельность лингвиста столь же креативна, как и деятельность художника. И совершенно не вызывает удивления попытка отыскать закономерности самопостроения языковой структуры там, где действует общий для нее конструктивный принцип, – принцип знаковости: в сфере языковой и художественной образности.

Иногда эти сферы настолько сплавлены между собой, что постановка вопроса о степени адекватного объяснения такого неуловимо ускользающего и прегнантного феномена, каким является язык, отзывается миром стройных метатеоретических построений (корреспонденций), относимых к сфере принципиально не моделируемой и еще более растекающейся – к феномену (изящного, в том числе и словесного) искусства.

Эпитеоретические построения требуют своего оформления. Однако здесь есть сложность. Их трудно представить в виде какой-либо единой теории (скорее, здесь может появиться концепция, «идея»), они невозможно велики для устойчивой логической, философской и любой другой метаформализации и существуют одновременно в разных мирах – виртуальном (ментальном) и материальном. Поэтому возникает естественное стремление найти ту гиперрегиональную область, которая позволит удовлетворить любые исследовательские предпочтения и жажду объясняющей адекватности.

Таковой в 1970-е гг. прошлого столетия стала нарративная семиотика, а в наше время – ее феноменологическое расширение и укрупнение, каковыми являются когнитивная философия языка, художественная семиотика и лингвоэстетика.

Цель этой статьи – разрешить чисто теоретическую лингвистическую метазадачу: дать по возможности достаточно ясное и семиологически оправдан-

ное определение метаязыка лингвоэстетики и показать его область применения («сферу действия») к явлениям, традиционно рассматриваемым в поле интермедиальности.

I

Совершенно очевидно, что сейчас необходимо заново лингвистически (лингвоэстетически) осмыслить то, что 30 лет назад формулировалось как «общность теории языка и теории искусства в свете семиотики».

При этом лингвоэстетику мы полагаем как своего рода метапоэтику языка и одновременно самой лингвистики. Может ли лингвоэстетика быть одновременно и абстрактной семиотикой языка и искусства – отдельный вопрос, но то, что она имеет прямое отношение к самой сути языкового механизма и природе языковой деятельности, кажется, не нуждается в дополнительном определении.

Вслед за Ю.С. Степановым, мы предлагаем «назначить»³ лингвоэстетику в качестве такой поэтики, нисколько при этом не покрывив лингвистической душой ни перед ним, ни перед самим материалом, поскольку в нашем «назначить» содержится не сколько прескрипция, сколько дескрипция, подобно той, какую поэтике дал Р.О. Якобсон: «Поскольку лингвистика является общей наукой о языковых структурах, поэтику можно рассматривать как составную часть лингвистики»⁴.

Сообразно с этим: поскольку поэтическая (эстетическая, эстетико-образная) функция языка есть структуро- и системоопределяющей, вершинной в иерархии функций языка, наряду с функцией когнитивной и функцией эффективной коммуникации, постольку лингвоэстетику можно рассматривать как эписемиотику самой лингвистики, обращенной к живым формам языкового существования человека.

Не следует при этом думать, что мы здесь впадаем в металингвистический фантазм – предмет нашего интереса вполне определен: это живой, текущий, естественный иконический эстетический дискурс, обладающий внутренними потенциями к формализации. Скажем иначе: именно на естественный дискурс (в том числе и на художественный, и на импрессионистический дискурс о динамически визуальном и пластически-образном) возлагается задача отражения метаязыка лингвоэстетики и метаязыка художественной семиотики, частью которой лингвоэстетика является.

Но выясняется, что она, (являясь до известной степени сама теорией языка) входит (проникает, пронизывает) и в теперь уже устоявшиеся и активно развивающиеся (а для некоторых уже и традиционные) научные области, например, эмерджентную и функциональную грамматики (теории) языка, ср.: «Обсуждая проблему функциональной немотивированности согласования, М. Барлоу и Ч. Фергюсон замечают, что «все функционалистские объяснения оперируют понятием референциальной эффективности языка; как кажется, никто не рассматривал игровое, поэтическое и эстетическое использование языка, которое, возможно, имеет существенное значение для его эволюции и усвоения, так же как может вносить вклад в творческую, систе-

мообразующую сторону языка»⁵ (разрядка наша – О.К.). Так тема языковой креативности выходит на первый план.

Методологический прием исследователя («назначить») не является в данном случае совершенно произвольным и взятым извне языкового материала.

В этом опыте содержится не столько оптативность лингвиста («мы так хотим»), сколько необходимость строго следовать самой логике теоретического построения: систему не следует создавать, ее необходимо извлечь из природных данных.

Тогда путь «назначения» будет подобен просто пункту отправления исследовательского поезда, к которому по пути его следования кем-то или чем-то (не языком ли?) может быть присоединено бесконечное количество вагонов. «Извлечение» окажется, таким образом, не сколько «путем», сколько «пунктом назначения» – особой методологией исследования языка, которая не нуждается в предварительном построении, – она автопоэтична, и в этом смысле свободна от прихоти лингвиста. Последняя заключается лишь в возможности переложить личную интроспекцию на язык объективных закономерностей.

По-видимому, этот прием стоит назвать «опытом Малларме» и отнести к нему то же, что Ю.С. Степанов относит в связи с авангардными прорывами из сферы ментального в сферу материальной реальности – явления хаоса и абсурда в поэтике авангарда.

Этот опыт сформулирован самим Малларме (художником), но транслитерирован в нашу ментальную среду Ю. Степановым (лингвистом), что говорит о возможности не только ментальных прорывов из одной области в другую, но и о способности отражать сложные культурные концепты и абстрактную образность, каковой обладает естественно-языковой эстетический (иколический) дискурс: «Он (опыт Малларме – прим. наше. О.К.) совершается в момент замысла, он и есть форма замысла. Он не сводится к тому, чтобы наложить актуальную гармонию на предзаданную интеллектуальную мелодию. Он требует точного и тонкого владения собой, приобретенного особой тренировкой, позволяющей провести от определенной исходной точки до определенного конца весь единый комплекс одновременно действующих «частей души»⁶.

Отмеченный знаковый комплекс стоит за всем конгломератом явлений, называемых обычно «эстетикой языка». Только мы бы хотели сказать, что стержневым компонентом выбранного нами опыта является не только креативность какого-либо художественного языка, или эстетического использования языка в повседневной речи, – им является эстетический компонент, встроенный в саму пропозициональную функцию языка, компонент, являющийся его естественным «измерением».

То, что это действительно так, покажем на отдельных примерах.

Мы только надеемся, что наш опыт экзemplификации окажется близким тому, который содержится в семиологической теории⁷.

Пример 1
Лингвоэстетика псевдопредложений,
или «карначомпы» языковой креативности

Общеизвестно, что использование искусственного языкового материала обладает большой эвристической ценностью, хотя и оспаривается рядом выдающихся лингвистов⁸. Он может быть привлекателен и в качестве преднамеренного металингвистического розыгрыша, однако, как кажется, никогда не становился объектом лингвоэстетической экспликации. Речь идет о квазиязыковых конструктах, носящих, по нашему мнению, отчетливую изобразительность. Они задают некую особую область метаязыковой креативности, спровоцированной самим механизмом языка, но направленной во вне – такие контексты в высшей степени прагматичны, а зачастую и эпатажны, что позволяет приписать им авангардный характер. Зачастую они и рождались в ситуации особого авангарда – рождения новой концепции или теории языка. В этой области «Глокая куздра» Л. Щербы здесь как бы уравнивается с сэпировским фермером (*Фермер убивает утенка* – *The farmer kills the duckling*) и вендлеровской красивой танцовщицей, и уж точно с пресловутыми *Им* и *его* осликом (*У него есть ослик и он его бьет*; однако в этот блок примеров не стоит включать речевые произведения с установкой на намеренную семантическую (модальную, референциальную, коммуникативную, прагматическую) аномальность, например, вот эти почему-то вспомнившиеся из литературы примеры: *Он знает математику за три дня; Вино подают за обедом, и то по большой рюмке; Эту ложку прохудил именно ты; Он берег своего хорошего собаку* и т.п.). Эти конструкции провоцируют особый характер активации «языкового внимания» – металингвистический.

Между тем, сама референциальная непрозрачность контекста (даже референциальная конфликтность, согласно формулировке А.Е. Кибрика), наличие специфических дискурсивных условий и намеренно демонстрируемая линейность клаузы говорят о том, что в фокусе металингвистического внимания могут оказаться самые кардинальные механизмы эстетизации языкового образа.

Так, та же *Глокая куздра*, которая *штеко будланула бокра и курдячит бокренка* не только демонстрирует презумпцию грамматической обязательности, но и открывает, если не обнажает в самой аффиксальной технике смыслопроизводства то свойство, которое исследователи закрепляют за эстетическим высказыванием: автореферентность, автопойетичность и способность к длительной и (в идеале) бесконечной рекурсии.

Словная функция в таких случаях сплавляется с функцией актуальной интерпретации (об их глубинно-семантических основаниях, семиотических характеристиках и связи со значением вообще обстоятельно писал Ю.С. Степанов⁹). Подобные конструкции в идеале стремятся к голофрастической терминологической однозначности, хотя они и интенционально многозначны, и экстенционально пусты, правда, на основании этого нулевого интенционала они не могут быть приравнены к общеизвестным *кентавру* и *русалке*.

Их интенциональная содержательность (но не референциальная прозрачность) задана системно и управляется действием языкового механизма, кото-

рый, впрочем, не носит универсального характера. Тем не менее, примечателен сам факт их автонимного употребления.

Подобные конструкции говорят именно о форме языкового знака, попутно обнажая и его образные потенции: производность, членимость, цельно-оформленность, пропозитивная схваченность ситуации, выраженная морфологическая техника категоризации и т.п. Апокрифичная сама по себе (что уже важно – сентенция входит в трансляционные дискурсивные практики, легко запоминаема и воспроизводима), *глокая куздра* Л.Щербы (одного из демиургов лингвоэстетики) говорит не только об обязательности фразовых категорий, как и об их наличии в структуре предложения и в языковой сетке категоризации, не только о том, что предложение не состоит из своих непосредственных заполнителей, а оформляется сочетанием фразовых групп и соответствующих им семантико-грамматических категориальных классов, но и том, что соотношение терминального и актуального не существует вне линейно-коммуникативной и иконической проекции самого дискурса, хотя и базируется на символьных элементах.

Эстетические достоинства лингвистических предложений (условно названных нами *карначомтами*, – от сочетания имен Р. Карнапа и Н. Чомского (в русской версии – Н. Хомского), предложивших, помимо Л. Щербы, наиболее типовые (типические) и образные языковые образования с морфологически насыщенной, но экстенционально нулевой информацией), – основываются на способности языковой системы как бы обнажать свой каркас, демонстрируя скрытые в ней эмерджентные потенции языковой образности. Подобному есть параллель и в живописи, причем генетически связанная с языковым и пластическим экспериментом, определяющим природу вышеназванных *portmanteau-sentence*: кристаллы Врубеля.

Языковая форма приобретает свойства предметно-фигуративные, ее синтаксические иерархии становятся изобразительными, а функция видоизменяется от конструктивной (обнажить принцип) к трансляционно-орнаментальной. Все единство форм приобретает известную потенцированность зрительного и когнитивного восприятия.

Лингвистически экспериментальная форма подобных конструкций, претерпевая напряжение между замкнутостью грамматической сетки отношений и рекурсивной бесконечностью линейного развертывания, приобретает эффект пластичности, а сама конструкция выходит за рамки изначально предначертанной информативности. Подобно тому, как это происходит в авангардной живописи, здесь на светлое сознание лингвиста всплывают «не вещи, но отношения». И в этом смысле авангардист-лингвист, скажем Чомски (Хомский), оказывается близок (равен?) художнику, например Браку. Их обоих объединяет одно – эксперимент со знаками и опыт их содержательной интерпретации.

Конструкции, подобные знаменитому примеру (очень важно, что всегда подобные формы выступают как *наглядный пример*) Хомского – *Colorless green ideas sleep furiously* или примеру Карнапа *Piroten karulieren elatisch*, – самой логикой авангардного эксперимента обращены к перцептивному восприятию языкового материала и необходимо подразумевают образную на него реакцию. Они обладают не только эвристической ценностью, но и зрительной

наглядностью, стоящими за ней аналогиями, ассоциациями и дискурсивными развертками.

Абстрактные экземпляры оживляются аффективным компонентом языка и при помощи автопоэтического смыслообразующего приема становятся коммуникативно содержательными. Они как бы прямо и наглядно говорят нам о возможности именно языкового выражения абстрактной образности, которая заложена в авангардной эстетической практике.

Перцептивные реакции на искусственный языковой контекст подобны реакциям на экспериментально ориентированное авангардное слово. Они остраивают языковую абстракцию, внося в ее понимание изобразительный элемент. «Слово смело идет за живописью», обнажая сам прием ее образо- и смыслопроизводства. Не в этом ли загадка привлекательности хлебниковских *бобэоби*, *вээоми*, *пиэо* и *лилиэй* и такой притягательности для сторонников аналитического кубизма, синтаксических скреп, связок, модальных операторов и предложных форм? Лингвистические portmanteau-sentence как бы «сами себя разбирают», по удачному выражению Г. Стайн, – и на это «нравится смотреть».

Их сущность феноменологична, ибо она перцептивна и направлена на постепенную когнитивизацию установки видения, сравни у той же Стайн металингвистическую ориентированность на смешение (смещение) пропозициональных установок полагания и видения в одном «объясняющем» контексте: «*What are words. / Any word is a word. / And what is what is what*» (пример из автореферата канд. дисс. В. Фещенко).

Опыт С. Малларме имеет к ним прямое отношение: конструкции, о которых мы говорим, могут быть названы и в его духе: *tel qu'en lui-même*. Они действительно «таковы, какие они в себе» сами и являются нам.

Но у автореферентности есть и ограничения. Сохраняя статус общезыковой универсальности, она сильно варьирует по языкам. Как показал В.М. Солнцев¹⁰, конструкции, основывающиеся на морфологической (грамматической) и синтаксической информации, распределенной между терминальными и фразовыми категориями, к которым относятся входящие в них лексемы, оказываются трудно переводимыми: при полуквивалентности карнаповскому «предложению» англ. *Pivots carulize elatically* его формоизолирующий вариант *Пилатомэнь элатикали-ды цзай калулайчжэ* оказывается не только лишенным транспозиционной и перифрастической силы, но и привычной эстетической значимости.

Если конструкции шербоковского или хомскианско-карнаповского толка поддерживаются градуированными грамматическими и звукобуквенными значимостями, то есть ориентированы на семиотизацию формы языкового знака (в этой последней, на наш взгляд, и заключена эстетическая составляющая языка), то в случае металингвистической игры с ориентацией на формоизолирующую технику в центре семиозиса оказывается сама зона различения содержательных единиц, т.е. зона содержания языковых знаков. Эксперимент в этом случае состоит не в игре с «означающим», с интерпретантой языкового знака, а в вовлечении в процесс языковой игры самого интенционала языкового знака, вплоть до его элиминации. Сближает обе стратегии то, что конечные результаты такой метаязыковой деятельности неотделимы от того, результа-

том чего они являются – от кода. Но и та, и другая входят в сферу “дискурсивно-поэтического” языкового существования.

Совсем не случайно одну (европейскую) стратегию относят к сфере современного поэтического искусства, а другую (ориенталистскую) – к области канонического живописания словом. В первом опыте система обнажает специфику кода, во втором – характер его функционирования. Сравни отмеченную В.А. Плунгяном, со ссылкой на С.Е. Яхонтова, эстетическую установку на смыслопроизводство так называемых “грамматически аморфных” языков (“один из предельных случаев языковой системы без грамматических категорий”¹¹), доводящую до предела морфологическую значимость слогоделения и грамматикализованную смысловую подборку слов в языке классической китайской поэзии¹².

Для нас же существенным является то, что оба принципа языкового эксперимента ориентированы на принцип знаковости как таковой и на характер видимой экспликации отношений в самой структуре языкового знака. В одном случае он двусторонен, в другом – приближается к структуре с парным соотношением компонентов.

Эстетичность подобных хомскианскому или шербовскому языковых артефактов базируется на том, что они находятся в фокусе внимания и говорящего и слушающего («наблюдателя» Матураны и Вареллы), а значит, в их интерпретации задействованы базовые когнитивные механизмы. Подобные артефакты интенциональны. Они *предъявляются* человеку в качестве аргумента определенного знания и они же призваны человеком *продемонстрировать* некую логическую составляющую той абстракции, в которую входят, – например, концепт *языкового правила*. Одновременное присутствие квазиязыковых артефактов в ментальном (*по мысли автора*) и перцептивном, визуальном (*проиллюстрировать*) контексте расширяют их семантический диапазон, вводя в интерпретацию псевдопредложений эпистемологическую, рациональную (*тем самым примером доказывается*) и чувственную составляющие.

Перед нами актуализация самой алгебры языка. Кстати сказать, подобная языковая артефактность – сама по себе яркий пример того, как абстрактная семиотика чего-либо сама выступает как семиотика себя самой. Немаловажное значение при этом приобретает и дискурсопорождающий характер намеренной семиотизации формы.

Вопреки обычному мнению, интересующие нас языковые артефакты не единичны и не случайны. Они содержат в себе скрытое желание каждого по перекомпоновке и переименованию языка. И если в повседневной речи такая перекомпоновка оборачивается языковым каламбуром, двусмысленностью, перифрастической вольностью, то в художественном дискурсе она преобразует и сам материал, и принципы текстопорождения. Теоретически любая подобная фраза может быть развернута в формалистический или эстетический дискурс, ср.: *Огды-егды, а бутявка спиндюрила у Калуши зилинь. И с зилинем усяпала с напушки быро-быро и в бурдысья пок! А зилинь у бутявки в клямсах так и затырытырился: тыры-пыры, тыры-пыры* (Л. Петрушевская, «На швантьеу», пример взят у Я. Тестельца); *ититутти а курлиньгяи ытидердяни атитойгному артлению; зэлэмьгый гесрык, фед-гяг, фед-гяг* и т.п. В дискурсные стратегии может быть вовлечен как органические свойства самого

кода, ср. хрестоматийные твенновские примеры *латтенгиттерветтэркоттэр-бейтэльраттэ* и *шраттертроттэльхоттентотэнмуттэрфттэнтэтэр*, – так и внешнюю к нему референтную и коммуникативную мотивировку в ономапоеистических инновациях: таков приводимый У. Эко¹³ и требующий отдельного разговора джойсовский «полилингвальный композит, «сложное-слово-гром» из «Финнеганова Уэйка»: *bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronnnonneronntuonnthunntrovarrhounawnskawntooohooordenenthurnuk*. Интересно, что мереологическая составляющая фразы (100 знаков в составе целого), по-видимому, также мотивирована со стороны эстетического измерения номинативной страсти художника слова.

Достаточно взглянуть на контекст, в котором фокусируется семиотизируемая языковая форма артефакта-карначомпы, и станет ясно, что свою “способность мгновенно изменять свои очертания и окрашенность в процессе развертывания языкового действия”¹⁴ он не утрачивает никогда, как никогда не теряет связи с эпистемическими и перцептивно-зрительными пропозициональными контекстами: *попробуем на этом примере приглядеться к анатомии слова*; диалогическими реакциями-цитациями, в которые вплавлены ментальные, целевые, казуальные и перцептивные предикаты: *Ну вот!... Объясните мне: что это за фраза? – Это невозможно объяснить! Это ничего не значит! Никто ничего не понимает! – То есть как: никто не понимает? А почему, позвольте вас спросить? И неверно, будто вы не понимаете! Вы отлично понимаете все, что здесь написано. Или почти все! Очень легко доказать, что понимаете! (Л. Успенский, “Слово о словах”)*. Совсем не случайны здесь и модальные операторы кажимости и неопределенности: *это, никто, ничего, 0_{3 мн}*

Подъем отрицания и управление *что*-придаточными свидетельствует о том, что артефакт не только входит, но и инициирует появление контекста с пропозициональной установкой знания-мнения, но и контекст прямой метаноминации: *фраза, пример, высказывание, “предложение”, карначомпа, прием, “языковой монстр”* и т.д.

Более того: синтаксическая и дискурсивная сочетаемость карначомпов говорит и о предельной метафорической неосемантизации, в основе которой лежит уже представление о вещных коннотациях на первый взгляд пустых и абстрактных сущностей: сказанное подтверждают дискурсивные примеры из самой сферы профессионального «разговора о языке»: *спонтанные реакции говорящих на этот, ставший хрестоматийным пример показали, что он способен занять свое место в их языковом мире*; и о том, что они инструментально и ментально погружены (пластически встроены – *вписывается*) в личную сферу говорящего и, что особенно важно, в металингвистическую сферу профессионально говорящего о языке: *Для меня лично эта фраза вписывается самым естественным образом в жанровое пространство лингвофилософского рассуждения о языковой семантике – от Карнапа, Куайна, Остина до Катца, Лакова и, конечно же Чомского, для которого создание преднамеренно парадоксальных языковых «монстров» является типичным эвристическим приемом*.

Как это и характерно для любой гибкой и динамичной семиотической системы, она порождает внутри себя целый класс аналогов и металингвистических параллелей, требующих своего лингвоэстетического осмысления.

Не в последнюю очередь к ним относятся голофрастические словообразовательные и синтаксические композиты, дублетные глагольные предикативные формы типа *пойду погуляю*, и любые формы семиотизации языкового знака, в которых иконически выводится в поверхностную грамматическую структуру их внутреннее содержание, например формы иконической неосемантизации морфологических и синтаксических гибридов типа: *на улице вскопчил конный всадник, нагрев чувств, грусть скучного человека, старался не накапливать слез, резкий звук спящей жизни, сделал удар в грудь, за краем тела, жизнь-как-идея*; всевозможные случаи «муфталингвы» (термин Мельникова) и любые случаи грамматической неологизации, о чем подробно и изысканно пишут Н.А. Фатеева и Л.Р. Савченко (платоновские примеры взяты из ее работ): подобные явления связывается нами с намеренной и преследующей цели языковой изобразительности, когнитивной пластичности стратегией авторизации иконичности в эстетическом дискурсе и требует своего специального и самого серьезного, самостоятельного анализа. У подобной стратегии есть уже свои лингвистические герои: хрестоматийные Л. Толстой, А. Платонов, С. Кржижановский, А. Ремизов, И. Бродский, Л. Лосев, Г. Сапгир, Дм. Волчек, не говоря уже о С. Малларме, А. Рембо, Дж. Джойсе, У. Берроузе и каллиграмматистах французской, немецкой и англосаксонской поэтической школы.

Для нас же не менее важно, что к указанному металингвистическому ландшафту «*примешивается*» не столько *сливаясь с ним*, сколько предшествуя ему в нашем сознательном языковом существовании ландшафт ассоциативно-поэтический, т.е. тот участок ментального пространства, который вводит в интерпретацию, скажем, *Colorless green ideas sleep furiously* – уже не лингвистические аналогии, но аналогии эстетические: *зеленоватые девушки Гогена, красные поля Ван Гога*, колористические градации Кандинского и приглушенно-холодные формы Врубеля.

А может, и что-то, что всегда отдавало эмоциональной неуравновешенностью и жизненной (ментальной) шатостью (шаткостью), ментальной незрелостью или излишней пере-зрелостью, какую можно найти в творчестве и – языке А. Платонова, Ю. Олеши, К. Вагинова (вспомним его наиболее близких нашему артефакту «зеленых юношей безумных», правда, к настоящему времени совсем сменивших свой первоначальный цвет), – что-то, что составляет некий визуально-словесный конгломерат-гибрид-концепт. И, возможно, это концепт «прозванного гения», каким *оказался* С. Кржижановский, концепт подмены, концепт-пошлости-нашей-жизни, как она показана в эроничных элегиях С. Черного; а может, это семиотизируемый в поэтическом идиолекте «орфеизм» В.Ф. Ходасевича; вывернутый наизнанку, концепт двойничества как намеренного шутовства, маскарада, искусственности, лирошутовской «легкости» жизни (а в моем сознании он, этот концепт, имеет даже свое лицо – Олега Дала), флоризелевский концепт «а-давно-ли-мы-клеили-наши-бороды-полковник»; концепт «потерянного времени» М. Пруста и А. Блока:

И сидим мы, дурачки, –
Немочь, нежить вод.
Зеленеют колпачки
Задом наперед.

Зачумленный сон воды,
Ржавчина волны...
Мы – забытые следы
Чьей-то глубины.

Сливаются с нашим металингвистическим ландшафтом уже не сами ряды языковых артефактов, а системы, которые позволяют их «вписывать» в ментальный мир и находить ему материальные (в идеале – живописные, пластические и словесные) соответствия. Этим ландшафтом и будет концепция «общности теории языка и теории искусства в свете семиотики» академика Ю.С. Степанова, но взятая в своем современном лингвоэстетическом и искусствоведческом расширении.

Пример 2

Опыт семиозиса и абдукции у В.Ф. Ходасевича¹⁵

Едва ли мы ошибемся, если скажем, что среди русских поэтов-символистов, кроме А. Блока, В. Брюсова и, конечно же, А. Белого, – имя В. Ходасевича должно быть названо одним из первых в числе тех, кто почти что с документальной точностью и наглядностью отразил процесс семиозиса в искусстве. Вывод Ч. Пирса о том, что творческое восприятие реального мира и способность членить его на серию пересекающихся ментальных пространств, («возможные», «воображаемые миры»), есть семиозис и абдукция, – в полной мере приложим к поэтике «внутреннего человека» В.Ф. Ходасевича. В общих чертах эта поэтика может быть сформулирована как поэтика творческой *mania*, одержимости, дрожания-трепетания на границе художественного и реально-ирреального, где всякое аффективно-эмоциональное восприятие мира через категории языка и художественной образности, всякое «высочайшее напряжение, вырывающее человека из сферы логики в область непредсказуемого творчества»¹⁶, мыслится как зримое и слышимое «чудо». Искусство не говорит о случайном, но обнажает механизмы непредсказуемого взятия знаков «особенного» из материала «единичного» и «всеобщего». Наша цель и будет состоять в том, чтобы через анализ поэтики ряда текстов В. Ходасевича («Музыка», «Эпизод», «Баллада» и др.) показать абдуктивный ход взятия вневременных ментальных сущностей в творческом семиозисе поэта. Нашей задачей, кроме выявления особенностей лично-поэтической семантики текстов, станет анализ механизмов перевода примет поэтической *mania* в абдуктивные цепочки, из которых и вырастает стихотворный текст художника. В. Ходасевич мыслится нами как поэт абдуктивного типа мышления, который необходимо полагать как инструмент семиотической интерпретации творческого акта.

На первый взгляд, формулировка задачи символизирует ситуацию, разрешение которой чрезвычайно важно для уяснения природы автопоэзиса и поэтического эксперимента и которая ставит перед авторами серьезную проблему: передать ментальный опыт выхода художественного в сферу запредельно-

го, иррационального, “орфического” (чтобы не путать с философским течением орфиков, предлагаем именовать это явление как *орфеизм*), но как “стиховую вещь” (Ю.Н. Тынянов), как концепт “орфеического”, как образ ментального путешествия на острова “за-языкового” и “вне-поэтического”, но переводимого на язык (в том числе искусства) нашего сознания и нашего словаря, это сознание удерживающего в определенных культурных рамках. Интересующая нас проблема в свое время формулировалась В.Н. Топоровым как проблема “реконструкции психофизиологической структуры поэта, творца, по ее отражениям в тексте, творении”¹⁷. Нет нужды говорить, что она по-прежнему остается актуальной. С одной стороны, она предстает как проблема мотивированности художественной формы внехудожественной реальностью¹⁸, ментально-психофизиологическим субстратом и исходной полилингвальностью культуры¹⁹. С другой стороны, – можно говорить о ней как о ярко выраженном стремлении художника-поэта к саморефлексии и метаязыковой аналитике, распространяемой как на поэтическое творчество в целом, так и на поэтическую функцию Языка как таковую²⁰. Мотив *Mania* как мотив внеязыковых мотивировок языковых фактов и источник этимологизации первообразных лично-местоименных элементов **men-сферы* (и.-е. *eg'h-om – *He-g'h-om) на обширном индоевропейском материале, с привлечением данных этимологической поэтологии, подробно рассмотрел В.Н. Топоров²¹. Мы же аппарат абдукции применили к нефигуративной живописи в контексте решения проблемы “общности теории языка и теории искусства”²².

И в том и другом случае важным остается нахождение объяснительной адекватности в рамках семиологической константы: конструктивного принципа знака и законов семиозиса. Очевидно также, что мы не сможем остаться вне характернейших для искусства модерна, символизма, авангарда тем и концептуальных общностей. Однако наблюдение их прихотливой семантики не самоцель. Мы стремимся показать, как общесемиотические механизмы действуют на пространстве намеренной эстетизации языкового творчества.

Тема смерти как инициации поэта, точнее, его балансирования на узкой черте, соединяющей мир потусторонний и мир естественной действительности, давно прочитывается как тема, принципиальная для автопоэтики символизма. Кроме того, – она позволяет в теоретическом контексте экземплифицировать семиотические основания самого сближения лингвистической и художественной поэтик, как это на примере лермонтовского концептуария показывает Ю.С. Степанов. Мы же выбрали для демонстрации «общности теории языка и искусства» в чем-то ему близкий, хотя и не тождественный лингвопоэтический концептуарий В. Ходасевича.

В.Ф. Ходасевич не стал здесь исключением, но необходимо признать, что именно ему принадлежит заслуга реализации темы в максимально приближенном к психофизиологическому субстрату варианте. Эффект и аффект, понимание мира путем анализа перцептивных впечатлений, размышление-воображение, струящееся над обыденными, соматическими, вещами, – словом, весь набор ментальных движений, характерных для неоплатонической практики символизма, приобрели у В.Ф. Ходасевича необычайную остроту, воплотившись в самостоятельно разработанной поэтической технике и самой установке на пере-вос-создание стилевой и ритмико-метрической традиции клас-

сической русской поэзии. В основе общей логики поэтического неоплатонизма орфейческий мотив, столь важный для В.Ф. Ходасевича и столь же постоянный для символизма, становится центральным концептом художественного творчества поэта и одновременно питательной средой эстетической мотивировки его знаков: двусмысленность, мифологизм, бриколажность семантики языковых метафор и эстетическая организация стихотворения в целом взаимно поддерживают и мотивируют друг друга, сообщая стиховому “думанию-говорению” черты реляционной абстракции. Орфеизм В.Ф. Ходасевича в буквальном смысле может быть воспринят как “срединное звено” всей его поэтической системы (прослеживаемой от “Путем зерна” через “Тяжелую лиру” до “Европейской ночи”), как “конструктивная сущность”, которая воплощает закон индивидуальных психоментальных и физических явлений внутреннего мира поэта, превращая их, тем самым, в подобие всеобщих глубинных сущностей, данных в форме поэтической композиции. И в этом смысле В.Ф. Ходасевич близок той мифопоэтической традиции, которая связывает архаичный “Манас” с поэтическим творчеством. Автор “Тяжелой лиры” реализует орфейский комплекс не только в определенном унифицированном виде, ясном по его мифоритуальным и символистским параллелям, но целым веером стиховых вариантов, где он показан развернутым именованьем – композицией, а не прямой отсылкой к имени мифопоэтического сюжета. Истоки поэтической логики ходасевического орфеизма не только коренятся в *λάδος* и *κωτοκομή* Платона, но и в традициях, взаимонаправленных и внутренне согласованных: русской поэтической (“Пророк” Пушкина, “Двойник” А. Блока; сюда же “Когда б ни смерть, то никогда бы / мне не узнать, что я живу” и “Не забывай меня, казни меня, / Но дай мне имя, дай мне имя!” О. Мандельштама, “О, знал бы я, что так бывает...” Б. Пастернака); обэриутской романтикой К. Вагинова (: “Зарею лунною, когда я спал, / я вышел, // Оставив спать свой образ на земле” и его же “Из юноши дух выбегает, // а тело, старея, живет”), и шаманической поэтикой “опустошения-обмирания”, близкой, как показал В.Н. Топоров, мотивам др.-инд. *virga*– и греч. *μένος*²³. И все же в этом наплывании на мифопоэтическую традицию русской поэзии видна самостоятельность, обнаруживающаяся в самом способе поэтического мышления – абдукции.

Как бы в полном согласии с теорией двойного кодирования А. Пайвио и лингвистикой языкового существования Б. Гаспарова, которых, конечно поэт не мог знать, В.Ф. Ходасевич дает нам возможность лишь опознать поэтический образ, не заботясь дальнейшим разглядыванием его сущности. Но всякое такое опознание (здесь подтвердим за Б. Гаспаровым – прежде всего языкового материала и образного отклика на него) обязательно включает в последующую интерпретацию смысла аффективный компонент языка, поддержанный со стороны внутреннего мира художника. В этом ключе чрезвычайно важный вопрос об отношении образной реакции на языковое выражение к значению этого выражения²⁴, так или иначе, пробежав путь между “картинностью” и “визуальностью”, обернется вопросом природы поэтической функции языка. Гипотеза, которую в этой связи применительно к стиховой технике В. Ходасевича можно было бы выдвинуть, состояла тогда бы в следующем: при общем преобладании поэтической функции над референтной, допущении

множественности реальностей, апелляции поэта к эффективно вычислимым референтным знакам (*Сергей Петрович* в “Музыке”, объективированный “Я” и “Я” ментальный – “*тот я, кто предо мною сидел*” в “Эпизоде”, “*мир мой*” “Вариаций”, “*неужели вон тот это я*”) и перво-личным модальностям, – В. Ходасевич надстраивает над поэтической функцией свою метасемиотику, несводимую к семантической и лексической неоднозначности текста, а трансформирующую сам тип художественного дискурса. Более того, в этом абдуктивном (или иконическом) дискурсе (назовем его так!), стремящемся более точно передать ментальное состояние поэта, референциальный и автореференциальный конфликт как бы “снимаются”, поскольку поэтический дискурс перестраивается на индуктивной основе: он ориентирован на выражение самого себя, содержится в форме прямой или скрытой перцепции языковой формы, необходимой для ее выражения, ср. у Ч. Пирса: “я осуществляю абдукцию, когда я просто выражаю в предложении то, что вижу” (цит. по М. Ямпольскому²⁵). Визуализация и вокализация примет ирреального и реального мира делает этот дискурс абдуктивным.

Надо сказать, что поэтическая индукция (абдуктивный метод) есть метод не одного лишь В. Ходасевича (яркий абдукционист здесь И. Бродский, отчасти К. Кавафис, близкий Ходасевичу по поэтике, и, возможно, У. Оден, однако это традиция поздняя, весьма отдаленная и полная стиховых метрических инноваций).

Яркие примеры абдуктивной техники построения стихового ряда дает нам А. Белый (а в живописи – В. Кандинский). Острая и точная в своей пронизательности Л.Я. Гинзбург определяет суть поэтической абдукции как “движение к экзистенциальной теме от частного”²⁶, оговаривая, при этом, что не всякий индивидуализированный поэтический контекст индуктивен. Чтобы ему стать таковым, необходимо выполнить определенные условия: индуктивная конкретность должна быть конкретностью симультанной, и внешнего и внутреннего мира, предметной, психологически насыщенной, но так, чтобы нарастание насыщенности шло по линии вещей, а не по линии откровенно заявленных смыслов; чтобы конкретная ситуация, поэтически осмысленная в стиховой форме определенного жанра, сохраняла структурную целостность, ясность пространственно-временной локализации, символическое расширение и возможность обобщения предметных образов в единое целое с экзистенциальной, бытийной частностью, способной быть поименованной в определенной языковой форме: “для того, чтобы явиться способом поэтического видения, индукция должна предстать нам как самоценная познавательная структура, как ракурс бытия, через который мы проходим на пути к экзистенциальной теме”²⁷. В указанном направлении креативного движения и содержится то новое, что в идею общности теории языка и теории искусства привносит современная поэтическая техника смыслопроизводства²⁸.

Сходные трактовки можно найти также в известной статье Якобсона о параллелизме живописной и поэтической техник поэтов-художников, в частности, у Анри Руссо, чье творчество отражает влияние лингвистического мышления на живописную практику, о чем мы скажем особо и чуть ниже²⁹. Пока же стоит отметить то, что Р.О. Якобсон изысканно формулирует связь схождения словесного и живописного сюжета, наряду с “нарративной упоря-

доченностью, последовательностью осмысления и когнитивного синтеза картины”, как “многоликую игру согласованных сходств и различий” и повторяет, вслед Вратиславу Эффенбергу, мысль о знаках “растущего симбиозиса живописи и поэзии” (отдельного внимания заслуживает отмеченный Р. Якобсоном конструктивный параллелизм в организации нарративного и визуального текста таможенника Руссо (его картина “La Reve” – “Сон”), ср.: “распределение четырех грамматических подлежащих соответствует относительному расположению референтов на холсте”³⁰). В названном симбиозе уже в век модерна проглядывала та общность, формулировкой конструктивного принципа которой занялся в 1975 г. ученик Э. Бенвениста и «отец сравнительной концептологии» Ю. Степанов. Работа Р.О. Якобсона является, по-видимому, первой работой, выполненной в указанном русле идей. И опять-таки: общность теорий и ментальных практик здесь не предзадана, а «подсмотрена» изнутри творческого процесса, увидена глазами не новых концепция языка, а новых практик со стороны искусства.

У В. Ходасевича игра согласованных сходств и различий приобретает не случайный, а намеренный вид, всегда эксплицированный и наглядный, когнитивно и грамматически выделенный (*“перешагни, перескочи, / перелети, пере- что хочешь”*) вид. Причем орфеизм и семиозис вступают в игру на едином поле как целое.

Начнем с орфеизма. В поэтической онтологии Ходасевича он соотносен с идеей “двойничества и двоemiрия”: ср. игру местоименным (шифтерным) диссонансом в “Перед зеркалом”, с включенностью в нее диссоциации грамматического и онтологического референта – *“Я, я, я. Что за дикое слово! / Неужели вон тот это я? // Разве мама любила такого, / Желтосерого, полуседого / и всезнающего как змея?//*. Текущая номинация вступает в конфликт с текущей же темпоральностью (здесь и сейчас), порождая при этом чувство остроты выражения личности поэта в минуту самого акта поэтической речи. Орфеизм Ходасевича предельно абстрагирует лирическое “Я” поэта, при этом одевает абстракцию в одежды предметного мира: деталь всегда оттеняет объект, обостряя его индивидуальные свойства: *“Я сидел / закинув ногу на ногу, глубоко / уйдя в диван, с потухшей папирсой / меж пальцами, совсем худой и бледный. / Глаза открыты были, но какое // в них было выраженье – я не видел //”* (“Эпизод”). Одноплановость грамматического времени и реальная модальность происходящего как бы открываются нам статичной картинкой, неминуемо вводя в процесс ее интерпретации визуальную метафору и предикаты ментальной сферы – изображения, видения, полагания: *“сознавать, видеть, смотреть, проясниться”*. Поэт намеренно фокусирует точку зрения, совпадающую с грамматическим характером конструкции, направляя ее на выражение внутренних свойств личности и ментально-физического ощущения внешних симптомов реального-ирреального: *“Самого себя / увидел я в тот миг, как этот берег; / Увидел вдруг со стороны, как если бы смотреть немного сверху, слева”*. Характерно, что момент возвращения в реальность атрибутируется аудиальным предикатом, параллельным оптическому, который разведен как бы по двум плоскостям: надмирный взгляд (*“смотревшему как бы бесплотным взором”*) и взгляд предметный (*“Увидел я перед собою книги, / услышал голоса... а в ушах / гудел неясный шум, / как пленный отзвук //”*).

Интересно, что и “Вариация” темы (“Мне было трудно ощущать все тело, руки, ноги” – “Вновь эти плечи, эти руки”) даны у Ходасевича как точная реконструкция семантики перволичности, где онтологическое “Я” передается через дейктические, пространственно-относительные указатели и предикаты, синтаксические показатели (порядок имен в клаузе и грамматический тип предикатов), которые семантически отсылают к пространственно-ментальной соотношенности с семантикой телесного, могут выступать его проекциями в сферу поэтического языка и внутреннего мира лирического героя. Они же приспособлены и для выражения временных отношений, но синкретично, слитно и семантически спаянно. Индексация тела на границе миров совпадает с индексацией ментального состояния: “все земные звуки – как бы во сне или сквозь сон”, соотносимого, прежде всего с концептом “Чуда”. Этот концепт – константа поэтического мира В. Ходасевича: “В заботах каждого дня / Живу, – а душа под спудом / Каким-то пламенным чудом / Живет помимо меня”. Концептуализация “чуда” у Ходасевича обнажает его индоевропейские мифопоэтические истоки, прямо на них и зиждется, фактически расширяя сферу действия концепта до предиката ментального, а не только уникального действия: при устойчивой омонимии славянского *divъ/*divo*, этимологически ‘зрительное чудо’, *miraculum*; Ходасевич оперирует семантикой «чуда» как явления, воспринятого на слух (**čudo*) и совпадающего с греч. “кюдос” (*χῦδος*), в значении ‘магический атрибут, орудие триумфа’, переходящий по воле высших сил от героя к герою, при этом предопределенность, отмеченная Э. Бенвенистом в “кюдос” хорошо согласуется с семантикой “вчувствования” (*čuti* – ‘чувствовать’) и “зрительной отмеченности” (*koew* ‘замечать, отметить как нечто необычное, странное’). Обе эти семантики хорошо проведены поэтом на композиционном и образном уровне его текстов. Связь темы огня с концептами чуда открывается через индоевропейскую семантику “вершины, высоты, отделения-разъятия чего-л.” Момент перехода поэтического Я из мира в мир метафоризируется как акт своеобразного вырезания, отрезания себя от определенной ментально-жизненной стихии, как “проткнутость” чем-либо механическим, неконтролируемо-стихийным, как растеленность (*ни рук, ни ног*) и как последующая инициация.

Отсюда совсем неслучайной кажется тематическая цветовая окрашенность фона в “Музыке” и “Балладе”: *сребро-розов морозный пар*; *морозные белые пальмы*. Связь “чуда” с кузнечным ремеслом, ткачеством и гончарством прямо реализуется как метафора “уникального действия” и языковое выражение факта надреальности: “и музыка, музыка, музыка / Вплетается в сердце мое”. Дедуктивность и индуктивность мысли у Ходасевича сняты абдукцией как симультанным актом приятия, полагания и признания надреального, что еще больше обращает внимание на его технику оперирования знаками эсхатологической темы.

Семиозис проявляется прежде всего в обостренной насыщенности вещным, предметным в повседневном мире, причем предметность соотносится с идеей преграды, порога; первая реальность для поэта – реальность ирреальная, что выделяет символистский мир Ходасевича, – поэт видит не абстрактные сущности умоглядного мира, а его предметные эквиваленты в мире реальном; пороговость, момент умирания и после него – момент возврата в ре-

альный мир, переданы линейно-последовательно (с параллельной меной грамматического времени). Вхождение поэта в транс посреди ненужных, обезличенных и бедных вещей символизируется отчетливо предикатами состояния, мнения и физического действия, самому поэту как бы и не принадлежащего (*“кто-то дает тяжелую лиру”*). Знаки поэтического как космогонического тела (комплекс пуруши) непременно семантизируются в виде семиотических сигналов мены физического, а затем и ментального состояния и перехода из мира в мир, они референтно неиндифферентны и активно включаются в общую тему умирания-рождения, тему творческого креатива, как сейчас сказали бы, поддержанную всем циклом: *“Во мне,/ от плеч и головы, к рукам, ногам, / Какое-то неясное струенье / Бежало трепетно и непрерывно – //И выбежав из пальцев, длилось дальше, / Уж вне меня”*. В этой поэтической формуле, в самом языковом выражении идеи поэтической креативности видна параллельность временных и личных планов, где местоименная неопределенность согласуется с размытостью и неопределенностью внутреннего состояния: мотив принадлежности и не принадлежности “чуда рождения образности” передан полной видо-временной парой (*бежало и выбежало*) с результирующим значением конца как начала Иного, а предикаты качества (*трепетно и непрерывно*) симметричны базовому предикату шаманического трепетания на границе двух миров – *струилось и бежало дальше*, с четко очерченной пространственной определенностью соматических и ментальных и других границ. Даже сама эпико-лирическая метрика стиха (пятистопный ямб), как кажется, позволяет сохранить и достоверно описать состояние выхода в запредельное и, в то же время, стать его прямым участником (*“еще воскресная по телу бродит лень”*).

Решение темы привлекает развернутостью планов и детализировкой свойств и признаков. Идея «Границы» задана изначально как идея рассогласованности временных и пространственных циклов: *«всю ночь мела метель, но утро ясно»; у благовещенья на бережках обедня еще не отошла – я выхожу во двор»*. Именной стиль поэтического действия сразу очерчивает пределы той среды, внутри которой развернется основное «шаманическое» действие: *и домик и дымок, морозный пар*. Здесь есть чему дрожать-трепетать: глаз упирается в предмет почти одновременно телу, испытывающему визуально-тактильные переживания: горизонтали и вертикали управляют этим соматическим переживанием, приготавливая основную встречу с чудом через промежуточное физическое действие по правилу «найди и устрани преграду»: *«столбы его восходят из-за домов под самый купол неба, как будто крылья ангелов гигантских»*. В природный ландшафт ментально-физических преобразований хорошо вписывается и христианская топика Ходасевича. Через нее поэт намеренно выражает пространственную определенность и геометрический параллелизм двух миров, масштабируемость фигур почти византийско-мозаична и выделена с отчетливой ясностью на фоне «мелких» внешних деталей и сопоставимых с образом индексального дыма фигур посторонних, например, *дородного соседа Сергей Ивановича* (кажется, имя здесь носит мотивированный характер, ср. пренебрежительное *Nom propr. pluralis Сергеичи* у В. Маяковского как обозначение усредненного профанного и невыразительного типа *людей*, чьим отличительным признаком является полное отсутствие антропных признаков (ср. выражение – *человек с кругозором*) и под.

Пара *поэт-сосед* выстраивается по образу и подобию грамматической абдукции типа *листа-листья*, с подобным же противопоставлением счетности-неразделимости-ненасчитываемости, что и в цепочке *снег-снежок-снежинка*, при невозможном морфологически, но осуществленном поэтически укрупнении *снежина русского балета* (маркер одушевленности здесь иконически отражает и масштаб личности референта грамматического неологизма и визуальный образ, картинку, стоящую за процедурами его словообразовательной производности (номинация танцовщицы в идиолекте А. Вознесенского, обыгрывающего в производном слове зрительный образ М. Плисецкой в образе «Лебедя» К. Сен-Санса).

Теургическое действие приурочено к нему как бы материальными копиями в естественном мире – следами живого присутствия человека и отсутствием аудиальной связи с теофорным явлением-событием: дрова, раскиданные по снегу, тяжелый колун соседа, удары и явственно обнаженная причинно-следственная связь немоты/тишины и грубого физического действия как разъятия-отрезания-отделения целого на части: *«тяжелый свой колун над головой заносит он, но – тук! тук! тук» – не громко / звучат удары: небо, снег и холод / звук поглощают»*. Изначальная немота, как бы разлитая по границам всего поэтического мира, является его содержательным началом: верхняя сакральная плоскость – *небо* – здесь согласована с хтоническим противовесом – *снегом*, причем само температурное несоответствие – *холод* – между тишиной и зрительной ясностью – *белым бело, белесой, снежной чистотой и немотой*, – делает остро ощутимой ситуацию умирания-тяжести в ситуации трудного и непредсказуемого, а порой и утомительного творческого акта, противопоставленного акту физическому (бытовая колка дров) как легкому и освежающему. Мотив запредельности (*бережка, Благовещенье, купол неба, обедня, которая еще не отошла* – здесь она знак перехода и намек на надличное иномирье) передан у поэта через зрительную пространственную метафору и концепт контролируемого действия, мыслимого как согласованное движение ясной формы в размытом пространстве. Обзор сверху и вокруг, и движение звукового миракулюма уравновешены со стороны пространственной и предметной фиксации: *полушубок, валенки, дрова, «и музыка идет как будто сверху»*. Однако пространственной метафорой категоризация чудесного не ограничена. Коммуникация внешняя (диалог поэта с соседом) симметрична коммуникации внутренней (звуков, тем, мотивов между собой), ср. погребально-военную модальность звуковой коммуникации: *«Ну, может бать, военного хоронят»*; телесный слух как источник коммутации поэтического и жизненно-бытового соперничает с одномоментной тактильностью (*«Мы снова за топоры беремся»*); звук мыслится одновременно звуком битвы, войны (*рубка дров*) и звуком мира (*музыка*). Характерно разнообразие инструментов звучания, изгиб формы которых носит кодовый характер и культурные коннотации: *труба, барабан, виолончель, арфа* (анаграммирующая основное теофорное имя – Орфей). Звуковой мотив перекликается у В. Ходсевича с мотивом добродушной жалости и соотнесен с идеей зрительной незначительности, малости, что позволяет усмотреть здесь перекличку также и с мышинной темой (до известной степени все стихотворение можно интерпретировать через идею этимологической прозрачности связи муз и мышей). Лирический герой все время жалеет *Сергея Ива-*

ныча, но жалость эта не носит исключительно этический характер, она модализирует процесс творческой космогонии и передачи чудесного в руки культурного героя или обыкновенного трикстера: *И бедный мой Сергей Иванович; «Забавно: стоит он посреди двора, боясь нарушить неслыханную симфонию // и жалко мне, наконец, становится его, я объявляю: «Кончилось»*. Этот ряд поддерживают перформативы и волитивные предикаты: *объявляю, не стучите, постойте-ка*. Мотив глухоты переводится в плоскость эпистемической преграды, ментального несоответствия, требующего быстрого переключения внимания, отчего резко возрастает роль контролирующего действие говорящего субъекта: *“я объявляю”*.

Грамматический ярус у В. Ходасевича как бы заслонен ярусом иконическим, зрительным, но наглядность языка и здесь дает о себе знать: словесная организация диалога поэта с соседом и контрастирует с невербальной тактикой ведения диалога с миром, вследствие чего диалог достигает максимума своей неуспешности в общении с человеком, но оказывается удачным в коммуникации с запредельным: *«Постойте-ка минутку! Как-будто музыка? – «Должно быть, Вам показалось» – «Что Вы, – да Вы прислушайтесь! Так ясно слышно!»*. Здесь оператор *слышно* фактически совпадает и с предикатом зрения, ибо за всей характеристикой переживаемой ситуации стоит демонстрация переживаемого, ощущаемого, видимого ментального пространства, охваченного как бы всеми чувствами одновременно и освоенного физически.

Встроенность во внутреннюю канву стихотворения и композиционная оформленность диалога поэта с соседом пейзажно-характеризующей клаузой-сентенцией диалога объясняет уже не только формальную согласованность частей текста, но и конгруэнтность его всей теме поэзии как чудного дара и одновременного орфического перехода в неизведанный и *полный тайных звуков* мир поэтической образности, и языковой аффектации, поддержанной на концептуальном и формально-стилистическом уровне стихотворения.

Так в индивидуальном опыте поэтической абдукции открывается универсальная семиотическая закономерность, отмеченная и в поэтическом опыте В. Ходасевича (а также и в опыте С. Малларме и металингвистичного по отношению к нему П. Валери), и в исследовательском опыте Ю. Степанова: двумирность и двубытийность образов языка и искусства. Как теперь становится известно, они осуществляют прорывы по отношению друг к другу. Но взаимное притяжение в ситуации семиотической абстракции свойственно не только феноменам, – оно в высшей степени характерно описывающим и объясняющим их концепциям.

II

Соотношение теории языка и теории искусства (а точнее, – теорий языка и концепций искусства в рамках музейного и актуального искусствознания) задает целый пласт вопросов, которые при эффективном разрешении могут составить подспорье, если не самостоятельное звено в их структуре, параллельно развивающимся направлениям функциональной и когнитивной лингвистики. Пока же этот пласт вопросов благополучно укладывается в рамки когнитивной философии языка, в ее пирсовской проекции и автопоэтической, фрактальной

ориентации, и совершенно органично смотрятся на палитре художественной семиотики, со всем многообразием проблемных красок на ее плоскости.

Языковые отношения как отношения эстетические только начинают привлекать внимание исследователей, что влечет за собой смену не только всей парадигмы анализа, но и существенно затрагивает метаязыковой аппарат лингвистики. На смену описания структур языка и дискурса в генеративистских и функционально-таксономических тонах приходит описание, взаимодополнительное к предыдущим, но вовлекающее в свой оборот категории культурного и эстетико-концептуального характера. Смена концептуария не влечет за собой смены объекта – им по-прежнему остается язык, но требует укрупнения взгляда на него.

Как это и бывает в истории науки, а лингвистика неотделима от своей собственной истории и ее дальнейшее развитие всецело от нее зависит, чему свидетельство бесконечный теоретический бустрофедон лингвистики от Соссюра к Пирсу, от Хомского к Гумбольдту, от Серебренникова к Якобсону, от Шаумяна к Апресяну и обратно по цепочке, новые ориентиры науки также не создаются заново, а извлекаются из уже накопленного теоретического материала.

В начале XX в. проблема связи и различия между отдельными искусствами и языком, особенно между знаковыми компонентами живописи и языка, а если брать еще шире, то и между характером семиотической абстракции в этих взаимонаправленных друг к другу сферах – осознавалась как кардинальная, и только всплеск волны структурализма захлестнул этот маленький, но осознававшийся таким важным островок феноменологического взгляда на язык, не оставив проходящим мимо кораблям и намека на спасительную сушу, – объяснительную концепцию формо-и смыслообразования. На поверхности остался только небольшой, но яркий буюк, который, в силу казавшейся его раритетности, не спешили трогать – образ и идея внутренней формы слова и слова как творчества А. Потебни, бесконечно размениваемая в формалистических и структуралистских теориях языка. Сохранению памяти о, к счастью не навсегда оставленной твердой почве эпитеретических построений в области языка мы обязаны Р.О. Якобсону, обратившему наше внимание и на Пирса, и на, к счастью, не совсем угасшие идеи А. Потебни, К. Фосслера, Э. Гуссерля, Б. Кроче и Э. Сэпира³¹.

Тридцать лет назад Ю.С. Степанов в своей программной статье, которую современная художественная семиотика признает и сегодня ничуть не утратившей своего значения и по-прежнему весьма актуальной³², обратил внимание на принципиальную важность для построения адекватной и объясняющей теории языка такого явления как межсемиотический параллелизм между знаковыми формами языка и соответствующими им знаковыми формами искусства, между характером семиозиса, протекающего в одной концептуализированной и материальной области и как бы параллельного ей характера означивания ментальных сущностей со стороны другой области, – словом, на принципиальность и чрезвычайную важность, существенность аналогии между языком и искусством, – но задача построения теории (и соответствующей ей науки) «сходств произведений искусства и речевых произведений»³³ оказалась до сих пор не осуществленной.

Есть основания полагать, что на современном этапе эту задачу (создание полнокровной, объясняющей и обобщающей указанную семиологическую аналоговость теории) удастся если не решить, то хотя бы выработать эффективно вычислимые условия разрешения, возьмет на себя старая новая область лингвистического знания – лингвоэстетике и более общей по отношению к последней художественной семиотике.

И первые из проблем, которые предстоит решить заново – проблема определения интерпретанты языкового и эстетического знака, проблема функций языка и проблема специфики эстетического высказывания в интермедальных и дискурсивных формах коммуникации. Пока же к решению означенных проблем наука о языке по-настоящему еще не преступила, а наука об искусстве, за редким исключением, остается совершенно нетерпимой к теоретическим построениям. Испытав на себе силу лингвистической дедукции и не справившись с нею, искусствознание не нашло ничего лучше, кроме как скептически и с некоторой долей иронии смотреть на лингвистический семиологический инструментарий, и по-прежнему остается «наукой по снятию данных с наблюдаемых измерительных приборов», то есть «открытия» в ней осуществляются в русле позитивистского мышления вельфлианского толка. То небольшое, что в актуальном искусствознании выходит за рамки эмпиризма и позитивистской методологии и соприкасается с методологией художественной семиотики, дает возможность продвинуться исследователям в совершенствовании интерпретационной способности по отношению к наблюдаемой и анализируемой пластической форме.

В теоретической же лингвистике сформировалось несколько научных дисциплин, в той или иной мере подводящих нас к ответу на вопрос: что структуры, или категории языка, говорят нам о художественном мышлении? Вопрос этот никак не может рассматриваться как праздный, поскольку без ответа на него мы не сможем продвинуться вперед в описании семиотически сложных явлений, принадлежащих одновременно и сфере искусства (и тех форм перцептивных реакций художника на явления окружающего мира, какие мы знаем под видом формально-пластических средств создания образности), и сфере культуры, в которых фрагменты концептуального уровня художественной картины мира обретают свою целостность, системность и ментальную определенность.

Мы здесь не говорим о расцвете интереса к языковой картине мира: обыденного, научного, художественного, и к пробуждению интереса к ситуациям, оказавшимся на семиотическом перекрестке, – невербальной коммуникации, соматике, кинетике, аппликативному и фасетному мышлению, фрактальной репрезентации и т.п.

Ясно, что (в пределах своей реальности и своей внутренней логики) в жизни этих явлений участвует язык. Об этом красноречиво свидетельствует целый ряд работ, появившихся в гуманитарной науке с конца 70-х гг. по настоящее время. Ср. работы Н.Д. Арутюновой, Ю.С. Степанова, А. Вежицкой, Дж. Лакоффа, В.М. Богуславского, Н.И. Сукаленко, С.А. Жаботинской, М.А. Дмитриевской, Н.Б. Мечковской, В.В. Фещенко, Н.А. Фатеевой, Н.А. Дмитриевой, С.М. Даниэля, А.В. Шило, С.Б. Рыбалко, Н.В. Злыдневой, Г. Ревзина и др.³⁴

Так, явления авангардной поэтики, с ее ориентацией на прагматизм, экспрессивизацию средств выразительности, манифестарность языковленной пластической формы, не поддаются одно-однозначному описанию лишь средствами истории искусства, поскольку замыкают «чистую пластическую форму» в клетке автореференции и «скрытого синтаксиса» отношений и не дают возможности вскрыть глубинные, мотивирующие создание той или другой образности смысловые и структурные элементы.

И, наоборот, совершенно ясно, что прямая и наивная ориентация на языковую интуицию творца при решении семантических задач построения художественной формы не даст результата, без учета автопоэтической и синэстетической составляющей художественного творчества. Ср.: поскольку лингвистическая эстетика прямо связана с идеей самоорганизации языка художественных произведений, то «многие произведения Авангарда оказываются просто-напросто непроницаемы для лингвистического анализа, если в их анализе обходиться сугубо инструментальными, формальными методиками без обращения к синэстетическим (интермедиальным) методикам»³⁵. Справедливо для обеих наук. А с учетом художественной семиотики – и для гуманитаристики в целом.

Имя дело с перцептивным образом действительности, искусствовед сталкивается с задачей решения семиотического уравнения «*Образ действительности : Языковое высказывание о нем*», при этом вынуждая себя отыскивать те референты высказывания, которые будут адекватны и наблюдаемому визуальному материалу, и интроспекции говорящего о нем. Понятно, что эту задачу скорее решит лингвист, нежели искусствовед, но последнему не избежать при этом головомучительных проблем в работе с собственно языковым материалом.

С чем бы он ни имел дело, – с точностью ли линии рисунка, экспрессией и избыточностью красок, уравновешенностью живописных объемов или аналитикой и синтактикой нефигуративного построения, – искусствоведу не избежать автовопросов к языку для адекватной и, скажем так, более совершенной передачи своих наблюдений.

Зачем же это необходимо лингвисту? Ответ прост: анализ дуалистичности визуально-вербальной картины мира дает возможность глубже разобраться в природе человеческого языка и в работе когнитивных механизмов, влияющих на языковую упаковку информации о мире и способах его репрезентации, в том числе и средствами пластической образности. Ср.: «Можно утверждать, что способность к образному отклику является универсальной чертой нашего обращения с языковым материалом. Нет такого языкового действия, которое не получило бы проекции в мире образных представлений – прямой или косвенной, полной или частичной, отчетливой или смутно-намекающей; и обратно: в представлении не может возникнуть ничего такого, на что языковая память не способна была бы дать некоторый, хотя бы частичный и приблизительный, языковой ответ»³⁶. Мне кажется, что за данной формулировкой Б.М. Гаспарова, автора «лингвистики языкового существования» и (лейт)мотивной методологии анализа произведений искусства³⁷, стоит вполне осознаваемая (на семиотических основаниях) связь между Языком и Искусством, объективированная в разноликой гамме средств языковой кодировки

весьма различных визуально-пластических параметров, отражающих в свою очередь определенные перцептивные реакции на мир.

Взаимообратимость и семиотическая взаимонастроенность систем (языка и искусства) глубоко антропологичны, а потому не могут быть оставлены в стороне от внимания объясняющей гуманитарной науки, призванной раскрыть суть самого человеческого – языка и способности образно-пластической реакции на мир. О том, что в истории человечества эти две способности развиваются как бы в параллель друг другу, замечено давно³⁸, но это не снижает обострившегося внимания к настоящей проблеме: проблеме соотношения теории языка и теории искусства в обще- и художественно-семиотическом плане.

Следует отметить, что анализ указанного соответствия имеет большую традицию в когнитивной лингвистике, философии языка и сравнительной концептуальной культурологии³⁹, но он все еще далек от своего окончательного завершения⁴⁰. Для нас, как в свое время и для лингвистов и художников начала XX в. (да и для нынешних), по-прежнему важно, что «всякое языковое выражение, всякая частица языковой материи способна получить тот или иной образный отклик в перцепции говорящего субъекта»⁴¹, как и то, что существуют не однонаправленные и не вполне симметричные, но все же существующие процессы языкового отклика на художественную перцепцию, с разной мерой семантической полноты и структурно-синтаксической адекватности. *Языковые знаки в процессе означивания «визуального»* оказываются, по удачному выражению К. Ажежа, «терпеливыми тружениками, которые совершают нечто большее, чем только означивают»⁴², и не так уж принципиально, оказываются они полновесными именными или предикатными формами, или остаются словами-связками, объединяющими невыразимое в едином дискурсивном целом.

Семиотизация формы языкового и живописного знака в процессе автокоммуникации и автопоэзии – вот что здесь важно!

Однако к настоящей проблематике теоретики искусства, в отличие от лингвистов, остаются совершенно глухи, не считая тех немногих, кто понимает, что искусствоведческая практика и искусствоведческий дискурс являются по сути интермедиальным переводом и сродни герменевтической практике, ср. у С. Даниэля: «художественный смысл становится актуальным постольку, поскольку воспринимающему удастся построить некий обрамляющий контекст, что в свою очередь предполагает мобилизацию его культурного опыта»⁴³.

Ясно, что в этот культурный опыт с очевидностью попадает и язык.

То же находим и у Н. Злыдневой: «на наш взгляд, было бы крайне опрометчивым недооценивать и многотысячелетнюю традицию Логоса, и факт детерминированности национальных картин мира естественным языком, и обусловленность (пусть неоднозначную) искусства образами креативного мышления в целом»⁴⁴.

О том, что образами креативного мышления являются преимущественно языковые образы, не раз заявлял М.М. Бахтин, не говоря уже о соответствующих выступлениях Р. Якобсона, Э. Бенвениста, Ю. Степанова и В. Григорьева. Ср.: «Все проявления идеологического творчества, все иные, несловесные знаки обтекаются речевой стихией, погружены в нее и не поддаются полному обособлению и отрыву от нее»⁴⁵. О невозможности такого обособления говорят и современные теоретики искусства, знатоки истории западноевропейско-

го Возрождения Н. Брайсон и М. Бел⁴⁶, не говоря уже об опыте современной дизайн-теории⁴⁷.

Всем вышесказанным свидетельствуется необходимость объединении усилий лингвистов и искусствоведов в построении объясняющей теории креативности и ее переводимости на языки разной семиотической сложности и культурно-антропологической мотивации.

Прецедент такого объединения есть с обеих сторон: эрмитажная школа Я. Длугача со стороны искусствознания, и опыт интегральной теории языка, с опорой на когнитивное картирование и иконические формализмы, Р. Лангакера, У. Чейфа и Р. Томлина. Наилучшим свидетельством объединяющего подхода к вопросам построения единой теории общезыковых и художественно-визуальных абстракций был и остается опыт теории различения Ю.К. Лекомцева⁴⁸.

Мы далеки от мысли настаивать на семиотическом монолингвизме и сводить все своеобразие искусства как семиотической системы к языку (это было бы просто глупо и наивно), но мы хотим привлечь внимание не просто к ситуации словесно-визуального параллелизма, о котором говорят и лингвисты и искусствоведы (Ю. Степанов, С. Даниэль), или взаимодополнительности семиотических систем, но и к ситуации когнитивной мотивированности языковых суждений о визуальной перцепции и художественной концептуализации мира, без анализа которой не обойтись ни лингвисту (он занят решением вопроса о механизме межзнаковых и межсемиотических переходов, а также вопроса о влиянии образной реакции на смысл языкового выражения), ни искусствоведу (он занят проблемой построения адекватного искусствоведческого дискурса).

Без ясности в этом вопросе не построить подлинной художественной семиотики и лингвостетики. Но для этого и лингвистам, и искусствоведам необходимо отказаться от комплекса Ибн Халдуна, средневекового арабского философа, считавшего, что поэт работает со словами, а мысли имеют меньшее значение по сравнению с ними. Языки, конечно, по своему продуцируют и кодируют смысл, но смыслопроизводство при этом сохраняет когнитивную мотивированность.

Искусствовед, думая, что он «литератор» (так в свое время считала Н. Дмитриева), ныне по-прежнему отвлекается от мыслей художника, полагая (отчасти справедливо), что художник прежде всего работает с плоскостью и цветовым пятном, линией, красочным слоем, формой, между тем как в первую очередь он занят процессом смыслопроизводства.

Не видеть этого и заниматься лишь перечислением элементарных фигурантов композиции и элементов цветовых градаций, значит стать на позиции «беспредметного искусствознания»⁴⁹, т.е. чистой схоластики. У нас есть ее апологеты.

Добиться успехов в органичном изучении и интерпретации изобразительной формы и мотивирующего ее культурного кода можно, не в последнюю очередь обратившись к проблеме соотношения вербального и визуального (вербализации визуального и наоборот) в художественном семиозисе, который в свою очередь влияет и на стилистику и риторику искусствоведческой речи. Ее функционально-прагматический аспект, как и сам метаязыковой ме-

ханизм науки об искусстве, призвана изучать лингвоэстетика, или лингвоискусствознание (возможен и другой термин: «искусствоведческая лингвистика») как часть функциональной теории языка и художественной семиотики искусства⁵⁰.

III

Когда в 1975 г. статья Ю.С. Степанова увидела свет, заявленная ученым теоретическая позиция была воспринята в некотором смысле как своего рода искусственное расширение филологии. Сейчас эта позиция кажется анахронизмом и корни ее в сосюррианской трактовке характера соотношения компонентов в структуре языкового знака, а также в малоразработанности на тот период категории «функции языка».

Другое дело, что живучесть подобных взглядов, хорошо просматриваемая, что у продвинутых в сторону семиологии исследователей (как филологов, так и искусствоведов⁵¹) языка и искусства вызывает недоумение, хотя ясно, что нежелание ориентироваться на художественную семиотику мотивировано непониманием сути семиологической методологии и ее связи с методологией наук о прекрасном.

Р.А. Будагов, сочувственно цитирующий Лео Шпитцера и посвятивший эстетическим «возможностям» (так у автора) языка отдельную статью⁵², отказывает сближению теории языка с теорией искусства в плодотворности и перспективе.

Между тем сама жизнь внесла свои коррективы в ход истории науки, показав, что как раз в рассмотрении знаковых единиц языка на фоне семиотически валидных форм искусства не только открываются перспективы нового взгляда на природу языка как деятельности, но и значительная корректировка базовых лингвистических постулатов, что с очевидностью подтверждают современные исследования в области авангардного языкового и художественного эксперимента, а также работы в области языковой образности как таковой и культурных концептов, в частности. Работы С.М. Даниэля показывают плодотворность объединяющей методологии и для искусствознания.

Но что еще важнее, – без осмысления с когнитологических и лингвоэстетических позиций характера семиологического соответствия между языком и искусством, без анализа конкретно-языковых дискурсов, объективирующих выделенную Э. Бенвенистом и Ю.С. Степановым аналоговость, осуществить верификацию каузальных связей между когнитивными и языковыми явлениями не представляется возможным.

Ошибка Р.А. Будагова и предвзятость последовавших за ним лингвистов и искусствоведов состоит, кроме прочего, и в неумении извлечь ту систему, которая стоит за постулируемой аналогией, открывающейся в самой объективной сущности эстетического и языкового как семиологических и системных образований.

Суть объединяющего семиотику культуры, теорию языка и теорию искусства принципа лежит в плоскости «соположения, сопоставления конкретных образов единичных предметов», то есть в плоскости «единичное – особенное – всеобщее»⁵³. Такое соположение феноменов искусства, в зоне кото-

рого так или иначе участвует язык, представляется вполне органичным и полностью вписывается в эпистемологию новейших семиотических исследований.

Категоризация действительности в языке и искусстве дистрибутивна, сочетаемостна 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» [выражение Ю.С. Степанова] отвечает уникальности одновременно целостным (холистическим) и анализируемым (расчленяемым) средствам создания производных форм самого языка. Подобно образу в искусстве, содержательная расчлененность (выделимость) объективируемой ментальной (концептуальной, когнитивной) структуры соответствует формальная расчлененность тела знака в языке. Принцип иконичности, единый для всех знаков смешанного типа, пронизывает все устройство эстетического высказывания в целом, открывая возможность «наращения» его двойственности и мотивированности в процессах автокоммуникации и контакта с языковым и внеязыковым знаком извне.

Как справедливо заметил Ю.С. Степанов, «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 «сходство между теорией языка и теорией искусства концентрируется в центральном пункте – категории «особенного»⁵⁴.

Прояснение степени зависимости теоретико-эстетических и культурологических представлений от «некоторого ядра лингвистически ориентированных проблем» (Л. Ельмслев) составляет основной вектор исследований в области соотношения теории языка и искусства, динамика которых приводит к постановке вопроса о транспозиции словесного выражения в иконический вид и транспозиции знаков иконической фигуративности и геометрической нефигуративности в символическую языковую систему. Такая транспозиция сама по себе требовала теоретического осмысления, но видимые контуры такой теории начали обнажаться лишь теперь, после значительных и успешных разработок в области теории дискурса и образной составляющей культурного концептуария.

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. Этот постулат Ю. Степанова и сейчас остается неизменным, с тем лишь отличием, что по отношению к двум последним языковая форма закрепления какого-либо смысла является наиболее типовой схемой семантических, ментальных и культурных зависимостей.

Привлечение идей Э. Бенвениста ни в 1975, ни в 2007 г. не кажется случайным, поскольку и тогда, и теперь суждения французского ученого о примарности языкового кода при межсемиотическом сопоставлении воспринимались и воспринимаются как истинные и вполне верифицируемые самим материалом: «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»⁵⁵.

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. 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»⁵⁶.

Оспаривая упрощенное понимание аналогии между языком и искусством в виде формулы «искусство есть язык», Ю.С. Степанов показывает действительные механизмы соотнесения систем между собой и уже существующую, сложившуюся и имеющую историческую, культурную и научную традицию интерпретации общность.

Характерно, что именно из формалистической и феноменологической метанаучных практик позднее оформится постулируемая В.П. Григорьевым «лингвоэстетика», выбрасывающая свои антенны не только в плоскость поэтического творчества и живописной пластики, что объяснимо как раз близостью их между собой в едином авангардном эксперименте, но и в области «наук о живом», в частности, в биологию познания и синергетику⁵⁷.

Обращение к особенному, некоему срединному звену помогает также осмыслить о роль дискурсивной практики в деятельности художника и именно через это звено прослеживается объективная роль лингвистического сознания и характер его влияния на художественную деятельность. Указанное влияние постулировалось на материале средневековых, барочных и авангардных живо-

писных практиках, но в большей мере характерно и для современного искусства, воспитанного на идеях постконцептуализма, постадекватности и всепоглощающей вербальной манифестарности в художественной практике.

Принципиально важной остается мысль Ю.С. Степанова о том, что «отмеченная общность теории языка и теории искусства обнаруживается благодаря семиотическому подходу, но с помощью семиотики она может быть и объяснена: в основе общей логики построения обеих концепций вскрывается одна и та же модель, заложенная в самой объективной семиотической организации языка»⁵⁸.

Общность приемов абстракции и близость логических операций анализа, общность антропоцентрического подхода к материалу обеих наук сближает и сегодня концепции языка и искусства между собой, обогащая тем самым методологию и лингвистики, и искусствознания, что особенно хорошо видно при анализе нефигуративной живописной пластики, слабо поддающейся традиционным признаковым описаниям пластической формы, и лишь метасемиотический подход позволяет вскрыть в механизмах образотворчества ту особую иерархичность, содержательную насыщенность и синтагматическую цельность, которая характерна для нефигуративного вида живописного творчества и культурного и языкового концептуария, располагающегося в сознании его демиургов.

Сегодня уже мало констатировать, подобно К. Бюллеру и Э. Сэпиру, близость кодирующих техник обеих систем. Представляется более ценным построение такой теории общности языка и искусства, которая включала бы весь спектр взаимной коммутации и правил транспозиции словесного выражения в иконический вид и иконической фигуративности и нефигуративности в лингвистически осмысленное сообщение, о чем так прозорливо писал Э. Бенвенист⁵⁹ и что не потеряло своей актуальности и сейчас.

Необходимо установить словарь семантически, культурно и антропологически мотивированных соотношений между знаками формы и единицами образности, словом тех мотивационных схем, которые вскрывают подлинное соотношение между значением и формой отдельного речевого или живописного произведения. Остается перспективным направление поиска причин возникновения и функционирования явлений языка и искусства, не только в рамках их внутренних систем, но и вне их. Так, естественно при объяснении дискурсивных, грамматических, формально-пластических, стилистических явлений наиболее перспективно искать факторы и причины их появления и функционирования вне системы языка и искусства, а в зонах их транспозиции, в сферах, мотивирующих их существование: в действительности и культуре. Акцент на вскрытие смысловых, концептуальных, когнитивных и культурных иерархий в их синтезирующем состоянии и качестве должен стать доминантным в опытах постулирования общности теории языка и искусства, при этом принцип различительности (различать значения, которые трудно восстановить косвенным путем)⁶⁰, принятый к действию в рамках лингвистического функционализма, поможет избежать перекоса в сторону излишнего упрощения избранной аналогии.

Ориентиром, как кажется, в дальнейшем продвижении по установлению общности между теорией языка и искусства, станет понятие дискурса и кон-

цепт когнитивной системы говорящего, позволяющие при умелой работе с ними (наличие гибкой концепции, в рамках которой эти понятия обретают свое действительное значение) построить схему широкого маппингирования (отображения) когнитивных функций на грамматическую, речевую структуры, а также и на структуры живописно-пластической образности. Объединяющим здесь станет принцип знаковой объективации «особенного» и его экстраполяции (mapping) в пространстве семиотических градаций, испытывающих неостановимую эволюцию.

Центральный феномен, контролирующий использование системных свойств языка и искусства – сознание и человеческий опыт, который объективирует индивидуальный опыт человека и демонстрирует характер функционирования языкового и эстетического сознания в дискурсе, поэтому категории объединенной теории языка и теории искусства должны быть когнитивно определены.

Необходимо установить, каким когнитивным механизмам соответствуют те или другие языковые и пластические рефлексy, но метод установления их не эксперимент, данные которого весьма относительны и который практически не возможен на пространстве пластической образности, а реляционная абстракция и дедуктивный характер определения каузальных связей между языковыми и пластическими зависимостями. В отличие от лингвистики, где применение удобных иконических формализмов часто является манипулированием символами на бумаге, и искусствознания, где наличие иконических формализмов признается необходимым в анализе конструктивных композиционных и формально-пластических градационных соотношений, в общей теории языка и искусства разработка и использование действенных иконических формализмов (как, например, у Ю.К. Лекомцева при описании концепта «Радость») должны стать необходимым эвристическим приемом, наряду с гипотезой и констатирующим описание фактов, в разработке новых концепций, объясняющих формы языка и искусства в их взаимодействии, а также языковые и пластические артефакты сами по себе.

Пример 3

*Семиотик и лингвист, Якобсон и Бенвенист
(Лекомцев и Степанов) «читают» живопись*

Лингвистическая герменевтика изобразительного текста так же, как и лингвоэстетика, рассматриваемые не просто как подход к функции вербальных и изобразительных (пластических) высказываний («идей» в смысле Чейфа) в целом и в частности, но как метод их семиотической интерпретации в дискурсивной практике (скрытая в данном определении формулировка Р. Якобсона является ценностно ориентирующей), – имеет и свою традицию, и реальные, объективные соответствия в мире вещей. Эту методологию действительно не нужно создавать, поскольку право создавать здесь получают вовсе не лингвисты, а сами художники. Все то, на что имеет право лингвист, – именовать и семиотически осмысливать наблюдаемое, строя правдоподобные и непротиворечивые гипотезы и выдвигая адекватные суждения.

Ю.С. Степанов определяет отношения «художник-творец» : «исследователь»-аналист» более резко и прагматично: «В то время как работа художника может быть охарактеризована словами Лермонтова: «В уме своем я создал мир иной / И образов иных существованье; / Я цепью их связал между собой, / Я дал им вид, / Но не дал им названья...», – работа исследователя характеризуется выделенной строкой: он связывает предметные образы в единое целое, в цепь, чтобы обобщить их и, в отличие от творца, дать им название»⁶¹. Пропозициональные установки номинации и мироздания разведены по разным областям творчества и различным его субъектам.

Однако если обратиться к живописной пластике и ее творцам, все окажется не так уж прозрачно: при гипертрофии изобразительной субстанции (например, условность средневекового фрескового искусства, гипертрофированная реалистичность пластических форм в искусстве Древнего Рима, модернистской живописи) или ее полном устранении (абстрактная и ненарративная живопись, например, П. Пикассо, Ж. Брака, М. Ротко, В. Кандинского, Б. Ньюмена, Т. Сильваши, В. Шкарупы и многих других) возникает довольно щекотливая ситуация относительно точной спецификаций знаков живописного текста.

Исследователь замечает, что чем плотнее он приближается к когнитивным и перцептивным схемам того или другого произведения живописи (их наличие не только постулируется, но и выявляется на конкретном материале, о чем пишут и Пановский, и Гомбрих, и Гудмен, не говоря уже о А. Габричевском, Я. Друскине, А. Якимовиче и С. Даниэле), он все сильнее втягивается в контрверзу семиотической абстракции и принужден постоянно работать с семиотическими гибридами (то есть разбирать случаи формальной и семантической неоднородности живописного текста). Тем не менее, лингвист понимает, что как живопись (единичное произведение искусства), оказывается способной выполнять номинативную и предиктивную, дейктическую функции, так и художник-творец волен находить соответствующие личному миру, пластическому коду и его когнитивной мотивации способы названия событий, состояний, фактов и ментальных происшествий.

Кроме прочего, гибридность пропозициональных установок, реализованных в сознании и находящихся в творчестве художника, их некоторая уравновешенность внутри одного целого: например, установка варьировать цветовые соответствия и отражать некие ментальные сущности в пространстве холста у Гогена, снимает детерминацию изобразительности (живописной иконичности) как почву, на которой произрастают экспериенциальные и символические соответствия.

Мы привыкли, что живопись именует, испытывая при этом иногда (в случае с абстрактными построениями) дефицит именования, но мы понимаем, что в пластическом коде заложены большие возможности указательности и геральдичности: достаточно назвать Кандинского и такую не похожую на него, но родственную ему книжную миниатюру, скажем, Радзивилловской летописи XI в.

Я бы сказал, что живопись оказывается вхожа и в философию имени, и в философию предиката, и в философию эгоцентрических слов, что вполне объяснимо: как заметила Н.Д. Арутюнова, визуальная пропозициональная уста-

новка самым тесным образом связана с процессом номинации: «объект видения в отличие, например, от объекта слухового восприятия обозначается предметным именем, а не именем качества»⁶², свойства, отношения.

Именная семантика заложена в схему перцептивной, образной интерпретации произведения изящного искусства, но она, конечно, не исчерпывает и не обобщает всей палитры содержащихся в изобразительном тексте смысловых отношений.

Визуальные данные коммутируют с эпистемической информацией, порождая такие линии или модели номинации, которые в жанровом, стилевом, формально-пластическом отношении будут характерными (типичны) для того или другого вида искусства: сравни виды квазиграммемной, полной, усеченной, нулевой и инвертированной номинации в искусстве супрематизма, конструктивизма, раннего кубизма, восприятие искусства Филонова и его аналитическую технику как производное слово и инкорпорирующее суждение, синтаксические трансформации футуристов и кубистические эманации Пикассо, синтезирующая семантические градации метафоричность и цветовые градации Сезанна и т.д.

Верно, что каждая теория творит свой предмет. По отношению к изобразительному искусству лингвистика и лингвоэстетика выработала свой принцип теоретического обобщения. Заслуга в его формулировке тоже принадлежит Ю.С. Степанову. Выведя его из конкретного разговора о становлении живописной абстракции, – можно дать формулировку принципа в следующем виде: лингвиста в живописном произведении интересует не столько то, что может видеть глаз человека (в том числе и глаз лингвиста), сколько «целый комплекс качеств, о которых может быть только рассказано»⁶³, то есть только то, что язык позволяет сообщить о живописных (пластических) структурах и что можно описать, прибегая к средствам объективации эстетического опыта при помощи структур любого естественного языка.

Но теоретика языка интересуют и более общие задачи: например, установление механизма семиотической абстракции в культуре и характер закономерностей между языковыми, ментальными и пластическими образами. Именно поэтому Р.О. Якобсон при обращении к проблеме абстрактной и футуристической живописи говорит о характере соотношений, взаимосвязей между различными хроматическими, геометрическими, фактурными и тонально-градационными категориями, провоцирующем проблему сигнификации и более общую проблему семиотической ценности всевозможных формально-пластических и семантических «responsons»⁶⁴. Одним словом, – в центре внимания лингвиста вновь оказываются факты и ценности как центральные объекты его теоретической рефлексии.

Лингвист применяет к анализу произведения искусства тот же метод, какой он использует при дифференциации языковых структур и единиц, но прибавляет к анализу еще и интермедиаальные транспозиционные стратегии.

Сложность такой работы заключается не в семантической неоднородности материала, – лингвист с этим справляется, хотя бы отыскивая семиотически ценностную доминанту, – сложность состоит в том, что он постоянно должен держать в уме схемы кодирующих, упаковочных стратегий и контролировать ситуацию межвидовой транспозиции, возможной или реально осу-

шествяемой. Принадлежа стихии вербальности, лингвист отслеживает наиболее продуктивные схемы зависимостей между структурами языка и искусства и устанавливает им соответствия (параллели) в ментальном и реальном мире.

Ориентируясь на ценности, объективируя в вербальном визуальное, лингвист старается выделить в изобразительном тексте то, что потом в дискурсе получит индивидуальное имя: кто-то, возможно, не испытывая эстетической привязанности к опыту Тургенева, постулируя, скажем, «достоевскую» (*о, достоевский!*) доминанту в литературе XIX в., неизбежно выделяя и нечто «тургеньевское»; увлекаясь творчеством Пикассо и Брака, Экстер и Кандинского, сможет отметить что-то характерное «серовское» в искусстве передвижников; в параметризованной объективности – «кусочке водной глади с несколькими цветками на нем», в установленном извне «качестве ближнего зрения», в последовательном интраперцептивном описании – «контуры предметов теряют четкость, а не очерченные контурами цветовые плоскости высветляются и выходят – если не сказать «в центр картины», ибо центра в пространственном смысле может вовсе не быть, то, во всяком случае, в «центр интереса»; «здесь фон «очищается», из коврового делается более гладким» – не просто выделить что-то, что характерно для Моне, чем он есть для нас в нашем сознании, но и выйти на процедуры метаописания, соположения образной, вербальной и абстрактно-логической систем; так, в искусствоведческом и поэтическом экфрасисе и аналитической рефлексии вокруг него бросается в глаза в первую очередь металексика описания произведения искусства и те категории, которые за ней стоят, что опять-таки говорит об интеррогативности метаязыкового дискурса о живописи и его теоретических предикатов, ср.: *предмет, предметность, контур, линейность, светлота-светлотность (высветляются), плоскость-плоскостность, фигура-фон, картина, композиция, центр, пространство, глубина, гладкость-шероховатость*, наконец – «центр интереса», метафорически и номинирующий концепт изображения, его образную абстракцию.

Но тоже происходит и при обращении к языковому материалу, взятому как длительный, текучий, динамичный и целостный образ: изолирующая стратегия голографических сращений, обладающих текстообразующими способностями, получает особый языковой статус как *сращение-слияние, инкорпорирующий комплекс, как единый образ*, в конце концов как *грамматический неологизм*, в итоге получая более общее типизированное («особенное») обозначение: *поэтическое или языковое новообразование*.

Желая охватить все разновидности знаковых форм, лингвист ориентирует свою познавательную деятельность на срединное между «индивидуальным» и «всеобщим» звено, соответствующее «особенному», но это особенное им уже понимается шире «типичного», «наблюдаемого в независимой позиции», – как нечто, что релевантно опыту знака, что репрезентативно по отношению к заключенному в этом опыте ментальному компоненту; как то, что, отражая опытную природу языкового и стоящего за ним визуального знака (и соответствующего им значения) связывает эти знаки некоей телеологией с элементами среды, вне которой интерпретация этих знаков оказывается невозможной. И в этом смысле выглядит совершенно справедливой и вполне современной

идея А.И. Соболевского о том, что стиль – это «языковое поведенческое приспособление к среде»⁶⁵.

В контексте этой идеи глубокие основания приобретают попытки найти место языку среди различных, в первую очередь аудиальных и визуальных перцептивных систем⁶⁶, хотя причастность языка к актам восприятия остается по-прежнему серьезной проблемой⁶⁷.

В свое время Э. Сепир продемонстрировал «опыт Малларме» на пространстве нестрогих, но реляционных обобщений в области сходства теории языка и теории искусства. В центре его внимания оказалось поэтическое новаторство, но суждения Э. Сэпира применимы и к лингвоэстетической области, к плану соотношения теории соотношения структур языка и искусства, и к характеристике лингвистического компонента в структуре художественного сознания. Приведем его суждение полностью: «Некоторые художники, чей дух движется в значительной мере в неязыковом (лучше сказать, в обобщенно языковом) пласту, встречают даже некоторое затруднение для своего выражение в окостенелых единицах своего языка. Создается впечатление, что они бессознательно стремятся к обобщенному языку искусства, к своего рода словесной алгебре, так относящейся к совокупности всех известных языков, как совершенная система математических символов относится ко всем окольным способам выражения математических отношений, на которое только способна обычная речь» (разрядка наша – О.К.)⁶⁸.

Действительно: и художник, и поэт, и лингвоэстетик стремятся к некоему универсалистскому языковому обобщению, они одновременно заняты поисками новых способов обращения с языком, но при одном лишь существенном различии, – художник осуществляет поиск универсального языка бессознательно или с осмысленной установкой на языковой эксперимент, лингвоэстетик же всегда дискурсивно практичен, и его поиски несут печать жесткого рационализма. Демиирги новой лингвальности разведены и семиотически: один погружен в эмпирию обобщенного языка, другой курсирует вдоль иерархии «естественность – абстрактность, символичность», его заботит способ обращения с метаязыком на фоне первичного и вторичного яруса художественной пирамиды.

Художник рассчитывает алгебру искусства, попутно извлекая из нее алгебру художественного языка, лингвист, отталкиваясь от языковой алгебры, строит свои гипотезы вверх по нарастающей – к грамматике художественно осмысливаемой вещи и математике культуры. Его действия – не столько определенные действия над определенными эстетическими объектами, сколько формулирование гипотез, обобщенных алгоритмов, в пределе – формулирование общих закономерностей и построение абстрактной семиотики объектов своего исследовательского интереса.

Но современная художественная семиотика требует описывать свои объекты не абстрактно, не «вообще», а с определенных исследовательских точек зрения.

И первой, сохранившей свое значение и «остроту видения» и теперь, стала лингвоэстетика Р.О. Якобсона. Конечно, она формировалась на основе стремления структуралистски осмыслить современные автору художествен-

ные процессы – футуристический стих, авангардную живопись, – поэтому и должна восприниматься на фоне языкового и авангардного эксперимента.

Но, поскольку авангард всегда противопоставлен некоему академизму, а Р. Якобсон, чувствуя это противопоставление, обратился к живописи предавангардной, существующей как бы на грани между пред-и-уже-авангардом (что делает, кстати, сказать, и Ю.С. Степанов, обращаясь к Моне⁶⁹), в буквальном смысле физически и ментально ощущая повышение творческого градуса в художественном эксперименте – от холодного академического к горячего авангардному, то мы назовем такую точку зрения «термостатная поэтика», или «поэтика наплыва идей».

Такая поэтика в явном виде дана в небольшой работе Р.О. Якобсона «О стихотворном искусстве Уильяма Блейка и других поэтов-художников»⁷⁰.

В сущности, Якобсон применяет к анализу живописного текста тот же прием, который он использует в анализе поэтического произведения: отвлекаясь от заключенного в тексте смысла, рассмотреть текст как сложную иерархическую структуру и затем последовательно соотнести эту конструкцию с внетекстовыми проекциями, с вне ее лежащими явлениями действительности. При очевидных ограничениях на интерпретацию и адекватность, такая «точка зрения» может быть принята и сегодня, особенно при диагностике «горячих», современных аналитику «текстах», например, произведениях И. Кабакова.

Отвлекаясь от историко-культурного фона, связавшего Р.О. Якобсона с авангардом, отметим то, что глубинное родство между языком (поэзией) и живописью великий лингвист подчеркивал в течение всей своей научной деятельности, особенно в последних публичных интервью и лекциях. С живописью его научное творчество связала и сама жизнь.

Для нас симптоматичным стало другое – многие лингвистические прозрения разрабатывались, оформились и переформулировались Якобсоном на материале живописи (особенно в его ранних работах о живописи, что может составить отдельный сюжет анализа) и при подготовке работ о живописи, не без влияния, иногда и прямого, на лингвиста-теоретика деятелей авангарда, в частности В. Кандинского, П. Пикассо, Д. Бурлюка и множества других, так что мы с полной уверенностью можем сказать, что метаязык самой лингвостетики (лингвопоэтики) и теории искусства обнаруживает глубинные параллели на уровне морфологии и генезиса теоретической рефлексии вокруг искусства. Увлеченный и всегда отстаивавший идею эволюции художественных форм, Якобсон всегда обнажал характер знаковой эволюции форм языковых и живописных, находящихся между собой в непосредственном и непрерывном единстве и встроены как непосредственные составляющие в процессы культуры.

В чем же состоит суть метода Р. Якобсона? Оставляя в стороне подробный разбор техники анализа Р. Якобсона, остановимся на наиболее существенном – постараемся выделить метод этого анализа.

Во-первых, лингвист здесь занимается своим прямым делом – он анализирует поэтический текст – стихотворное приложение А. Руссо к написанной им же самой картине «Сон» (1910). Но этот текст оказывается в непосредственной (глубинной) зависимости от предшествующего ему (!) текста визуального. Более того, в интерпретацию обоих заложена и метатекстовая стратегия

самого художника (со ссылкой на Арсэна Александра Якобсон отмечает, что художник заявлял о необходимости вербального сопровождения изображения, тем самым увлекая любого интерпретатора живописи в оазис интермедиальности: «Люди не всегда понимают то, что видят. Обычно бывает лучше добавить немного стихов»).

Примечательно, что у таможенника Руссо в качестве вербализованного аналога выступает именно стихотворный текст, имеющий и свой материальный носитель, – у Руссо это небольшая позолоченная пластинка, крепившаяся к картине. Так почти по-хлебниковски вербальное вторит визуальному.

Затем словесный текст последовательно рассматривается Р.О. Якобсоном как сложная иерархическая структура, с подробным анализом фонологических и рифмических, метрических и ритмических соответствий, и первое, что выясняется, так это наличие четно-нечетного противопоставления мужских и женских строк с зеркально-симметричным соотношением вокальных и консонантных единств. Глобальная симметрия стиховых рядов и их четкая членимость на внешние и внутренние двустушия обнаруживает свою параллель в грамматическом строе стихотворения и укрупняется на всем его морфологическом пространстве. Оказывается, фонетике вторит грамматика, и эхом здесь выступают стратегии распределения топики и ремы, главной и подчиняющей клауз, подлежащего и финитного глагола в структуре двустуший. Причем сам синтаксический рисунок уподоблен общей композиционной схеме уже живописного произведения: состав, тип предложения и распределение именных и глагольных групп в его составе и составе двустушия, более того, – распределение четырех грамматических подлежащих оказывается соответствующим относительному расположению их референтов на холсте. Живописная иконичность получает поддержку со стороны иконичности языковой, поскольку согласовательная модель, применяемая к вербальным и живописным референтам, оказывается тождественной: принцип «тема и одушевленное в начале», провозглашенный Р. Томлиным и задействованный в словесном творчестве Руссо, подкрепляется конкретной ситуацией референции и эмпатической выделенностью одушевленного референта в оперативной, базовой памяти автора, – *Yadwighi*, давней любви художника, вдохновившей его на «Сон». (Учитывая латентную библейскую топику архаичного «сна», разлитую по всему пространству картины, имя главной героини можно считать анаграммирующим теофорное имя YHWH, вследствие чего смысл картины прочитывается в иудео-космологических коннотациях. Так сказать, якобсоновский привет де Соссюру и наш – Якобсону).

На холсте находим то же, что и в синтаксисе, – левое ветвление образов маркирует одушевленность и является предпочтительным (тематичным), правое отдано неодушевленным фигурам. Живописное кодирование референтов на холсте соответствует общему правилу кода: маркировать главное и одушевленное вначале, а затем остальные, менее маркированные рефлекссы.

Наблюдается столь же яркая семиотизация формы живописного целого, как и та, которую мы можем отметить применительно к языку. Например в случае «муфталингвы»: *Давидимость* и *глаголиаф* В. Мельникова (эти примеры часто приводит Н.А. Фатеева), как и его лингвогобелены, подчиняются одному и тому же принципу – даже если говорящий хочет нарушить единство

формы знака, покинуть зону коммуницируемого, все равно он не сможет полностью избавиться от тирании кода и тисков «семантического».

Но в случае живописного целого образность поддержана со стороны не только кода (принципа композиции и специфики соотношения фона, фигуры и хроматической гаммы, а также распределения тональных и живописных масс в пространстве изображения), но и коммуникации и перцептивной реакции на живописное выражение: левая и правая стороны, верхняя и нижняя часть изображения, его передний и задний планы глубоко симметричны и соотносятся по принципу: «признаковое вперед – беспризнаковое за ним»: так распределены более округлые формы по сравнению с геометрически заостренными, осевыми и параллельными диагональными соответствиями, и светлотные, пятновые и даже объемные цельные живописные формы с более темными тоновыми сгущениями и полуплоскостными фигуративными элементами.

Расположение фигур на картине, соотношение планов и характер размещение подлежащих, зрительные сокращения фигур и синтаксическая членность клаузул в тексте стихотворения, четкая градация между родовой маркировкой и привязкой маркированных ее строк к нечетным рядам (обязательность ассоциации женского с нечетом) в сумме своей оказываются прямой демонстрацией механизма когнитивного отображения индивидуального опыта на языковую и живописную структуру.

То, что находится в центре фокусного внимания, маркируется в коде, – подлежащие кодируют референты, находящиеся в фокусе внимания, то же, что находится в ситуации текущей активации при прямом восприятии зрительного текста (обычно начинают осмотр картины с левой стороны), уводит в сторону от референтов, находящихся в ситуации топикализации – они замечаются при повторном всматривании в зрительный текст.

Главным оказывается то, что «словесный и графический сюжет» оказываются когнитивно связанными между собой и то, что (далее следует вывод самого Якобсона) «нарративная упорядоченность, последовательность осмысления и когнитивного синтеза картины находят изысканно-точное соответствие в лексико-морфологической и дискурсивной структуре» параллельного изображению языкового текста. Информационное напряжение возрастает до самой высшей точки кипения и разражается точным и строгим, «без воздуха» лингвистическим экфразисом.

В плане общности теории языка и теории искусства существенным остается то, что всегда остается в остатке, – *выжимка* из всей операции, а это, по слову Якобсона, есть сосредоточенность взгляда на общем для словесного и зрительного произведения искусства знаменателе!

Сочувственно цитируемый Р.О. Якобсоном комментарий Т. Тцара на творчество Руссо вводит в процесс интеллектуальной и творческой сосредоточенности вокруг его творчества уже мировоззренческий аспект, формулируя такой культурологический знаменатель и сам метод живописной концептуализации мира: «знаменатель» представлен рядом лингвоспецифичных концептов: *Среза, Времени, Пространства, Перспективы* и других. «*Арифметичность операции*», применяемая А. Руссо в членении мира отсылает нас к уже другой поэтике и другому метаязыковому инструментарию – «Поэтике живописной и языковой абстракции», разработанной Ю.К. Лекомцевым⁷¹. Следуя

ему самому, такую поэтику стоило бы назвать «поэтикой различения»⁷². Только предмет различения здесь иной, чем у Р. Якобсона.

Ю.К. Лекомцев строит свою художественную семиотику исключительно на лингвистических началах. Она коренится в методе Л. Ельмслева и других глоссемантиков и стремится абстрагировать абстрагируемое. Но такое «абстрагируемое», что оказывается первоначально созданным именно в изобразительном опыте, а затем переведенным в метасемиотический регистр

Язык в этой поэтике как бы уходит на второй план. Но он представлен в своем высшем варианте существования – как образцовая семиотическая система, как «объективно существующий наиболее полный образец иерархической системы, в которой воплощен принцип «единичное – особенное – всеобщее»⁷³.

«Центр интереса» Ю.К. Лекомцева – процесс абстрагирования в изобразительном искусстве. Автор концепции исходит из очевидного факта, суть которого состоит в том, что в основе живописного абстрагирования лежит перцептивный образ конкретного денотата, смысл «первого яруса» в системе многоярусной интерпретации художественного текста»⁷⁴, и что вне учета языковых ассоциаций построить непротиворечивую семиотику национально и культурно специфических живописных форм невозможно. Отчасти концепция Ю.К. Лекомцева близка теории «двойного кодирования» языковых смыслов А. Пайвио, а во многом даже превосходит ее.

Не оперируя в своем метаязыке привычными для современной лингвостетики понятиями, и уж тем более избегая набегов на искусствоведческие вотчины, Ю. Лекомцев со свойственной ему точностью продемонстрировал (не без помощи простейших иконических формализмов), как происходит процесс семиотической абстракции, по сути приложив гипотезу Сэпира-Уорфа к живописной стихии.

Ее текучесть, спонтанность, динамизм и затрудненная транзитивность хорошо показана в контексте, вновь взятом из французского опыта и где-то вблизи к С. Малларме, так что опыт Ю.К. Лекомцева, с которым мы связываем этот контекст вполне может быть вписан в продолжающуюся стратегию «двумировых (в смысле Ю. Степанова) прорывов».

Вот этот контекст: «По словам П. Валери, художник Дега жаловался поэту Малларме: «У меня столько идей для стихотворений – если бы я только мог все их выразить!» Дорогой Дега, – ответил Малларме, – стихи пишутся не идеями, а словами» (*Valery P. Degas danse dessin*).

Здесь знаменательными оказываются буквально все компоненты: и метатекст в тексте, скрывающий третье лицо-нарратора (*По словам Валери*), и индивидуализирующие собственные имена аппелятивы (*художник, поэт, Валери, Дега, Малларме*), и перформатив и информационный предикат, как и предикат эмоционального состояния (*жаловаться*), предикаты ментальной и инструментальной сферы (*выразить, писать*), и маркеры числа и всеобщности (*столько, все, их*), – что весь контекст предстает как емкая фреска, передающая креативное действие во вневременном его выражении, хотя и отсылая при этом к конкретным дням, словам и лицам.

И уж совсем близко к «опыту Малларме», а его имя вновь всплыло в нашем тексте, что совсем не случайно, располагается и сам Ю. Степанов, отыскивающий зрительные параллели к произведениям словесного искусства, например, полную параллель к фрагменту текста П. Валери «Как бы ни выпали игральные кости... в виде картины Ван Гога «Звездная Ночь» (1889).

IV

По мере приближения к заключению, а вернее, придя к нему со стороны вновь художественной, предшествующей и новой общности теорий языка и искусства, и новому витку лингвоэстетических исследований, мы вправе предложить в качестве основного и пока итогового вывода тот, который мы не «назначаем», а извлекаем из самого материала: для адекватного осмысления общности теории языка и теории искусства, осмысления языковых структур как эстетических (с точки зрения живописной образности, заложенной в иконизации естественного языкового дискурса) факты языка и искусства необходимо соотнести со всем комплексом базовых когнитивных факторов и осуществить объективную верификацию когнитивного и культурологического («концептуального») их объяснения.

Но лучшим, думается, будет тот вывод, который предложили сами демиурги объединяющей язык и искусство теории: «Семиотика, благодаря тому, что она является наукой о знаках, призвана охватить все разновидности signum»⁷⁵.

Примечания

¹ Hagege Cl. L'homme de paroles: Contribution linguistique aux sciences humaines. Paris: Fayard, 1985. P. 30.

² См.: Тюна В.И. Теория как дискурсивная практика // Гуманитарная наука сегодня: материалы конференции / Под ред. Ю.С. Степанова. М.– Калуга, 2006. С. 29-43; Силантьев И. В. «Ансамбли» текстов в словесной культуре Нового времени // Дискурс. 1996. № 1. С. 61-66.

³ Степанов Ю.С. Хаос и Абсурд в поэтике Авангарда // Поэтика исканий, или Поиск поэтики. Материалы конференции / Под ред. Фатеевой Н.А. М., 2004. С. 13.

⁴ Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1997. С. 81.

⁵ Цит. по: Тестелец Я.Г. Введение в общий синтаксис. М., 2001. С. 720.

⁶ Цит. в переводе Ю.С. Степанова и с его комментариями по: Язык и Искусство. Динамический авангард наших дней. М., 2002. С. 84.

⁷ Степанов Ю.С. Язык и метод. М., 1998. С. 481-484.

⁸ К таковым относится У. Чейф, традиционно скептически относящийся к искусственному языковому материалу, что, впрочем, является характерным для функционализма в лингвистике, ср. противоположную стратегию у представителей генеративизма, в частности у Н.Хомского, что часто порождает резко отрицательное к нему отношение. По этому поводу см. у Я.Г. Тестельца. Цит. соч. С. 662., а также более развернуто в работе Кибрик А.А. Когнитивные исследования по дискурсу // Вопросы языкознания, 1994. С. 128-129.

⁹ Степанов Ю.С. Функции и глубинное // Вопросы языкознания, 2002. С. 3-18.

¹⁰ Солнцев В.М. Введение в теорию изолирующих языков. М., 1995. С.290.

¹¹ Плунгян В.А. Общая морфология. М., 200. С. 112.;

¹² Яхонтов С.Е. Грамматические категории аморфного языка // Типология грамматических категорий. Мещаниновские чтения. М., 1975.

¹³ Эко У. Поэтики Джойса (1966) М., 2003. С. 337.

¹⁴ Гаспаров Б.М. Язык, память, образ: лингвистика языкового существования. М., 1996. С 316.

¹⁵ Здесь мы с некоторыми сокращениями воспроизводим текст нашей статьи, написанной совместно с А.Н. Суховеем: Коваль О.В., Суховой А.Н. Орфеизм, семиозис и поэтическая абдукция В.Ф. Ходасевича // Вісник ХДАДМ. Харків, 2006. С. 84-95.

¹⁶ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 35.

¹⁷ Топоров В.Н. Две заметки из области русской литературы (тургенев, толстой) // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. Сб. памяти Т.Г.Винокур. М., 1996. С.33-53.

¹⁸ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. С.57-45.

¹⁹ Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. М., 1997.

²⁰ Феценко-Такович В. «Миф о слове»: Языковой эксперимент в творчестве А. Белого (10-30-е гг.) // Язык и Искусство. Динамический авангард наших дней. М., 2002. С. 89-147.

²¹ Топоров В.Н. Из индоевропейской этимологии IV (I) И.-е. *eg'h-om – (*He-g'h-om): *men-. 1. Sg. Pron. Pers. // Этимология 1988-1990. М., 1993. С. 128-153.

²² Коваль О.В. Абстрактная семиотика нефигуративного искусства // Вісник ХДАДМ. 2006. № 1. С. 57-69.

²³ Топоров В.Н. Из индоевропейской этимологии IV (I) И.-е. *eg'h-om – (*He-g'h-om): С. 143.

²⁴ Гаспаров Б.М. Язык, память, образ: лингвистика языкового существования. М., 1996. С 259-288

²⁵ Ямпольский М. О близком. М., 2001. С. 116.

²⁶ Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. М., 1987. С. 96.

²⁷ Гинзбург Л.Я. Там же. С. 96.

²⁸ См., например, достаточно репрезентативный сборник: Поэтика исканий, или Поиск поэтики. Материалы конференции / Под ред. Фатеевой Н.А. М., 2004. С. 13.

²⁹ См. подробнее об этом в нашей работе на эту тему: *Коваль О.В.* Эстетическое сообщение как проблема философии языка и теории искусства. // Вісник ХДАДМ. Харків. 2005. № 4. С. 61-76.

³⁰ *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 357.

³¹ См. по этому поводу: *Кибрик А.Е.* Константы и переменные языка. М., 2005. С.61-74.; *Степанов Ю.С.* (1966) Французская стилистика. М., 2002. С. 270-299, а также *Фещенко В.* Формализм +/- эстетика: из истории и теории лингвистической эстетики // Лингвистика и поэтика XXI в: Матер. конф.– М.: ИРЯ им. В.В.Виноградова, 2007 (в печати).

³² *Фещенко В.В.* О внешних и внутренних горизонтах семиотики // Критика и семиотика. 2005. № 8. С. 14.

³³ *Степанов Ю.С.* Общность теории языка и теории искусства в свете семиотики // Известия АН СССР. СЛЯ. Т. 34. № 1, 1975. С. 4.

³⁴ Подробной историографии вопроса еще нет, но она начинает уже постепенно складываться, см. цит. работу В. *Фещенко* 2007 г.

³⁵ *Фещенко В.* Формализм +/- эстетика: из истории и теории лингвистической эстетики // Лингвистика и поэтика XXI в: Матер. конф.– М.: ИРЯ им. В.В.Виноградова, 2007 (в печати).

³⁶ *Гаспаров Б.М.* Язык, память, образ: лингвистика языкового существования. М, 1996. С. 265.

³⁷ *Гаспаров Б.М.* Поэтика «Слова о полку Игореве». – М.: Языки славянской культуры, 2002.

³⁸ *Монич Ю.В.* К истокам человеческой коммуникации. – М.: Академия гуманитарных исследований, 2005.

³⁹ *Степанов Ю.С.* Общность теории языка и теории искусства в свете семиотики // Известия АН СССР. СЛЯ. Т. 34. № 1, 1975; см. также Степанов Ю.С. Протей: очерки хаотической эволюции. М., 2004.

⁴⁰ *Коваль О.В.* О связи визуально-динамического и лингвистического дискурсов // Гуманитарная наука сегодня: материалы конференции / Под ред. Ю.С. Степанова. М. – Калуга, 2006.

⁴¹ *Гаспаров Б.М.* Язык, память, образ: лингвистика языкового существования. – М.:НЛЮ, 1996. С.249.

⁴² *Hagege Cl.* L'homme de paroles: Contribution linguistique aux sciences humaines. Paris: Fayard, 1985. P. 127.

⁴³ *Даниэль С.М.* Сети для Протоя: Проблема интерпретации формы в изобразительном искусстве. – СПб: "Искусство– СПб", 2002. С. 247.

⁴⁴ *Зльдеква Н.В.* Фигуры речи и изобразительное искусство // Искусствознание. 1/01. М.,2001. С. 131.

⁴⁵ Цит. по: *Даниэль С.М.* Сети для Протоя: Проблема интерпретации формы в изобразительном искусстве. – СПб: "Искусство– СПб", 2002. С. 249.

⁴⁶ *Бел М., Брайсон Н.* Семиотика и искусствознание // Вопросы искусствознания. X (2/96). М. 1996. С. 521-559.

⁴⁷ *Лола Г.Н.* Дизайн: опыт метафизической транскрипции. – М.: МГУ, 1998.

- ⁴⁸ *Лекомцев Ю.К.* О семиотическом аспекте изобразительного искусства // Труды по знаковым системам. 3. Тарту: ТГУ, 1967. С. 122-129.
- ⁴⁹ *Даниэль С.* Беспредметное искусствознание // Вопросы искусствознания 1/94. М., 1994. С. 111-122.
- ⁵⁰ *Коваль О.В.* Общность философии языка и теории искусства в свете художественной семиотики и критики: 30 лет спустя // XII Международные чтения молодых ученых памяти *Л.Я. Лившица*. – Х.: ХНПУ им. Г.С.Сквороды, 2007. С. 37-39;
- ⁵¹ См., напр. *Даниэль. С.М.* Сети для Протея. СПб., 2004.; *Лиманская Л.* Э.Гомбрих и язык формы в теории искусства XX в. // Искусствознание. 2001. № 1. С. 96.
- ⁵² *Будагов Р.А.* Писатели о языке и язык писателей М., 1984. С. 13; 253-271. См. также: *Падучева Е.В.* Язык художественной литературы как предмет лингвистики // Падучева Е.В. М., 1996. С. 198-220.
- ⁵³ *Степанов Ю.С.* Общность теории языка и теории искусства в свете семиотики // Известия АН СССР. СЛЯ. Т. 34. № 1, 1975. С. 10.
- ⁵⁴ *Степанов Ю.С.* Общность теории языка и теории искусства. С. 10.
- ⁵⁵ *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М., 1974. С. 83.
- ⁵⁶ *Степанов Ю.С.* Общность теории языка и теории искусства. С. 12.
- ⁵⁷ Семиотика и Авангард: Антология. / Под ред. *Степанова Ю.С.* и др. М., 2006; см. также характерную работу *В.П. Григорьева* О Хлебникове-художнике (К проблемам лингвистической эстетики) // Логический анализ языка. Языки эстетики: Концептуальные поля прекрасного и безобразного. М., 2004.
- ⁵⁸ *Степанов Ю.С.* Общность теории языка и теории искусства. С. 10.
- ⁵⁹ *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М., 1974. С. 83.
- ⁶⁰ *Тестелец Я.Г.* Введение в общий синтаксис. М., 2001. С. 700.
- ⁶¹ *Степанов Ю.С.* Общность теории языка и теории искусства. С. 13.
- ⁶² *Арутюнова Н.Д.* “Полагать” и “Видеть” (К проблеме смешанных пропозициональных установок) // Логический анализ языка. Проблемы интенциональных и прагматических контекстов. М., 1989. С. 28.
- ⁶³ *Степанов Ю.С.* Протей: очерки хаотической эволюции. М., 2004. С. 78.
- ⁶⁴ *Якобсон Р.О.* Язык и бессознательное. М., 1996. С. 160.
- ⁶⁵ *Степанов Ю.С.* Протей: очерки хаотической эволюции. М., 2004. С. 97.
- ⁶⁶ *Лекомцев Ю.К.* О семиотическом аспекте изобразительного искусства // Труды по знаковым системам. 3. Тарту: ТГУ, 1967. С. 122.
- ⁶⁷ *Кубрякова Е.С.* Части речи с когнитивной точки зрения. М., 1997. С. 30.
- ⁶⁸ *Сэпир Э.* Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993. С. 197.
- ⁶⁹ *Степанов Ю.С.* Протей: очерки хаотической эволюции. М., 2004. С. 73-87.
- ⁷⁰ *Якобсон Р.О.* Работы по поэтике. М., 1997. С. 343-363.
- ⁷¹ *Лекомцев Ю.К.* О семиотическом аспекте изобразительного искусства // Труды по знаковым системам. 3. Тарту: ТГУ, 1967. С. 122-129.

⁷² Лекомцев Ю.К. Введение в формальный язык лингвистики. М., 1983. См. также соответствующие комментарии на теорию различения в: *Степанов Ю.С. Язык и метод*. М., 1998.

⁷³ *Степанов Ю.С. Общность теории языка и теории искусства*. С. 10; 14.

⁷⁴ *Степанов Ю.С. Французская стилистика*. М., 2002. С. 289-296.

⁷⁵ *Якобсон Р.О. Язык и бессознательное*. М., 1996. С. 160.