

**«Осмысленных стихий сверхчувственный полет»:
семиотика искусства в критике языка Ю.С. Степанова**

О.В. Коваль
ХАРЬКОВ

Великий, словно свет, глубокий, словно сон...
Ш. Бодлер

**1. Семиотика и искусствознание в контексте
«всеобщей гуманитарной науки», или новой «всеобщей
антропологии» Юрия Сергеевича Степанова**

Степановская семиотика имеет свой стиль.

И не только потому, что рассматривает саму семиотику как «деятельность», направленную на «созидание знаков» и производство, «публичное изготовление» концептов [Степанов, 2006: 49; Степанов, 2009], но и потому, что сопрягает в одной визуальной, умозрительной, ментальной и дискурсивной целостности феномены культуры, обладающие чрезвычайной знаковой, семантической и морфологической сложностью и неоднородностью, – язык и искусство.

Сам взгляд на естественный язык сквозь формы визуально-пластического мышления и практику изобразительного и/или визуального искусства оказывается не просто органичным методологическим принципам семиотики Ю.С. Степанова, но и необходимым для полной и исчерпывающей экспликации ее положений об «общности теории языка и теории искусства» в аспекте знаковости и культуuroобразующих механизмов бытия человека [Степанов, 1975; Степанов, 2004; Степанов, 2007; Степанов, 2010], которые сегодня отливаются в построение эпитеоретических оснований новых направлений «всеобщей гуманитаристики» – лингвоэстетики и лингвоискусствознания.

Более того, смеем утверждать, что без степановского инструментария и степановской семиотической оптики сегодня невозможно обойтись в решении крайне сложных и ответственных задач в области интерпретации пласти-

ческой и визуальной формы и в сфере влияния лингвистического мышления на построение визуальных дискурсивных конструкторов.

Эта оптика, безусловно, шире и эффективнее известного в теории искусства XX века (в частности, московского концептуализма) подхода к соотношению вербального и визуального в практике искусства XX-XXI века, сформулированного В. Тупицыным¹, в чем-то притягательного и укладывающегося в рамки идеи «лингвистического», а затем и визуального взрыва», – она сгусток всего мыслительного опыта соположения «лингвистического» и «визуального», в том его преломлении, которое касается участия естественного языка в «механизме порождения смысла средствами художественной изобразительности» [Злыднева, 2008: 13].

Семиотика «искусства–через–язык–и вместе с языком» Ю.С. Степанова – едва ли не единственный сегодня в отечественной «всеобщей антропологии» подход к языку как ментальной репрезентации живописи и живописи как визуальной репрезентации языка. (Не исключая подходы к проблеме М. Шапиро, М. Баксандалла, Н. Брайсена, Н. Злыдневой, автора наст. строк).

В приведенных двух ключевых для семиологии искусства Ю.С. Степанова определениях, на наш взгляд, кроется не только «глубоко личное, «глубинное», стержневое отношение к соположению языка и искусства, но и само основание построения объединяющих названные феномены культуры дисциплин, – лингвоэстетики и лингвоискусствознания.

И вероятно, здесь немаловажным окажется и то, что в методе/подходе Ю.С. Степанова к соположению знаков вербальных и иконических, искусства и языка, – «картинно-визуальное», «представимое», «зрелищное», «зрительное», «наглядное» становится вровень с «дискретным», «нарративным», «дискурсивным» и «ментальным, умозрительным». Тоже касается и, собственно, стиля изложения и способов номинации идей, относящихся к семиологии искусства/языка Юрия Степанова, реализованных в рамках «всеобщей антропологии»: не пренебрегая поверхностным, внешним, не забывая о «глубинном», сложить образ предмета рассуждения, соединив в исследовательской креации «научное» и «художественное» как нечто совершенно новое и востребованное временем в практике научного и художественного творчества.

Внутреннее соединение культурных концептов при таком подходе рикошетит в сторону их знаковой и культурной несоединимости, но при ощущаемой общности и взаимной согласованности знаковых оснований сложения своеобразного словаря и галереи концептов, а также их исследованию.

Несмотря на дискредитацию в современных теориях визуальной культуры и искусства лингвистического экспансионизма, подход Ю.С. Степанова к искусству и языку, взятым в единстве культурологических оснований бытия, оказывается и продуктивным, и действительно радикально освежающим методологию семиотики, культурологии и искусствознания [Злыднева, 2010: 271], поскольку подходит к исследованию искусства со стороны языка системно, исторично, процессуально и инновационно, побуждая исследователей круга и школы Ю.С. Степанова разрабатывать подробную спецификацию и форма-

¹ «Визуальность – это кожа, натянутая на скелет слов» [Tupitsyn, 1996: 53]; цит. по: [Тупицын, 1997:11].

лизацию категорий и концептов лингвовизуального единства («синтеза»?) в теории и практике современной культуры.

Вырастая из «частной семиотики» искусства сквозь/через критику (философию) языка, подход академика Ю. Степанова становится новой теорией визуальной культуры, позволяющей рассматривать тексты изобразительного и визуального искусства уже не просто как серийные и сериальные, медиальные образования, но как семиотико-гибридные и концептуальные единства, парящие в сфере культуры и возвращающие традиционным гуманитарным дисциплинам их общеантропологическую целостность и интеллигибельность.

Но вот то, как сам Ю.С. Степанов «работает» с визуальным текстом, остается не всегда очевидным и методологически прозрачным. Будучи направленным на выяснение «роли естественного языка в создании семиотических визуально-пластических конгломератов как «лингвистических сообщений» (наш подход к решению «проблемы визуально-вербального синтеза», выпестованный в недрах школы/круга российского семиотика, см. [Коваль, 2009; Коваль, 2007; Коваль, 2011]), метод Ю.С. Степанова в его искусствоведческой ориентации еще не получил достаточной экспликации и анализа, что и определяет актуальность и цель настоящей работы: сформулировать методологическое и исследовательское своеобразие подхода Ю.С. Степанова к интерпретации изобразительной и визуальной формы на фоне современных искусствоведческих, лингвоконцептуальных и культурологических подходов к анализу культуuroобразующих механизмов (языка и искусства). Безусловно, актуальным становится и намерение дискурсивно схематизировать визуально-вербальную гибридизацию как предмет культурно-семиотической реконструкции, т.е. есть рассмотреть особенности семиотического сплавления, гибридации вербального и визуального означаемого и означающего, или просто вербально-визуальных компонентов изобразительного и визуального текста, – как сплавления, «синонимизации», обусловленного (ой) особенностями самой культуры XX–XXI вв.

Предваряющим дальнейшие рассуждения станет тезис, предложенный не нами, и, конечно, не в XX веке, но как бы сродственный всему строю мыслей Ю.С. Степанова, – тезис («постулат») А.А. Потемни, который убедительно сформулировал саму интригу исследования сходства, общности, аналогии между языком и искусством: «Творческая мысль живописца, ваятеля, музыканта невыразима словом и совершается без него, хотя и предполагает значительную степень развития, которая дается только языком»¹.

Здесь сопоставление фактов пластической, визуальной и вербальной действительности лежит в плоскости соположения не самих предметов изобразительного искусства и вербального дискурса, а в соположении знаковых механизмов означивания культурных феноменов способом наложения на них лингвовизуальных и лингвоизобразительных гибридов.

«Рисованное означающее» (М. Бессонова) коммуницирует «Вербальному означаемому», вместе создавая «самоописывающуюся систему наподобие естественного языка» [Злыднева 2010: 279]. Так, в общих чертах, мы бы сами

¹ (Потемня А. Полн. собр. соч. 5-е изд. Мысль и язык, Киев, 1926. Т. 1. С. 35).

сформулировали основной тезис настоящего этюда, так и широкого научного контекста анализа лингвистического субстрата пластической и визуальной формы (Р. Якобсон, Э. Бенвенист, Ю. Лекомцев, К. Ажеж, Ю. Степанов, Б.Успенский, Вяч. Вс. Иванов, Н.В. Злыднева, М. Шапиро, А. Шило и др. работы исследователей III тыс. нашей эры, напр. З.Алферовой, В. Иващенко, Н. Мархайчук, В. Сидоренко, Д. Петренко, и др.; см. подр.: [Коваль, 2009; Коваль 2007]).

2. Семиология в искусствознании и искусствознание в семиологии

Со времени выхода в свет хрестоматийной статьи М. Бела и Н. Брайсона «Семиотика и искусствознание» (1991) [Бел, Брайсон 1996] семиотический подход в искусствознании никем не оспаривается. Не оспаривается, но и не получает повсеместного распространения. И не только в силу неясности для многих того, какие перспективы он открывает вокруг и вне искусствоведческих проблем, но и того, каков их предсказующий, объясняющий потенциал в границах искусствоведческой мысли разного типа – знаточеской, искусствоведческой, искусствовидческой и визуально-антропологической, филолого-эстетической.

«Традиционалисты» не видят в слово(СТЕПАНОВО)видном подходе к явлениям искусства методологической ясности, поборники же «актуального искусствоведения» больше ориентированы на постмодернистскую философию и психоанализ в силу кажущейся им большей операциональности и инструментальности последних. Но и здесь, и там отказ от строгих концепций (формализованных Вельфлина и Зедльмайра, концептуальных – Гомбриха, иконологических – Пановского и др.) и общих категорий науки о прекрасном и о синтаксисе прекрасного (язык формы, пластика, линейность, конструкция, композиция, ритм, регулярное изобразительное поле и т.п.), намеренное сползание в «глубинное» формализованных теорий и аналитических построений современной художественной критики (забывают, что «из глубинного вообще не сложишь образ» [Степанов, 2007: 11]) оказывается чревато недостаточностью и рыхлостью новорожденных теоретических дискурсов, оторванных от живого восприятия визуального события, явленного в современных и традиционных формах искусства.

Отказ от «лингвистического переворота» в сторону «визуального поворота» оказался преждевременным и малосостоятельным.

В силу этого оказалось жизненно необходимым обращение к универсалистской научной методологии, каковой и является динамичная семиотика Ю.С. Степанова.

«Цунами визуально-вербальной идеографичности» наших дней, о котором говорит Н.В. Злыднева [Злыднева 2008: 9], не отменило, а, наоборот, укрупнило лингвистический фактор формо- и смыслообразования в сфере пластического и визуального дискурса, а в некоторых случаях обнаружило объективную потребность в реконструкции лингвистического компонента семиотических механизмов порождения визуального текста старой и новой истории и практики искусства.

Изменилась сама палитра семиотических подходов к искусству и сам исследовательский интеллектуальный «мазок». Речь сейчас, конечно, не идет об установлении вербальной, сюжетной и какой-либо литературной основы визуального целого как его примарности. Речь теперь идет о построении новых интермедийных языковых (в семиотическом смысле) систем, совмещающих «исключительную индивидуальность» и «всеобъемлющую универсальность» (К. Фосслер, см.: [Фещенко, 2009^а: 47; 2009^б]) пластического и визуального высказывания как высказывания лингвистического по сути дела. И, можно сказать, как высказывания – действия в сфере культуры.

И вот тут-то разные платформы семиотизации искусства – лингвистическая и визуалистская, – намеренно оторванные друг от друга, дают не плодотворные всходы, а симулякры теоретизирования; т.е. своеобразного урожая, малопригодного для вдумчивого и усердного решения исследовательских вопросов искусствоведческой и семиокритической науки. И здесь вырастает спор идеологии визуального и вербального.

Идеология отказа от языка как механизма, через который и при участии которого проясняются фундаментальные механизмы построения визуальной/пластической/изобразительной формы и фундаментальные постулаты самой искусствоведческой теории, играет злую шутку с тем, кто намерен прояснить природу неизбежного «цунами визуально-вербальной идеографичности». То есть в стороне от исследовательской рефлексии остаются как наиболее сложные феномены пластического мышления (импрессионизм, авангардизм, новый фигуративизм, абстракция и беспредметность, концептуализм) истории искусства XX в., так и современные практики contemporary art.

Всему этому противостоят лингвоэстетика и лингвоискусствознание Ю.С. Степанова, стремящиеся обнаружить выразительные свойства искусства там, где естественный язык оказывается в состоянии особого семиотического напряжения: гибридизации и концептуализации «вербального и визуального».

Сразу скажем, что семиотика искусства Ю.Степанова строится не на антиномии «дискретное – континуальное», «предметное – метафорическое», «номинальное – контекстуальное», «примарное – всеобщее», – это вообще для нее «из старой парадигмы» научного мышления («мы так не мыслим»). Она строится на принципиальной равноприменимости знакового анализа к вербальным и визуальным (живописным) образам. Она вообще есть семиотика визуально-концептуального в большей мере, чем семиотика изобразительного.

Это семиотика рассказываемого об изображаемом, а не об изобразительно-дискурсивном, что и позволяет ей уходить за пределы обсуждения чисто изобразительных и визуальных проблем в область ментального, умозрительного, концептуального.

С семиологией Н. Брайсона и М. Бела ее роднит лишь общий контаминативный характер – Ю.С. Степанова интересует механизм блендинга иконичности, индексальности и символичности в построении визуального текста как основанного на концептуально-зрительных и ментально-высказывательных отношениях, связывающих культурный концепт, текст о нем и его аналоговое изображение в одно целое, – вообще определяющий связь вербального и иконического кодов в структуре визуального дискурса. Только в свете действия этого механизма «картина (картинка. – О.К.) становится всеобщей циркуляци-

ей значений в культуре в целом» [Бел, Брайсен, 1996: 537]. И только тогда язык в состоянии преодолеть некую исчерпаемость своей описывающей (но не объясняющей) способности по отношению к визуальному тексту.

Самый животрепещущий и повсеместно возникающий (часто в кругах «буржуа-искусствоведов») вопрос – не подменяет ли, не отменяет ли концепт «Лингвальности» «живописного» или «визуального» саму природу визуально-изобразительного. И в методе Юрия Степанова, и в концепции Бела-Брайсона ответ на него отрицателен: «Хотя такие опасения имеют реальную почву, в принципе семиотика обладает возможностями для того, чтобы учесть специфику визуального и вербального дискурсов: ее ключевой термин – семиозис обращен и к вербальным, и к визуальным знакам, и сверх того, типология языковых систем как раз рассчитана на различение естественно-языкового и неязыкового ... введение Пирсом символа, индекса и иконического знака – это достаточно надежный базис для дифференциации вербального и визуального модусов» [Бел, Брайсен, 1996: 537]. Сверх того, теория Ю.С. Степанова рассчитана на такой базис дифференциации вербального и визуального, при котором лингвистическое суждение о визуальном оборачивается для последнего пирсовой убедительно-принудительной силой. Лингвистический знак становится «утверждающим» визуальную форму означающим, убедительным, «утверждающим знаком»¹.

Логика и эстетика лингвистического дискурса о дискурсе видимом, визуальном сталкивается с «ограниченностью своих возможностей» (Д. Арасс), но в творчестве Юрия Степанова счастливо преодолевает и их, и «ограниченность живописи в самой ее поэтике» [Арасс 2010: 206], как, впрочем, и визуальной формы современного искусства, ориентированного на медиальные и интермедиальные коды. Не в последнюю очередь своеобразным «прозрачным» знаком искусствоведческой теории Ю.С. Степанова становится концепт «Минимальности», «Минимализации» [Степанов, 2007].

Ему мы посвятили вслед Ю.С. Степанову и собственное исследование и повторять здесь свои и его выводы не будем, отметим лишь то, что «Минимализация» определяется в «лингвоискусствознании Степанова–Ковалея» как семиотическое действие, в котором визуальные, вербальные коды взаимосуществуют в знаковом единстве как трансляторы культурных ментальных

¹ Ср. с лингвистикой языкового существования Б. Гаспарова, с которой сближается, на наш взгляд лингвоискусствоведческая теория Ю.С. Степанова (постулирование наявности и исследование опыта соположения видимого и ментального сквозь языковые структуры и постулирование и исследование отношений языка и видимого, зрительного, визуального и изобразительного как семиотических отношений («изменяются не изобразительные, а неизобразимые элементы художественной абстракции» [Степанов, 2004: 78]): «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 неспособна была бы дать некоторый, хотя бы частичный и приблизительный, языковой ответ» [Гаспаров, 1996: 265].

смыслов, но сама же «Минимализация» есть и операционный механизм их порождения, и способ их анализа. Но это и нечто краткое, внешнее, «поверхностное», знак облика предмета, явления, события, концепта; знаковое действие, семиозис (подр. см.: [Степанов, 2007]; [Коваль, 2009]). Именно «Минимализация» становится своеобразной формой нотации, записи живописных, картинных, визуальных смыслов, своего рода новой схематикой визуального, сохраняющей свое родовое родство с вербальным означающим.

«Минимализация» как культурный концепт лингвоискусствознания, семиотики искусства через семиотику языка, как и ее теория, образуют целостность, новый жанр, научно-художественное произведение, базирующееся на визуально-вербальной гетероглоссии – он одновременно является и нарративно-дескриптивным и визуально-континуальным образованием. Но чтобы охватить его семиотическую гибридность необходима индивидуализация собственного опыта работы с вербальными и визуальными означающими, а такой опыт требует уже большей семиотической подвижности, нежели создание определенной теории, – требует производства текстов и концептов как своего рода произведений современного искусства. искусства, не лишенного научных, прогностических оснований.

3. Искусство и теория искусства как метасинтез и Новый реализм

Концепция лингвоискусствознания Ю.С. Степанова не родилась на пустом месте, а сложилась вследствие длительной работы по построению еще не законченного окончательно научно-художественного, эстетически-филологического (в этом его уникальность и неувядающая продуктивность) проекта под именем «Новый русский реализм» [Степанов, 1998: 708–738].

В своих отдаленных истоках (начиная с 1975 г. и особенно в работе 1985 г.) он восходит к попытке построения единой теории ненаблюдаемых прямо, но осознаваемых в культуре форм ментальной реальности, которые складываются в мозаичный образ культуры в целом. Это и опыт метасинтеза, и опыт гипертекстуализации ее составляющих [Постовалова, 2011: 9–11] как опыт рефлексивной деятельности ученого по созданию метакультурных интеграционных моделей, лежащих в основании больших целостностей – словаря концептов, учения о Воображаемой Словесности «как особого эстетического пространства творческого обитания человека в культуре» [Постовалова, 2011: 9], и «ИЗОСа» как части этого пространства, топология которого не совпадает, но соотносится с топологией пространства языка и искусства в их единстве.

Учение о «Новом русском реализме» (1998) сознательно отвлекалось от трактовки «искусства», «теории искусства», «критики, теории, истории искусства» в их традиционном смысле – названные категории входили в интерпретируемую концептуально область экзистенции, бытийствования – как выражение «глубинных основ бытия и его понимания», тем самым увязываясь с постулатами философии языка и теории культуры. Выдвижение искусства и критики искусства, художника и теоретика и критика искусства на авансцену концептуального анализа снимало в «Новом русском реализме» их соревнова-

тельность, рассматривая их как явления одного порядка, что очень важно [Степанов, 1998: 737].

Именно в этом объединяющем подходе, основанном на идее синтеза, встречи и диалога родился взгляд на язык и искусство как на явления, объединенные семиозисом и уравновешенные на шкале вербальное > визуальное, дискретное > континуальное, символическое > иконическое > индексальное. Частным случаем, ответвлением этой концепции, но и его базисом, стал опыт патристической религиозной эстетики, связанный с архетипами канонического пластического мышления, иконописи, средневековой и ренессансной, барочной живописи, что отчетливо проявилось в ориентации на «Умозрение в красках» Кн. Е. Н. Трубецкого, работы В.В. Бычкова, В. А. Лазарева, М.В. Алпатовой и Н.И. Балашова. Позднее эта ориентация сменилась в сторону большей модернизации степановского взгляда на искусство – и, соответственно, его теорию – модерна, авангарда, поставангарда и нового авангарда (с откликом на труды Г. Ершова, Н. Злыдневой, В. Кандинского, Д. Сарабьянова, А. Якимовича и др.).

Путь, который тогда (1975–1998–2004–2007) вырисовывался и сейчас обрел свое завершение (2009–2010), это путь поиска нетривиальных дискурсивно-аналитических способов исследования искусства через язык, когда они в целостной исследовательской практике приведены в ситуацию острого взятия материала и выдерживают тест на адекватность ему. Мета-положение (постулат) В.В. Бычкова, при котором дух и форма современного художественно-эстетического (художественно-научного, соответственно, – *О.К.*) исследования феноменов искусства должны быть конгруэнтны анализируемому феномену (цит. по: [Степанов, 1998: 737]) становится общим как для теологической эстетики, так и для семиологии искусства Ю.С. Степанова. Следствием, результатом поиска названной конгруэнтности у В.В. Бычкова становится построение специфического жанра – жанра ПОСТ-адекватаций, а у Ю.С. Степанова жанра «Публичного изготовления концепта», расположенного на стыке научного и художественного мышления и обладающего высоким потенциалом «интеграции предмета исследования в саму материю его текста» [Фещенко, 2011: 39].

Но мы бы усмотрели здесь взаимно-однозначную, двунаправленную по своей природе, – операцию: материя текста здесь принимает саму форму исследуемого предмета, становясь семиотическим образованием нового типа, равнодушного к жесткой регламентации дискретного и континуального, научного и художественного, но ищущего и находящего семиотическую взаимопереводимость в онтологии этого перевода.

4. Семиотический и интрасемиотический перевод Ю.С. Степанова

Интрасемиотический перевод, в отличие от семиологии У.Эко, кажется, не любимой Ю.С. Степановым, не входил в круг интересов арбатского семиотика, хотя продуцируемая им и «Новым русским реализмом» установка на ис-

следование всех форм семиозиса неминуемо вызывала к жизни исследование всех форм и проекций семиотической трансмутации¹.

Но подход Ю.С. Степанова к визуальному дискурсу – это прежде всего подход, основа которого зиждется на антиномии «неизреченного – рассказываемого». В этом случае снимается устаревшее противопоставление слова и изображения, взамен которого семиотический каркас искусствоведческого дискурса сбивается из новых конструктивных элементов – «внешнего, видимого» и «умопостижимого», «ментального», «логосного».

Пафос отнесения всех красок, составляющих красу творения, к смыслу вечного Слова (Логоса), свойственный Кн. Е.Н. Трубецкому, отчетливо слышен и у Ю.С. Степанова. Причем акцент на «слышимости неизреченного», свойственный искусствоведческим этюдам Ю.С. Степанова, распространяется как на «малые дискурсивные формы» его повествования о прекрасном – концепты как несоединимые (национальные) культурные ценности, – так и на крупную форму искусствоведческой рефлексии, напр. на семиотическую реконструкцию «Образа Христа у Рембрандта и Достоевского» [Степанов, 2007: 63-96; Степанов, 2004: 222–244]. И те, и другие соединены в своей онтологии единым: отнесением к некоему иному, другому плану бытия, т.е. к некоему концептуальному миру, в котором анализируемые концепты оживают в одеждах искусствоведческого дискурса. Он, в общем, и порождает этот «другой план бытия», позволяя в его топологии сталкивать несопоставимое в традиционных искусствоведческих парадигмах мыследействия. Метафорой названной бытийности становится «чистая ощутимость», выступающая одновременно и имманентным самому феномену, исследуемому ученым, инструментом анализа. Выступая внешне как противопоставление, живописная, визуальная ощутимость и языковая дискурсия сливаются в методе концептуального аналогового соположения в единое экстагическое целое, не изменяя морфологии своей формы и контексту своей экзистенции. Главным становится то единое, что связывает их с общим и универсальным, – знаковый характер энтелехии. В этом пункте располагается объединяющее для ощутимости и дискурсии поле смыслов: объединить в одно целое их позволяет некий конструкт, реализуемый лишь в рамке абстрактной семиотики культурных феноменов – в рамке «ментального мира» [Степанов, 2007: 156–157], аллоформой которого выступит не идеализированное, а конкретное соединение–параллелизм, подобный живописно-музыкальным и лингвальным абстракциям В.В. Кандинского, поэтически-графическим совмещениям Н. Азаровой – А. Лазарева, живописно-скульптурным и символично-поэтическим совмещениям Филонова–Голубкиной–Иванова–Степанова или параллелизм поэтического и визуального (живописного) текста Моне–Пруста.

Однако «семиотический параллелизм» – «соотнесение–созвучие» идей и люразов, концептов у Ю.С. Степанова не безмерен и не безграничен – он подвижен, но локализован на шкале «Минимализации» – «предельной и ослабленной» (термины наши. – *О.К.*).

¹ В частности, в работах В.В. Фещенко и наших собственных, см.: [Язык как медиатор..., 2009].

Предельная минимализация (в отнесении ее к феноменам искусства) это, конечно, «прозрачный мазок», как у Рембрандта и Караваджо, но и как у Шагала и Кандинского. *Ослабленная* – подвижный мазок, как на холстах Моне и Филонова.

Противопоставление «прозрачности – подвижности» знака здесь в семиотическом смысле ключевое. Из него вытекает сама возможность что-либо проанализировать на стыке вербального и визуального дискурсов. Ирония судьбы заключена в том, что контрверза «вербального и визуального» закручивается вокруг нелестного для них противопоставления: «концепт – антиконцепт», – реализованного и воспринимаемого вне этической, аксиологической или эпистемической оценочности. Но этим же противопоставлением знака – менее знака – не знака (известные «ступени знаковости Ю.С. Степанова») семиотическое напряжение ослабевает, приводя шаткий баланс между вербальным и визуальным к гармоническому равновесию. Можно даже сказать, отойдя от академической строгости, что мы что-то в состоянии сказать о визуальном именно с опорой на пропуск сквозь себя его фактуры и его видимой субстанции.

Традиционный выход искусствоведения в красочный холст равносителен его механистическому протыканию. Из него не сложишь образа и семиотического смысла видимого, изображаемого и изображимого.

Знак живописного, визуального, оставаясь знаком с самого начала, позволяет осуществлять двунаправленное движение к нему: одно, так сказать, «от носа», когда *мысленно* или физически приближаются к изображаемому, к картине, картинке, напр. на дисплее монитора, и, – во втором случае, – от внутренних глаз, внутреннего зрения-слушания, когда *ментально* мы стараемся приблизиться к смыслу изображаемого, восстанавливая полноту и исходную непрозрачность визуального знака. За ней – языковая дискурсия.

Есть один вопрос, который не может быть понят как праздный, если мы стремимся уяснить себе суть лингвоискусствоведческого метода академика Ю.С. Степанова: почему в конце своих дней, в опыте производства концептов он пришел к П. Филонову и конструировал «тонкую пленку» концепта на основе столь шаткой и неустойчивой живописной материи. Ответ не очевиден, но подсказан самим Ю.С. Степановым. Суть в том, что механизм построения филоновского визуального нарратива и механизм участия языка в создании мультилингвистических и лингвально-визуальных гибридов тождественны: он имеет *монтажно-симультанную схему* построения (визуально-вербального единства).

Так строится и текст Юрия Степанова о визуальном: «Филонов дробит зрительное поле на части, каждая часть отграничена (и даже обведена) кусочком, эллипсом, контуром неправильной формы как-то попало, лишь бы отдельно от других соседних. Но они именно соседние, контактирующие, соприкасающиеся, не растворенные, но зато хорошо видны выделенные – отдельные! – части» [Степанов, 2010: 111]), – и текст его теории; так лингвоискусствознание Ю.С. Степанова, его семиотика искусства, пропущенная сквозь критику (философию) естественного языка, вырастает из мультимонтажного единства. Соседние, контактирующие, соприкасающиеся, но и не растворенные друг в друге дисциплины, – лингвоэстетика и лингвоискусствознание, – складывающиеся в единую ментальную и антропологическую целостность, остаются

надежным форпостом свежих мыслительных практик им опыта гуманитарной креации.

Они дают нам, исследователям искусства через язык, – возможность, если не шанс, освободить живопись от всякого клише и нарочитой художественности, дать ей семиотическую свободу, снять напряженность в ее намерении освободиться от пут языка и вернуть ей былую сродственность с вечно живым Логосом, в поле которого и классическое искусствоведение, классическая филология отойдут от устаревших, омертвляющих их парадигм мышления о своем предмете и обретут полную свободу самовыражения, но и дальше развиваться в новую практику герменевтики визуального, не могущего жить без динамичного слова о нем самом. Словом, нам необходим маршрут непринужденного самостояния исследователя–семиотика, знатока и интерпретатора соприкасающихся и не растворяющихся, но родственных друг другу форм, языка и искусства, в сути которого невозможно исключить опыт Юса–Изоса: он, этот опыт, действительно – «великий, словно свет, глубокий, словно сон». Каким и подобает быть свету цельного и многомудрого знания.

Литература

1. *Арасс Д.* Деталь в живописи. СПб., 2010.
2. *Балашиов Н.И.* Веласкес и проблема непринужденного самостояния художника в XVII – XIX столетиях // Человек – Искусство – Общество: Закон целого. М., 2006.
3. *Бел М., Брайсен Н.* Семиотика и искусствознание // Вопросы искусствознания IX (2/96).
4. *Гаспаров Б.М.* Язык, память, образ: лингвистика языкового существования. М., 1996.
5. *Злыднева Н. В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008.
6. *Злыднева Н. В.* Визуальный нарратив: к проблеме темпоральности как имплицитной вербальности (случай позднего авангарда) // Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009.
7. *Злыднева Н.В.* Мифопоэтика страшного в живописи: случай Филонова // Современная семиотика и гуманитарные науки. М., 2010. С. 271-281.
8. *Коваль О.В.* Назначение в поэтику: Общность теории языка и теории искусства в свете художественной семиотики и лингвоэстетики // Критика и семиотика. 2007. № 11.
9. *Коваль О.В.* Концепт «минимализации» в живописно-словесном: автоэфрасис как лингвистический самоанализ художника // Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009.
10. *Коваль О.В.* Лингвоэстетика Юрия Степанова и философия языка новой визуальности // Под знаком мета. Материалы конференции. М., 2011.
11. *Постовалова В. И.* Три пути метасинтеза в культуре XX–XXI века: А.Ф. Лосев, прот. А. Геронимус, Ю.С. Степанов // Под знаком мета. Материалы конференции. М., 2011.
12. *Степанов Ю.С.* Общность теории языка и теории искусства в свете семиотики // Известия АН СССР. СЛЯ. 1975. Т. 34. № 1.

13. Степанов Ю.С. Язык и метод. М., 1998.
14. Степанов Ю.С. Сети для Протея. М., 2004.
15. Степанов Ю.С. Концепты, концепты... Эссе о концептах в Московской семиотике // Человек – Искусство – Общество: Закон целого. М., 2006.
16. Степанов Ю.С. Концепты: Тонкая пленка цивилизации. М., 2007.
17. Степанов Ю.С. Публичное изготовление концепта... // Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009.
18. Степанов Ю.С. Мыслящий тростник: Книга о Воображаемой словесности. М., 2010.
19. Тулицын В. «Другое» искусства. М., 1997.
20. Феценко В.В. Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М., 2009^a.
21. Феценко В.В. К лингвоэстетическим основам текста художника. Кандинский и точка // Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009^б.
22. Феценко В.В. Наука о концептах и искусство концептов // Под знаком мета. Материалы конференции. М., 2011.
23. Язык как медиатор между знанием и искусством. М., 2009.