

УДК 81'22

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОММУНИКАЦИЯ: ОТ СЕМИОТИЧЕСКИХ МОДЕЛЕЙ К ЛИНГВОЭСТЕТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ

В. В. Фещенко¹

¹ Институт языкознания РАН
125009, Россия, Москва, Бол. Кисловский пер., 1, стр. 1
Поступила в редакцию 25.10.2020 г.
doi: 10.5922/2225-5346-2021-1-1

Статья посвящена художественной коммуникации как одной из разновидностей языковой коммуникации. Цель – выработка лингвоэстетической модели художественной коммуникации на основе существующих в семиотике, лингвистике и поэтике моделей знака, семиозиса и коммуникации. Применяется семиотическая методология построения моделей знака и коммуникативного акта, разработанная в трудах Г. Фреге, Ч.С. Пирса, Г.Г. Шпета, Я. Мукаржовского, Р.О. Якобсона, Ю.М. Лотмана, У. Эко, Л.А. Новикова, С.Т. Золяна. Рассмотрены модели знаков и соответствующие им модели семиозиса применительно к художественным системам. Уточнено понятие художественной коммуникации, под которой в данном исследовании понимается взаимодействие автора-художника и читателя (зрителя, слушателя) посредством произведения искусства как сообщения или высказывания. Установлена корреляция между структурой художественного знака и структурой акта художественной коммуникации. Модель художественной коммуникации представлена в виде соответствий между уровнями художественного знака и звеньями в коммуникативной цепи.

Ключевые слова: знак, семиозис, коммуникация, модель, эстетическая функция, лингвоэстетика

1. Коммуникативно-дискурсивный подход к художественному языку

Отдельные «проблески» коммуникативной концепции языка искусства возникали еще у немецких и английских романтиков, пытавшихся выяснить природу отношений между творцом и творением. Романтическая парадигма породила и теорию В. фон Гумбольдта, размышлявшего о роли языка в человеческом общении, и впоследствии — уже на психологической основе — концепцию языка как искусства А.А. Потебни



и его школы¹. Так, Потебню интересовал процесс понимания в передаче мысли посредством языка, а его последователя А.Г. Горнфельда — процесс восприятия и толкования вербального произведения искусства. Однако эти концепции вряд ли еще можно признать коммуникативно-ориентированными, так как они не учитывают все стороны коммуникативного процесса.

Одним из первых о коммуникативной природе слова и языка заговорил Г.Г. Шпет, убежденный в социальной природе слова как средства общения. В «Эстетических фрагментах» он писал: «Слово есть чувственный комплекс, выполняющий в общении людей специфические функции: основным образом — семантические и синсемантические и производным — экспрессивные и дейктические (указание, призыв, приказание, жалоба, мольба и т.д.). Слово есть *prima facie* сообщение. Слово, следовательно, средство общения; сообщение — условие общения» (Шпет, 2007, с. 207). Примечательно, что Г.Г. Шпет выделяет уже триаду языковых функций, скорее всего, с опорой на лингвистическое учение А. Марти: семантическую (и синсемантическую), экспрессивную и дейктическую. Австрийский философ языка одним из первых предложил концепцию языка как намеренного социального действия и функциональную модель описания языка.

Язык, по Шпету, — и основа культуры, и средство коммуникации: «...язык, как такой, есть условие всякого культурного бытия, а следовательно, и его исторического осуществления в формах человеческого общения. Но раз осуществляемый в человеческом общении, он неизбежно для этого последнего должен представляться так же, как средство, как средство самого общения, среди других средств общения» (Шпет, 2007, с. 353). Таким образом, первые наброски коммуникативного подхода к языку в русской традиции формируются в философии раньше, чем в лингвистике. У Г.Г. Шпета такие наброски не случайно сопряжены с философией поэтической внутренней формы, а значит, с художественным дискурсом по преимуществу.

У другого философа языка — В.Н. Волошинова — также возникает социально-ориентированная концепция языка, в том числе языка художественного: «Слово, взятое шире, как явление культурного общения, перестает быть самодовлеющей вещью и уже не может быть понято независимо от породившей его социальной ситуации» (Волошинов, 1926, с. 247). Художественная коммуникация (в терминах того времени — «общение») выделяется наряду с другими типами общения: производственного, делового, бытового, идеологического. Художественное общение — «особый тип общения, обладающий собственной, только ему свойственной формой. Понять эту особую форму социального общения, реализованного и закрепленного в материале художественного

¹ Л.А. Новиков называет эти воззрения «деятельно-коммуникативной концепцией словесного искусства». Они подходят к искусству как «не только художественному познанию и моделированию мира, но и особого рода эстетической коммуникации» (Новиков, 2001, с. 22).



произведения, и является задачей социологической поэтики» (Волошинов, 1926, с. 248). Художественное произведение, согласно В.Н. Волошину, становится таковым только «в процессе взаимодействия творца и созерцателя как существенный момент в событии этого взаимодействия» (Там же, с. 248). Своеобразие эстетической коммуникации видится в художественных задачах, отличных, например, от задач коммуникации политической или рекламной. Приводится пример различия этих дискурсов: 1) бытовая фраза, употребленная в беседе: «Я хочу быть похожим на Ленина, на Владимира Ильича»; 2) агитационная фраза, сказанная на митинге: «Товарищи, чтобы оказаться достойными чести заменить умершего вождя в наступившую полосу великих работ, в эпоху напряженного строительства, каждый из вас должен сказать себе: "Я хочу быть похожим на Ленина, на Владимира Ильича"»; 3) поэтическая фраза из стихотворения комсомольского поэта: «Наша жизнь океаном вспенена, / Наша жизнь как вулкан горяча! / Я хочу быть похожим на Ленина, / На Владимира Ильича» (Волошинов, 1930, с. 238). В каждом из случаев интонация этих фраз и их, как сказали бы мы, дискурсивные особенности, обуславливают их «ценностную разнородность», функциональную дифференциацию. Как известно, этот подход был раскритикован современной ему официальной советской лингвистикой в лице марризма и проигнорирован в прочих советских учениях о языке (см. об этом: Алпатов, 2005, с. 231–238); оценен он был по достоинству только французской школой анализа дискурса 1960-х годов, в поздних статьях Р.О. Якобсона и московско-гартуской школой в 1970-е годы.

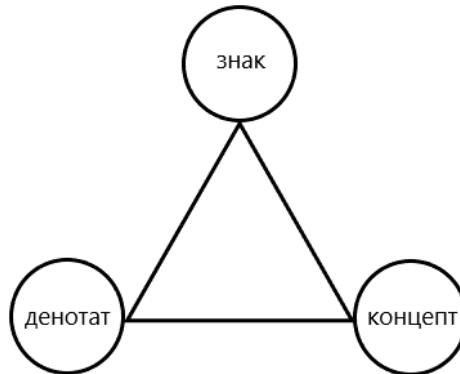
Коммуникативно-дискурсивный подход (Николаева, 1984) стал доминирующим в русском и зарубежном языкознании к 1980–1990-м годам. Под коммуникацией в узком смысле стало пониматься «сообщение или передача при помощи языка некоторого мысленного содержания» (Ахманова, 1966, с. 200–201), а в широком – любое социальное взаимодействие посредством языка или невербальных инструментов. Широкой трактовки этого понятия придерживались Р.О. Якобсон и Ю.М. Лотман, к коммуникативным моделям которых мы обратимся ниже. Пока остановимся на моделях, предшествовавших им, и установим их отношение к интересующим нас категориям художественной коммуникации и художественного дискурса. С точки зрения семиотических теорий коммуникация осуществляется посредством *семиозиса* как процесса порождения и интерпретации *знаков*. Рассмотрим модели знаков и соответствующие им модели семиозиса применительно к художественным системам.

2. Модель знака Г. Фреге и модель художественного знака Г.Г. Шпета

Одна из первых моделей знака была предложена немецким логиком Г. Фреге, и она еще не учитывала коммуникативную специфику семиозиса. Тем не менее рассмотрим ее как одну из ступеней к последующим, уже коммуникативным схемам.



Концепцию Фреге традиционно представляют в виде наглядной схемы, изображающей простейшую тернарную *структуру знака*²:



Знак, согласно Фреге, строится из 1) собственно знака, или тела знака, — в лингвистике это, например, написанное или произнесенное слово; 2) значения (в терминах Б. Рассела — денотата) — вещи или явления действительности, к которому отсылает знак; 3) смысла — понятия о предмете или вещи (в терминах Б. Рассела — концепта)³. В реальном процессе означивания отношения между этими тремя элементами могут осуществляться в разном направлении: от знака к предмету, от предмета к знаку, от знака к понятию. Ю.С. Степанов именует это обстоятельство «обобщением треугольника Фреге путем вращения». На схеме «мы как бы вращаем треугольник с закрепленными в вершинах сущностями, оставляя неподвижными семиотические названия вершин (язык — предмет — сигнификат)» (Степанов, 1998, с. 95).

² Строго говоря, данная схематизация в виде треугольника выведена уже интерпретаторами Фреге. У самого немецкого логика в работе «Смысл и значение» речь идет о «значении» и «смысле» как двух модусах отсылки от знака к содержанию, «различиях в способах данности обозначаемого». Треугольник упоминается у него лишь в контексте пересечения прямых смысла в одной точке значения: «Пусть a , b , c — прямые, соединяющие вершины треугольника с серединами противоположащих сторон; тогда справедливо (1)*: (1). Точка пересечения a и b совпадает с точкой пересечения b и c . Таким образом, одной точке соответствуют два разных обозначения, или m и n и. Эти имена (точка пересечения прямых a и b , точка пересечения прямых b и c) указывают и на разные способы представления обозначаемого; поэтому в предложении (1) заключено подлинное знание. Таким образом, становится ясно, что знак как таковой (будь то слово, словосочетание или графический символ) может мыслиться не только в связи с обозначаемым, то есть с тем, что можно было бы назвать $d e n o t a t o m$ знака [Bedeutung]**, но и в связи с тем, что мне хотелось бы назвать $s m y s l o m$ знака [Sinn]; смысл знака — это то, что отражает способ представления обозначаемого данным знаком. В нашем примере денотат выражений *точка пересечения прямых a и b* и *точка пересечения прямых b и c* одинаков, но смысл этих выражений разный. Точно так же денотат выражений *Утренняя звезда* и *Вечерняя звезда* одинаков, но смысл разный» (Фреге, 1997, с. 353–354).

³ В треугольнике Огдена — Ричардса этим понятиям соответствуют «символ», «референт» и «мысль».



Если попробовать применить эту схему к *знаку художественному как эстетическому объекту*, сразу возникает проблема с определением того, каков «предмет» или «денотат» (то есть значение, по Фреге) такого знака. Художественный знак в отличие от знака естественного языка устроен иначе по отношению как к самому «телу» знака, так и к «понятиям» (концептам), сигнифицируемым знаком, и к предметам реального мира (здесь особое расхождение с обыденным семиозисом).

Возьмем известный пример А. А. Реформатского, приводящего схему Фреге, о слове «шарик», которое в своем прямом значении имеет четкую связь знака, предмета и понятия, а в роли нарицательного имени (клички собаки) — лишь знака и объекта (уже без четкой связи с понятием «округлости»). На данной схеме С означает «слово», В — «вещь», П — «понятие» (Реформатский, 1996, с. 37):



В обоих случаях осуществляется нормальное связывание имени и объекта. Но каковым становится этот объект, попадая в художественный дискурс?

Новелла Д. Хармса «Смерть старичка» начинается со следующего предложения: «У одного старичка из носа выскочил маленький шарик и упал на землю» (Хармс, 1999, с. 725). Можем ли мы с уверенностью сказать, что идентифицируем слово «шарик» в этом высказывании либо с каким-то объектом, либо с каким-то четким понятием? Какого рода «шарик» может «выскочить» из «носа»? Для обыденной коммуникации это высказывание по меньшей мере абсурдно: мы вряд ли можем представить себе физические свойства этого «шарика» в столь нелепой пропозиции, равно как вряд ли можем ассоциировать его однозначно с понятием «округлости», ведь далее в тексте речь идет и о «выскочившем из ротика квадратике», и о «выскочившей из глаза палочке». Стало быть, слово «шарик» отрывается здесь от своих референциальных и сигнификативных значений, выступая в роли особого знака в особом, аномальном художественном мире, в котором возможны подобные трансформации предметов и слов⁴.

⁴ Ср. с индивидуально-авторским концептом шара во всем творчестве Хармса, в частности в стихотворении «Мне все противно»: <...> Тогда возми вот этот *шарик* / научную модель вселенной. / Но никогда не обольщай себя надеждой, / что форма *шара* / истинная форма мира. / Действительно / мы к *шару* чувствуем почтенье / и даже перед *шаром* снимаем шляпу / Лишь только то высокий смысл имеет, / что узнает в своей природе бесконечность / *Шар* бесконечная фигура <...>.



Другой, не столь аномальный, пример особого функционирования слова «шарик» в художественном дискурсе — повесть М. Булгакова «Собачье сердце». Изначально употребляемое как собачья кличка, оно трансформируется по сюжету в свою модифицированную форму — фамилию Шариков. Референтом фамилии Шариков становится новый, преображенный персонаж, сменивший родовую принадлежность, а сигнификатом — не смысл «шарообразности», а порождающее его в самом художественном тексте имя «Шарик». Таким образом, возникает двойственная единица «Шарик-Шариков» с раздвоенной референцией взаимозаменяемых существ (человек и собака) и внутритекстовой двойственной сигнификацией (смыслы человеческого и собачьего). См. развертывание этого знака в последовательности фраз из повести:

— Куть, куть, куть! Шарик, а Шарик? Чего ты скулишь бедняжка? А? Кто тебя обидел?.. Ух...
<...>

«Шарик» — она назвала его! Какой он к черту Шарик! Шарик — это значит круглый, упитанный, глупый, овсянку жрет, сын счастливых родителей, а он лохматый, долговязый и рваный, шляпка поджарая, бездомный пес...
<...>

Опять Шарик. Окрестили! Да называйте, как хотите. За такой исключительный ваш поступок...
<...>

Этот знаменитый момент и следует считать началом шариковского образования.
<...>

Дробно защелкали кривые иглы в зажимах, семенные железы вшили на место шариковых.
<...>

Тогда обнажился купол Шарикового мозга — серый с синеватыми прожилками и красноватыми пятнами.
<...>

— Фамилию позвольте узнать.
— Фамилию я согласен наследственную принять.
— Как-с? Наследственную? Именно?
— Шариков.
<...>

Подпись заведующего подотделом очистки П. П. Шарикова удостоверяю.
<...>

Это еще не значит быть человеком. Впрочем, это не важно. Шарик и сейчас существует, и никто его решительно не убивал.
<...>

Высшее существо, важный песий благотворитель сидел в кресле, а пес Шарик, привалившись, лежал на ковре у кожаного дивана.

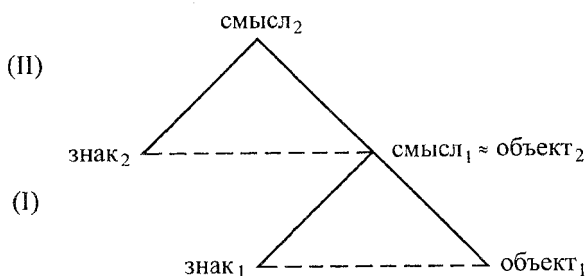


Природе *эстетического знака и эстетического значения* в словесном искусстве посвящены работы Л. А. Новикова. Согласно его концепции, значение как эстетическая категория⁵ имеет в своей структуре два компонента:

«Модальный — 'М' и семантический 'С'. Соотношение этих компонентов представлено в формуле 'М' · 'С', где 'М' символизирует модальность, понимаемую как выражение в языке оценочного отношения говорящего (в литературном произведении — автора в его различных ипостасях: рассказчика, персонажей и т.п.) к обозначаемому факту (то есть предмету, явлению художественно изображаемой действительности), а 'С' — само содержание факта» (Новиков, 2001, с. 45).

Иначе говоря, художественное значение отличается от общеязыкового сильным модальным (эстетически оценочным) компонентом, который «создается в тексте за счет взаимодействия с семантикой других слов и присущ данному слову именно как результат такого взаимодействия: 'М' · 'С'» (Там же, с. 49). Модальная составляющая значения служит эстетическим центром языковой единицы в художественном дискурсе.

Схема эстетического знака, по Л. А. Новикову, представляет собой двухъярусную структуру, «в которой узуальный смысл объекта первичной моделирующей системы предстает как художественно, эстетически воссоздаваемый объект вторичной моделирующей системы, наделенный поэтической внутренней формой. Значение первичного знака как бы "переводится" в значение вторичного, эстетически отмеченного знака» (Там же, с. 58):



В результате наложения этих двух ярусов друг на друга возникает, согласно схеме, художественно моделируемый предмет (объект). Исследователь приводит пример слова «тройка», которое в языке означает «упряжка в три лошади», но, будучи помещенным в художественный контекст произведений Н. Гоголя в виде образования *птица-тройка-Русь*, наделяется иным эстетическим смыслом⁶.

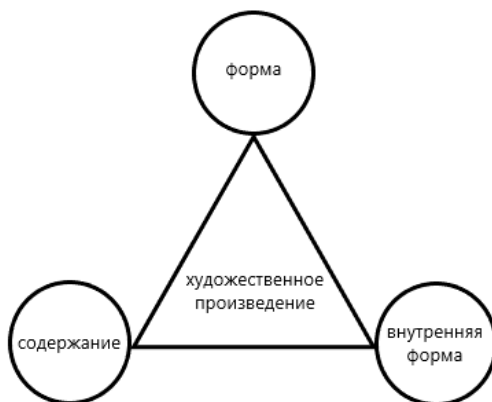
⁵ Проблема эстетического значения в лингвопоэтике впервые поставлена в работе (Ларин, 1974), см. также (Григорьев, 1979, с. 80–82).

⁶ Концепция эстетического значения Л. А. Новикова представляет собой проекцию на лингвистический анализ модели вторичных знаковых систем Ю. М. Лотмана, а также, по-видимому, теории Р. Барта о коннотации в тексте. В свою очередь, теория коннотации восходит к учению Л. Ельмслева и его последователей (см., например, теорию «эстетических коннотаторов», описанную еще в работе: Johansen, 1949).



Попробуем теперь соотнести фрегевский треугольник знака (и модифицированный Новиковым треугольник эстетического знака) с тем, что мы можем назвать треугольником «поэзиса»⁷. В этом нам поможет теория глубинной семиотики внутренних форм Г.Г. Шпета, описанная в первой части.

Представим в форме минимальной триады процесс *поэзиса*, выраженный в произведении искусства:



Любое художественное произведение обладает, во-первых, некоторой *формой* (она может быть статичной или динамичной, законченной или незаконченной, последовательной или фрагментарной, абстрактной или фигуративной и т.д.). Форма — самый ощутимый, самый опознаваемый и самый дискретный момент творческого процесса. Форма может сама состоять из некоторого множества форм, однако мы всегда способны выделить в произведении искусства некую его, так сказать, «корневую» форму.

Далее, художественная форма в той или иной количественной мере отсылает к некоторому *содержанию*, которое может находиться как во внешнем, так и во внутреннем мире самого художника, а в некоторых случаях даже внутри самой формы (случай так называемой автореференции). В зависимости от формы искусства содержание — более или менее абстрактно (наиболее абстрактно, или беспредметно, — в музыке, наиболее конкретно, или предметно, — в фотографии).

Наконец, необходимым элементом художественного процесса является *форма внутренняя*. Часто — это канал, соединяющий форму и содержание, иногда — отдельный «слой» произведения искусства, но в обобщенном виде внутренняя форма — всегда «проводник» между замыслом художника (миром автора) и воплощением этого замысла в форме произведения (мире произведения). Во внутренней форме мы имеем некий закон-алгоритм построения произведения, правило его образования, формования. Будучи формой осуществления, внутренняя форма произведения раскрывает соответствующую организацию смысла в живом творческом процессе.

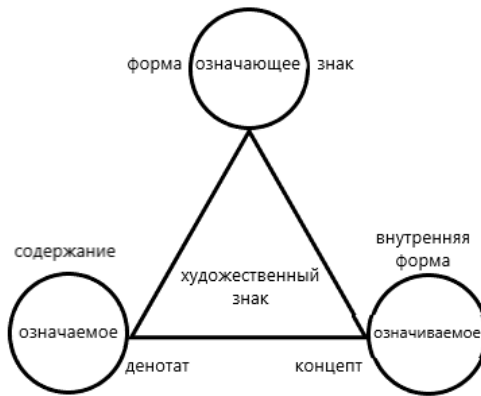
⁷ Под «поэзисом» будем понимать процесс порождения художественной формы (как предмет «поэтики»), по аналогии с «семиозисом» как процессом порождения знака (как предмета «семиотики»).



Приведем еще раз определение внутренней формы, по Г. Г. Шпету: «Внутренние формы лежат между внешними и предметными. Само собою также этим подсказывается, что это “между” есть не что иное, как своего рода отношение между указанными пределами, составляющими меняющиеся, живые термины этого отношения. <...> Оно заявляет о себе, что оно и в самом существе своем есть отношение динамическое» (Шпет, 1927, с. 93). Заметим, что «предметной формой» Шпет называет то, что в нашей схеме фигурирует как «содержание». В другом месте внутреннюю форму он отождествляет с «внутренней идеей» творчества: «Произведение есть продукт некоторого целемерного созидания, т. е. словесного творчества, руководимого не прагматической задачей, а внутренней идеей самого творчества <...>» (Там же, с. 142). Внутренняя форма является элементом, свойственным только произведениям искусства, в отличие от внешней формы и плана содержания, существующих во многих других видах человеческой деятельности.

Если треугольник поэзиса характеризует творческий процесс, выраженный в художественной форме, то треугольник Фреге описывает семиотический процесс, представленный в знаковой системе, или семиозис. По определению Ч. Морриса, семиозис — это процесс, в котором нечто функционирует как знак (Моррис, 2001, с. 47). Соответственно, можно представить себе *художественный семиозис* как процесс, в котором произведение искусства или какая-либо его часть функционирует как знак.

Теперь спроецируем эту схему поэзиса на фрегевскую схему знака, получая в итоге схему художественного семиозиса:



Мир художественных знаков, формирующийся в произведении искусства, может быть в таком виде представлен как соотношение между *означающей* художественной формой (например, в литературе — слово), *означаемым* художественным содержанием (в литературе — общеязыковое значение слова) и *означиваемой* внутренней формой (в литературе — внутритекстовые смыслы). Важно отметить в текущем контексте, что позиции в этом треугольнике могут часто меняться местами. Как форма может становиться содержанием (в приведенном примере из Булгакова содержанием имени Шариков выступает другое имя — Шарик),

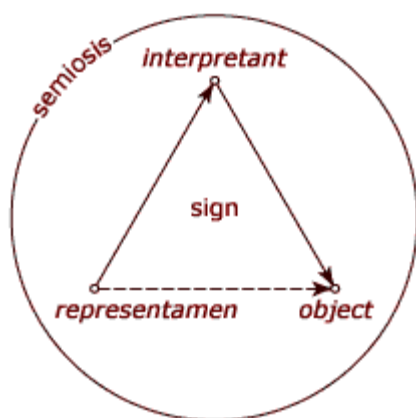


так и означающее — означаемым, или означиваемым (в примере из Хармса слово «шарик» оказывается членом ряда «квадратик», «палочка», «прутик», задаваемого автором как модель трансформаций, происходящих с персонажем-старичком). В треугольнике Фреге самым субъективным компонентом знака является «смысл», так как он располагается в сознании и порождается им. «Внутренняя форма», по Шпету, — также результат авторского целемерного создания художественной формы⁸.

В нашей результирующей схеме в качестве субъективной инстанции выступает *означиваемое* (производное от процесса «означивания» автором). Процесс *означивания* в художественном знаке всегда включает компонент внутренней формы (без чего может обходиться обыденный семиозис) как особого, авторского связывания формы и содержания знака. Но это только схема семиозиса, требующая детализации с позиции художественной коммуникации. Семиозис, как было указано выше, выступает предпосылкой коммуникации как передачи знака, значения и смысла от одного субъекта к другому.

3. Коммуникативные модели художественного семиозиса на основе теорий Ч. С. Пирса и К. Бюлера

Другая известная модель семиозиса — американского философа Ч. С. Пирса — вводит более субъективированный аспект в схему Фреге. То, что во фрегевском треугольнике называлось смыслом (концептом), получает у Пирса наименование интерпретанты. Интерпретанта — это способ употребления знака субъектом или воздействия знака на субъект. Семиозис, согласно этой концепции, осуществляется в сообществе производителей и интерпретаторов знаков. В данной схеме при этом акцент ставится на интерпретаторе, то есть человеке, получающем и воспринимающем знак:

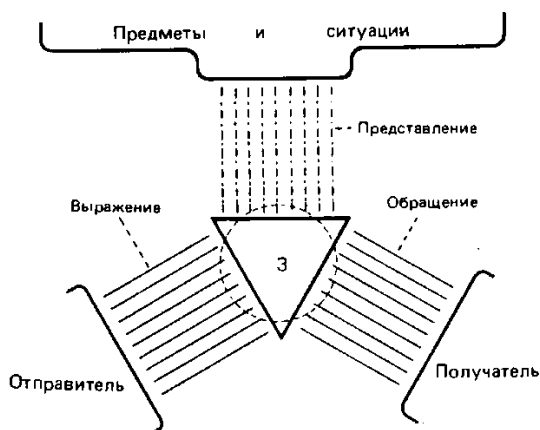


⁸ По Л. А. Новикову, внутренняя форма слова «образует основу изобразительных средств как особая эстетическая “сетка”, художественно моделирующая действительность» (Новиков, 2001, с. 33).



Пирсовская модель оказалась весьма востребованной в англо-американской традиции семиотики, в том числе семиотики искусства, в которой наибольшее внимание уделяется восприятию знака, а не его порождению. С нашей точки зрения, художественный семиозис объемлет в равной мере обе инстанции — и порождающую, и воспринимающую, а точнее — строится на сложном взаимодействии между этими инстанциями и самой структурой знака⁹. Пирсовская модель нуждалась в учете всех сторон коммуникативного процесса, чтобы семиозис моделировался как компонент коммуникации.

Первой лингвистической моделью коммуникативного акта стала концепция К. Бюлера. Немецкий лингвист одним из первых поставил вопрос о «речевом событии» как исходном моменте языковой деятельности, участниками которого являются отправитель как субъект речевого акта, получатель как адресат речевого акта и сам предмет или ситуация, о которой идет речь (Бюлер, 1993, с. 34):



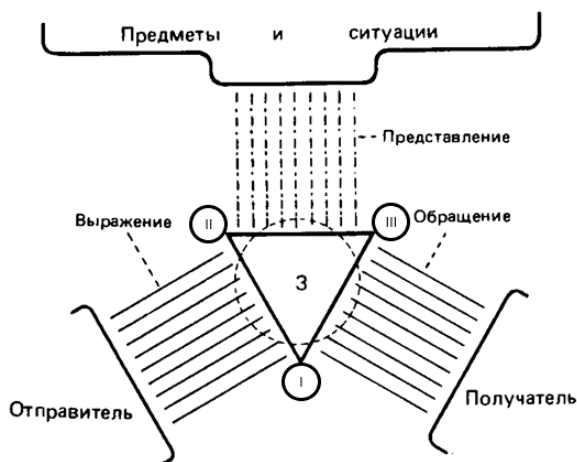
Из этой схемы языка как органа выделились три функции языка, которые в дальнейшем будут уточняться. Нас интересует в данном случае та функция, которую Бюлер назвал «экспрессивной», связанной с выражением говорящим своих чувств, мыслей и эмоций. Соответственно, языковой знак в экспрессивной функции представляет собой симптом (примету, индекс), так как связан с отправителем и экспрессией (Ausdruck) (по-видимому, сам термин «экспрессивная функция» так же, как и у Г. Г. Шпета, возник из чтения трудов А. Марти). Хотя Бюлер еще не связывает эту функцию с художественным процессом, он намечает важное различие по крайней мере трех видов речи: экспрессивной (наиболее близкой к художественной), репрезентативной (наиболее близкой к научной) и апеллятивной (наиболее близкой к бытовой или политической).

Если продолжить достраивание нашей собственной схемы художественной коммуникации, можно представить себе треугольник художественного семиозиса помещенным в центр схемы Бюлера — как раз туда, где он оставил пустой треугольник. В результате этого шага струк-

⁹ О соотношении концепций знака Соссюра, Пирса и Фреге см.: (Золян, 2014).



тура художественного знака оказывается вписанной в структуру коммуникативного акта. Отправителем сообщения является автор художественного высказывания, получателем — читатель, слушатель или зритель. Пунктирный круг, обозначенный в схеме органа, будет означать возможность актуализации разных сторон художественного знака в динамичном взаимодействии автора и читателя. Чтобы создать художественное высказывание, знак или текст, автор может обращаться в разных направлениях то к форме, то к содержанию, то к внутренней форме текста или знака, то к адресату. Читатель также будет иметь доступ к разным сторонам художественного знака и в зависимости от способа создания знака автором воспринимать и интерпретировать художественный знак наиболее адекватным, но всегда сохраняющим свободу выбора образом. В этом круговороте сторон (составляющих) художественного знака и состоит сущность художественного речевого (или внеречевого) высказывания:



Вершины вращаемого треугольника:

I — форма (по Г.Г. Шпету) — знак (по Г. Фреге) — означающее (по Ф. де Соссюру);

II — содержание (по Г.Г. Шпету) — значение (по Г. Фреге) — означаемое (по Ф. де Соссюру);

III — внутренняя форма (по Г.Г. Шпету) — смысл (по Г. Фреге) — означиваемое.

Приведем на данном этапе простой пример. Представим себе первую строфу известного стихотворения Ф. Тютчева «Silentium!» как речевое высказывание:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои —
Пусть в душевной глубине
Встают и заходят оне
Безмолвно, как звезды в ночи, —
Любуйся ими — и молчи.



Казалось бы, судя по грамматическим формам, этот текст явно апеллятивен. Императивами он пытается воздействовать на адресата. Однако есть ли конкретный адресат в данном событии? Нет, мы имеем иную коммуникативную ситуацию. Зная, что у этого текста есть автор, который является поэтом, мы распознаем текст как поэтический и художественный, а значит, обладающий структурой художественных знаков. Эта структура включает не просто форму и содержание, но форму внутреннюю — ту связь между автором, формой и содержанием, которая реализуется в конкретном художественном тексте. Мы не знаем, что для Тютчева как автора было в данном случае первично, однако как читатели имеем свободу восприятия. Прочитав первую строчку, мы сразу можем обратить внимание и на форму (размер и ритм фразы, звукопись), и на содержание (три глагола, означающие почти одно и то же действие умолчания), а прочитав более крупный отрезок текста, уже разглядеть формы внутренние: уподобление звезд чувствам, а ночи — душевной глубине. В процессе чтения и толкования этого стихотворения в действие вступают все три указанные инстанции художественного знака, и мы понимаем, что речевое высказывание здесь многокомпонентно и многомерно, так как принадлежит художественному дискурсу, а императив «молчи, скрывайся и таи» может относиться как к любому читателю, так и к самому автору, призывающему себя выполнить эти действия, или к какому-либо другому лицу, отличному от автора и читателя. Художественный знак «прокручивается» разными сторонами относительно разных участников коммуникативного акта.

Двигаясь далее, обратимся к развитию бюлеровской модели теоретиками поэтического языка. Здесь мы уже вступаем на почву исключительно художественной коммуникации и тех попыток, которые стремились моделировать ее структуру.

4. Эстетическая функция языка в коммуникативной модели

Важным теоретическим шагом вперед стала модификация бюлеровской коммуникативной модели языка в Пражском лингвистическом кружке. Я. Мукаржовский в 1930-х годах предложил ввести в бюлеровскую модель еще одну функцию, отдельную от трех остальных, — *эстетическую* (которую так назвал Р. Якобсон в 1921 году, отказавшись от этого названия впоследствии в пользу «поэтической функции»; Г.О. Винокур позднее назвал ее *художественной функцией*). Эта функция отвечает за внимание к знаку как таковому — тому самому центральному треугольнику в органоне. Произведение искусства понимается чешским лингвистом как комплексный знак, состоящий из чувственного символа (соответствует форме, или означающему, в нашей схематизации вслед за Г.Г. Шпетом), из значения (соответствует содержанию, или означаемому) и из отношения к обозначаемой вещи (в нашей терминологии — *внутренняя форма*, или *означиваемое*). При этом именно отношение субъекта (в частности, автора) к знаку и выступает главным семиотическим механизмом коммуникативного семиозиса в искусстве, а сам знак в своей комплексности (а не только на уровне формы, как считали русские формалисты) центрирует эстетическую функцию на самом себе.



Ключевая черта эстетической функции — ее способность изолировать знак и сосредоточивать на нем внимание в семиотическом процессе. Описывая эстетическую функцию, Я. Мукаржовский расширяет ее действие за пределы исключительно художественного объекта: «Эстетическое в языке следует искать во всех видах языковых высказываний, а не только там, где оно преобладает...» (Мукаржовский, 1996, с. 37). В пример приводятся некоторые рекламные высказывания: эвфонические звуко сочетания (*dokonalá dámská polobotka* — «безукоризненный дамский полуботинок») или броские синтаксические схемы (*když olej, tedy Mogul* — «если уж масло, то “Могул”»). В них языковая экспрессия помещается в центр внимания, а значит, согласно Мукаржовскому, задействуется эстетическая функция. Впрочем, по мнению Мукаржовского, эстетическая функция противостоит прочим, «коммуникативным». На деле, как показали дальнейшие исследования, было подтверждено, что эстетическая функция также является компонентом коммуникации, а именно — коммуникации художественной.

Еще на заре русской формальной поэтики, в 1923 году, Г.О. Винокур рассуждал об особой *поэтической функции* языка: «Поэтическая функция через слово рассказывает нам, что такое само слово, тогда как через посредство остальных функций слова мы распознаем всегда другие предметы, бытием своим от слова отличные: остальные функции нам рассказывают через слово о чем-то другом». При этом он предостерегал от чрезмерной идеализации поэтической функции и ее абсолютной привязки к поэзии: «Следует лишь не упускать из виду, что, приобретая функцию поэтическую, слово тем самым не теряет остальных своих функций, в том числе и коммуникативной; последние лишь обрастают новым конструктивным моментом» (Винокур, 1990, с. 28). Именно эта мысль была пронесена сквозь многие десятилетия, будучи снова подхвачена соратником Винокура по Московскому лингвистическому кружку Р.О. Якобсоном в статье «Лингвистика и поэтика». Выделим моменты статьи, касающиеся *коммуникативности* художественного (поэтического) дискурса и релевантные для лингвоэстетической теории¹⁰.

Р.О. Якобсон, как и в своих ранних статьях, в этом тексте защищает обособленный статус поэтического языка и художественного объекта. Любопытно при этом, что в своем тезисе «Поэзия — это особый язык» он ссылается на американского литературоведа, основателя направления *new criticism* Дж. Рэнсома. Отталкиваясь от основного, по его мнению, вопроса лингвистической поэтики «Благодаря чему речевое сообщение становится произведением искусства?», Якобсон пытается решить две задачи: выделить *differentia specifica* искусства слова по отношению к другим видам искусства и отделить словесное искусство от прочих типов речевого поведения. Однако решение этих задач ему видится не в анализе собственно эстетических качеств художественного произведения (как поступали до него Шпет, Мукаржовский, Ларин и другие), а в спецификации устройства информационного канала, которым служит художественная коммуникация. Из кибернетики транс-

¹⁰ Подступам к концепции лингвоэстетики как комплексного подхода к изучению эстетических аспектов языка и к лингвистическому анализу художественного дискурса посвящена работа (Фещенко, Коваль, 2014).



ферируются термины «код», «сообщение», «канал связи» и т.п. Соответственно, модель коммуникации, по Якобсону, ставится на техническую основу¹¹. Отсюда и главный вывод ученого, касающийся поэтической коммуникации: «Направленность (Einstellung) на сообщение как таковое, сосредоточение внимания на сообщении ради него самого — это поэтическая функция языка» (Якобсон, 1975, с. 202). Поэтическая функция, подчеркивает Якобсон, не единственная функция словесного искусства, но она является доминантной и определяющей. Она может проявляться и в иных разновидностях коммуникации, но только как дополнительная по отношению к ним. Поэтическая функция языка связывается с художественным дискурсом как субкодом всеобщего кода языка.

Определяя специфику поэтической функции, Якобсон формулирует далее свой основной постулат о «принципе эквивалентности»: «Поэтическая функция проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации» (Там же). Из этого постулата развиваются его бинарные оппозиции «сходство — смежность», «метафора — метонимия». В целом для якобсоновской теории характерен бинаризм, то есть описание явлений в терминах оппозиций, в отличие, например, от тернарных моделей Пирса, Бюлера, Шпета. Отчасти это влияние бинарных кодов в информатике, отчасти — наследие Ф. де Соссюра. При этом в концепции Якобсона не проясняется, как устроено само сообщение в поэтической функции, как оно связано с отправителем и получателем и как собственно художественная коммуникация работает. К этим вопросам обратились другие ученые, развивающие модель Якобсона. Отметим основные из этих концепций.

5. Модель художественной коммуникации с точки зрения семиотики

Модель Р.О. Якобсона нашла одно из первых применений в семиотике литературы. Ю.М. Лотман, принявший ее как наиболее адекватную коммуникативную модель, уточнил некоторые составляющие этой схемы относительно «литературной коммуникации» и «искусства как коммуникационной системы». В частности, он разграничил синтетический «код отправителя» и аналитический «код получателя»: «Для того чтобы акт художественной коммуникации вообще произошел, необходимо, чтобы код автора и код читателя образовывали пересекающиеся множества структурных элементов, — например, чтобы читателю был понятен естественный язык, на котором написан текст. Непересекающиеся части кода и составляют ту область, которая деформируется, креолизуется или любым другим способом перестраивается при переходе от писателя к читателю» (Лотман, 1998, с. 37–38).

Соответственно, если общего кода в принципе существовать не может в силу как минимум многозначности художественного знака, то коммуникация в литературе строится как постоянная динамичная пе-

¹¹ Предшественниками якобсоновской модели были, с одной стороны, линейная модель массовой коммуникации Г. Ласуэлла, с другой — математическая модель К. Шеннона — У. Уивера.

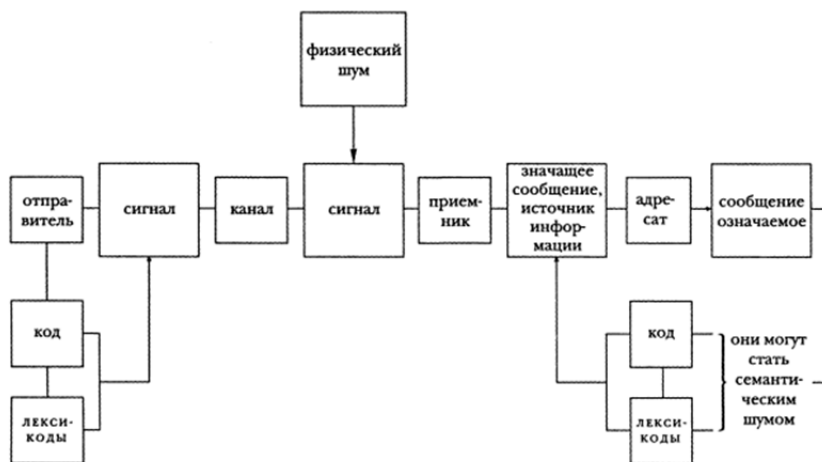


рекодировка эстетического сообщения между отправителем и получателем. Кроме того, сообщение в художественной коммуникации — всегда результат построения индивидуальной модели мира, в отличие от говорящих на обыденном языке, разделяющих, как правило (в нормальном общении) одну модель мира на основе повседневного языка: «Сейчас уместно сказать о другом: художественное сообщение создает художественную модель какого-либо конкретного явления — художественный язык моделирует универсум в его наиболее общих категориях, которые, будучи наиболее общим содержанием мира, являются для конкретных вещей и явлений формой существования. Таким образом, изучение художественного языка произведений искусства не только дает нам некую индивидуальную норму эстетического общения, но и воспроизводит модель мира в ее самых общих очертаниях» (Там же)¹².

По сравнению с Якобсоном Лотман уделяет больше внимания эстетически активным факторам художественной коммуникации. Кроме того, в его коммуникативной модели допускается такая важная ступень развертывания художественного дискурса, как *автокоммуникация*, то есть адресация сообщения отправителем самому отправителю.

Детализация якобсоновской модели осуществляется в 1960-х годах итальянским семиотиком У. Эко. В его схему человеческого коммуникативного акта вводятся новые элементы (значащее сообщение, означаемое сообщение, лексикоды) и новые связи между элементами:

Схема 2. КОММУНИКАТИВНЫЙ ПРОЦЕСС МЕЖДУ ДВУМЯ УЧАСТНИКАМИ (ЛЮДЬМИ)



¹² Эту особенность литературной коммуникации подчеркивал и А. М. Пятигорский в терминах пространства и времени коммуникативной связи: «Текст создается в определенной, единственной ситуации связи — *субъективной ситуации*, а воспринимается в зависимости от времени и места в бесчисленном множестве объективных ситуаций. <...> Понятие субъективной ситуации гораздо сложнее и конкретнее понятия функции. Оно предполагает не только живую действительность, в которой создавался текст, но и изменяющееся внутреннее состояние автора, его внутреннее отношение к этой действительности» (Пятигорский, 2004, с. 357).



Исходя из этой схемы Эко выводит параметры *эстетического сообщения* в художественной коммуникации. Прежде всего сообщение с эстетической функцией в отличие от иных характеризуется неоднозначностью и авторефлексивностью (к таким выводам приходит и Лотман). Неоднозначным оно является по отношению к коду как регулярной системе. Помимо этих характеристик эстетическое сообщение зачастую избыточно на уровне означающих, что приводит к информационному напряжению. Эко приводит в пример известную поэтическую фразу Г. Стайн «A rose is a rose is a rose is a rose», в которой избыточный повтор нарушает ожидание языка. Избыточно эстетическое сообщение и на семантическом уровне — каждый раз под «розой» можно иметь в виду разные объекты, ведь денотативной определенности эта фраза не создает в силу своей поэтичности. Эко вводит понятие лексикокода как дополнительного коммуникативного кода, подключающегося к интерпретации эстетического сообщения из иных дискурсов (например, философского, мистического, идеологического и т.д.). Взаимоналожение кодов с целью задания неоднозначности — также отличительная черта поэтического сообщения, по Эко.

По мере усложнения сообщения «авторрефлексивность (направленность на самое себя) находит свое выражение в изоморфизме всех уровней сообщения» (Эко, 2006, с. 105). Сеть таких изоморфных соответствий на уровнях формы и содержания составляет «специфический код данного произведения». Этот особенный, уникальный код Эко называет «эстетическим идиолектом». Данное понятие предполагает, что в эстетическом сообщении внутренний код произведения, заданный автором, выстраивает изоморфизм всей формально-содержательной структуры текста. У. Эко не использует понятие внутренней формы знака, но, по сути, эстетический идиолект как внутренний код означает у него то же самое, только в терминах лингвистики и теории информации. Автор кодирует сообщение на своем уникальном идиолекте, отправляет его по каналу связи получателю, который раскодирует его исходя из собственных ожиданий и нарушений ожиданий от кода отправителя: «Понимание эстетического сообщения базируется на диалектике приятия и неприятия кодов и лексикокодов отправителя, с одной стороны, и введения и отклонения первоначальных кодов и лексикокодов адресата — с другой. Такова диалектика свободы и постоянства интерпретации, при которой, с одной стороны, адресат старается должным образом ответить на вызов неоднозначного сообщения и прояснить его смутные очертания, вложив в него собственный код, с другой — все контекстуальные связи вынуждают его видеть сообщение таким, каким оно задумано автором, когда он его составлял» (Эко, 2006, с. 121).

У. Эко оперирует также понятием эстетической информации, передаваемой в сообщении с поэтической функцией дополнительно к семантической информации, которая передается во всяком коммуникативном процессе.



Одним из расширений яacobсоновской модели функций языка стала концепция С. Т. Золяна. Отмечая эвристическую ценность для лингвистики этой модели, исследователь предлагает рассматривать ее как порождающую модель для описания разнообразных конкретных актов дискурса. Вводится «классификация функций, при которой сама поэтическая функция предстает как модальное и формальное расширение языка» (Золян, 1999, с. 642). Рассмотрение функций в модальной перспективе позволяет выявить новые типы семантических и прагматических отношений внутри сообщений и дискурсов: «Так, сама схема коммуникации сразу же дополняется такими весьма существенными и для описания поэтической функции модальными конструктами, как референция к возможным и даже невозможным мирам/контекстам, семантическая зависимость от возможных/невозможных контекстов, описание адресата, который долженствовует быть, или же установка на канал, который еще не существует, и сообщение, отсылающее к возможному контексту» (Там же, с. 642).

Поэтическая функция при таком взгляде предстает не как направленность на поддержание определенного звена коммуникативного акта (само сообщение), а как трансформирующая весь коммуникативный процесс и его составляющие (адресат, адресант, канал связи, код и т. д.). К примеру, расщеплению референции (возникновению двойственной референции) в поэтической коммуникации может сопутствовать расщепление адресата/адресанта (двойной адресат-адресант) или самого канала связи (удвоение канала связи, как в случае звучащего поэтического текста по отношению к его письменной форме). «В поэзии реализуются допускаемые возможные состояния языковой системы, при которых максимально актуализируются внутренние ресурсы языка. Коммуникация и референция в поэзии также приобретают модальный характер, связывая языковые выражения со множеством возможных миров и контекстов» (Золян, 1999, с. 643).

Актуализация разных функций в дополнение к поэтической позволяет рассматривать художественное (в частности, поэтическое) высказывание как преобразующее сам схематизм коммуникации, динамизирующее связи между различными звеньями коммуникации¹³. В частности, направленность не только на сообщение, но и на код в художественном дискурсе актуализирует также метапоэтическую функцию (что мы увидим на примерах из экспериментальной литературы далее), а опреде-

¹³ Понятие «поэтической коммуникации» используется еще Э. Бенвенистом (см. об этом статью: Фещенко, 2018a) и А. Греймасом (см. его соображение из «Структурной семантики» 1960-х годов: «Возможно, что по ту сторону различий сознательного и бессознательного поэтическая коммуникация главным образом является коммуникацией, в известном смысле осуществляемой как адресатом, так и адресантом» (Греймас, 2004, с. 141)). См. также определение поэтической коммуникации в книге (Познер, 2015), изданной впервые в 1980-е годы и посвященной различным аспектам поэтического дискурса в ее отличие от иных типов дискурса: «Поэтическая коммуникация... это тип языковой коммуникации, обладающий эстетической функцией. Следовательно, поэтика — это часть эстетики, а именно наука, изучающая эстетические возможности языковой коммуникации (Там же, с. 154).



ленные типы сообщений (не только поэтических, но и, скажем, политических) нередко подключают «магическую функцию» (которую Якобсон не выделял в своей схеме, но допустил ее наличие в качестве «съемной функции языка»¹⁴). Таким образом, введение модально-прагматического критерия в схему художественной коммуникации дает возможность более динамического моделирования художественного дискурса.

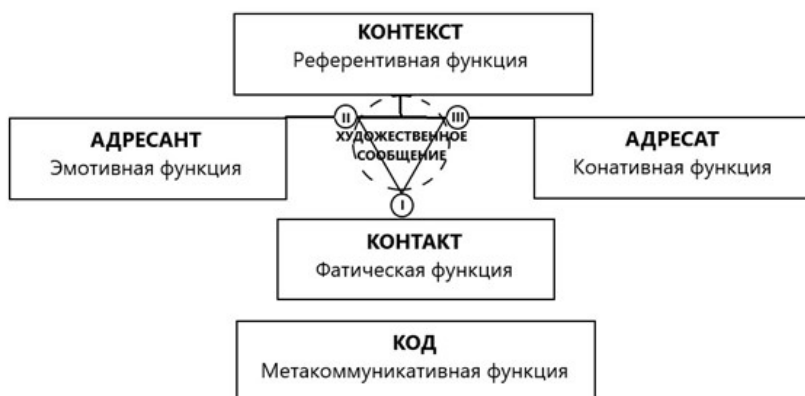
6. Лингвоэстетическая модель художественной коммуникации

Подведем теперь некоторые итоги анализа существующих моделей художественной коммуникации, чтобы представить нашу собственную, синтетическую модель с учетом как лингвистических и семиотических, так и эстетических параметров художественного акта. Под *художественной коммуникацией* мы понимаем взаимодействие автора-художника и читателя (зрителя, слушателя) посредством произведения искусства как сообщения, или высказывания.

Выше в данной статье мы предприняли попытку совмещения в рамках одной модели психологической схемы коммуникации К. Бюлера и схемы структуры эстетического знака Г. Г. Шпета (с учетом моделей Г. Фреге и Ч. С. Пирса). Информационная модель Р. О. Якобсона детализирует бюлеровскую и вводит некоторые дополнительные звенья в коммуникативный акт. Важнейшим из них для художественной коммуникации оказывается *сообщение*. Но, как поясняют и уточняют вслед за Р. О. Якобсоном У. Эко, Ю. М. Лотман и С. Т. Золян, сообщение не работает изолированно даже в поэтическом дискурсе; оно специфическим образом связывается с другими инстанциями коммуникативного процесса: контекстом (особая поэтическая референция), кодом (особый способ трансформации языка), каналом связи (как правило, удаленный в пространстве и времени от адресанта и адресата способ передачи сообщения) и участниками коммуникации (адресатом, медиатором или адресантом, по-разному субъективирующимися в художественной коммуникации).

Если соотнести эту семиотическую схему с выведенной нами ранее, то можно рассматривать шпетовский треугольник *художественного знака как собственно сообщение*. Точнее, *структура самого знака* будет соответствовать *структуре коммуникативного акта*, а именно: форма знака — самому сообщению, содержание знака — контексту сообщения, а внутренняя форма знака — коду. Учитывая, что, согласно У. Эко, кодом в художественной коммуникации выступает внутренний код («эстетический идиолект»), то шпетовская идея внутренней поэтической формы как порождающего алгоритма художественного произведения проецируется на процесс формирования *художественного сообщения* из преобразующего контекст (референциальный мир) авторского художественного кода:

¹⁴ Идею об этой функции Якобсон эксплицитно почерпнул из книги Ч. Огдена, И. Ричардса «Значение значения» и из статьи Б. Малиновского, включенной как приложение к книге. Впрочем, о вербальной магии много писалось в современном Якобсону русском контексте, см. об этом в главе книги (Феценко, 2018б, с. 74–92).



Вершины вращаемого треугольника «Художественное сообщение»:

I – форма (по Шпету) – знак (по Фреге) – означающее (по Соссюру);

II – содержание (по Шпету) – денотат (по Фреге) – означаемое (по Соссюру);

III – внутренняя форма (по Шпету) – концепт (по Фреге) – означиваемое.

В одной из статей о природе поэзии Р.О. Якобсон высказывает мысль о том, что сообщением в поэтической речи выступает не просто слово как таковое, а слово как совокупность своих поэтических составляющих, включающих и «внутреннюю форму» («когда слова и их композиция, их значение, их внешняя и внутренняя форма приобретают вес и ценность сами по себе вместо того, чтобы безразлично относиться к реальности» (Якобсон, 1996, с. 118)). Как демонстрирует наша модель, объединяющая все рассмотренные, художественное сообщение отличается от других тем, что может актуализировать разные моменты своей структуры (внешней или внутренней), сосредоточивая коммуникативную связь на том или ином моменте, чтобы в итоге охватить всю целостность знака или текста как сообщения. При этом способ передачи художественного сообщения нелинеен – оно не передается раз и навсегда готовым упакованным продуктом для точной интерпретации. Художественное сообщение может циркулировать между адресантом и адресатом по разным кругам, при его порождении могут актуализироваться разные цепочки обратной связи: либо связь «адресант – сообщение», либо «сообщение – адресат», либо «адресат – адресант» (когда речь идет об автокоммуникации), либо связь между компонентами структуры самого сообщения (при автореференции). При восприятии сообщения эти связи могут актуализироваться иначе, чем при порождении, но адресат может пользоваться теми же циклами связи, формируя для себя сообщение как осмысленное. При этом в поэзии не может быть конечного адресата, в силу чего художественное сообщение потенциально никогда не интерпретируется окончательно.

Итак, мы установили *корреляцию между структурой художественного знака и структурой акта художественной коммуникации*. Художественная коммуникация представляет собой, таким образом, внутренне многослойный (уровни формы, содержания, внутренней формы), внешне



многовекторный (передача сообщения может происходить не по линейной цепочке «адресант — канал связи — контекст — код — сообщение — адресат», а актуализируя в разные моменты коммуникативного процесса обратные связи между разными звеньями в коммуникативных цепочках) и прагматически многополюсный (установка на адресанта, адресата, канал связи, код, само сообщение) процесс.

Представим *модель художественной коммуникации* в виде соответствий между уровнями художественного знака и звеньями в коммуникативной цепи:

Сторона знака, по Фреге	Сторона знака, по Пирсу	Тип языкового знака, по Бюлеру	Функция языкового знака по Бюлеру	Уровень художественного знака (сообщения)	Компонент художественной коммуникации по Якобсону
Значение	Объект	Символ	Репрезентация	Содержание (означаемое)	Контекст
Знак	Репрезентант	—	—	Форма (означающее)	Код
Смысл	Интерпретант	Симптом, сигнал	Экспрессия, апелляция	Внутренняя форма (означиваемое)	Адресат, адресант, канал связи (контакт)

Такая схематизация позволяет рассматривать художественное произведение как часть актуального коммуникативного процесса. При этом структурные эстетические качества знака (текста, объекта) оказываются соотносимыми с коммуникативными звеньями в «петлях» художественной коммуникации. Обобщая в таком виде модель художественного дискурса в действии, мы получаем доступ к его глубинной семиотике. Общая схема соотношения лингвоэстетических категорий такова: художественный знак, образующийся в результате художественного семиозиса, выступает в виде художественного сообщения в художественной коммуникации, вербальный план которой наряду с экстралингвистическими факторами составляет художественный дискурс.

Описанная модель может быть применена, по нашему мнению, к любому акту художественного сообщения, как вербальному, так и невербальному. До настоящего времени не было предложено подобной модели, способной описать в единых лингвоэстетических терминах как произведение изобразительного искусства, так и словесного творчества. Художественные практики последнего столетия зачастую совмещают вербальные и невербальные компоненты в синтетических формах репрезентации и исполнительства (например, концептуальное искусство, инсталляция, инвайронмент, перформанс, песенно-музыкальный концерт, уличное искусство). Наша модель художественной коммуникации может быть применена к подобным новым разновидностям художественной коммуникации в различных средах. Эта модель предоставляет дополнительный семиотический и лингвистический инструментарий при анализе различных видов художественного дискурса, в том



числе литературного. Она служит более формализованным инструментом анализа художественного, в частности поэтического, дискурса в его эстетической и коммуникативной специфике.

Благодарю С. Т. Золяна за высказанные соображения по статье, которые я постарался учесть.

Список литературы

- Алпатов В. М. Волошинов, Бахтин и лингвистика. М., 2005.
- Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. М., 1966.
- Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка. М., 1993.
- Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М., 1990.
- Волошинов В. Н. Слово в жизни и слово в поэзии. К вопросам социологической поэтики // Звезда. 1926. №6. С. 244–267.
- Волошинов В. Н. О границах поэтики и лингвистики // В борьбе за марксизм в литературной науке. Л., 1930. С. 203–240.
- Греймас А. Структурная семантика. Поиск метода. М., 2004.
- Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979.
- Золян С. Т. Языковые функции: возможные расширения модели Р. Якобсона // Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования. М., 1999. С. 638–648.
- Золян С. Т. О модальном измерении языкового знака: семантическая теория Г. Фреге и ее возможное расширение // Вопросы языкознания. 2014. №3. С. 96–111.
- Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974.
- Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.
- Мукаржовский Я. Структуральная поэтика. М., 1996.
- Николаева Т. М. Коммуникативно-дискурсивный подход и интерпретация языковой эволюции // Вопросы языкознания. 1984. №3. С. 111–119.
- Новиков Л. А. Избранные труды. Т. 2. Эстетические аспекты языка. Miscellanea. М., 2001.
- Познер Р. Рациональный дискурс и поэтическая коммуникация: методы лингвистического, литературного и философского анализа. Томск, 2015.
- Пятигорский А. М. Некоторые общие замечания относительно текста как разновидности сигнала // Пятигорский А. М. Непрерываемый разговор. СПб., 2004. С. 354–372.
- Реформатский А. А. Введение в языковедение. М., 1996.
- Степанов Ю. С. Язык и метод. К современной философии языка. М., 1998.
- Фещенко В. В. Эмиль Бенвенист – теоретик поэтического дискурса // Критика и семиотика. 2018а. №2. С. 226–237.
- Фещенко В. В. Литературный авангард на лингвистических поворотах. СПб., 2018б.
- Фещенко В. В., Коваль О. В. Сотворение знака. Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М., 2014.
- Фреге Г. Смысл и денотат // Семиотика и информатика. М., 1997. Вып. 35. С. 351–379.
- Шпет Г. Внутренняя форма слова (Этюды и вариации на темы Гумбольдта). М., 1927.
- Шпет Г. Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. М., 2007.
- Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2006.
- Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против»: сб. ст. М., 1975. С. 193–230. URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/jakobson-75.htm>



Якобсон Р. О. Язык и бессознательное. М., 1996.

Johansen S. La notion de signe dans la glossématique et dans l'esthétique // Recherches structurales = Travaux du cercle linguistique de Copenhague 5. Copenhagen, 1949.

Об авторе

Владимир Валентинович Фещенко, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института языкознания РАН, Россия.

E-mail: takovich2@gmail.com

Для цитирования:

Фещенко В. В. Художественная коммуникация: от семиотических моделей к лингвоэстетической теории // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12, №1. С. 7–31. doi: 10.5922/2225-5346-2021-1-1.

LITERARY COMMUNICATION: FROM SEMIOTIC MODELS TO A THEORY OF LINGUISTIC AESTHETICS

V. V. Feshchenko¹

¹ Institute of Linguistics, RAS

Bol. Kislovsky per., 1, p. 1, 125009, Moscow, Russia

Submitted on October 25, 2020

doi: 10.5922/2225-5346-2021-1-1

The article explores literary communication as one of the types of linguistic communication. The main objective is to develop a linguo-aesthetic model of literary communication based on the models of the sign, semiosis and communication adopted in linguistics, semiotics and poetics. The author employs semiotic methods of modelling the sign and communication, developed in the works of Frege, Peirce, Shpet, Mukařovsky, Jakobson, Lotman, Eco, Novikov, and Zolyan. The emphasis is laid on the models of the sign and the corresponding models of semiosis in relation to literary systems. The concept of literary communication is given a new definition; it refers to the interaction of the author as an artist and the reader (viewer, listener) through a message or an utterance as a work of art. A correlation is established between the structure of the literary sign and the structure of the act of literary communication. The linguo-aesthetic model of artistic communication reflects the correspondence between types of literary signs and elements of communication.

Keywords: sign, semiosis, communication, model, aesthetic function, linguistic aesthetics

References

Ahmanova, O.S., 1966. *Slovar' lingvističeskikh terminov* [Dictionary of linguistic terms]. Moscow (in Russ.).

Alpatov, V.M., 2005. *Voloshinov, Bahtin i lingvistika* [Voloshinov, Bakhtin and linguistics]. Moscow (in Russ.).

Bühler, K., 1993. *Teorija jazyka. Repräsentativnaja funkcija jazyka* [Theory of language. Representative function of language]. Moscow (in Russ.).

Eco, U., 2006. *Otsutstvujushhaja struktura. Vvedenie v semiologiju* [Absent structure. Introduction to Semiology]. St. Petersburg (in Russ.).



Feshchenko, V. V. and Koval' O. V., 2014. *Sotvorenije znaka. Oчерki o lingvojestetike i semiotike iskusstva* [Creation of the sign. Essays on linguo-aesthetics and semiotics of art]. Moscow (in Russ.).

Feshchenko, V. V., 2018. Emile Benveniste – theorist of poetic discourse. *Kritika i semiotika* [Criticism and semiotics], 2, pp. 226–237 (in Russ.).

Feshchenko, V. V., 2018. *Literaturnyj avangard na lingvističeskix povorotax* [The linguistic turns of the literary avant-garde]. St. Petersburg (in Russ.).

Frege, G., 1997. Sense and meaning. *Semiotika i informatika* [Semiotics and Informatics], 35, pp. 351–379 (in Russ.).

Greimas, A., 2004. *Strukturnaja semantika. Poisk metoda* [Structural semantics. Search for a method]. Moscow (in Russ.).

Grigor'ev, V. P., 1979. *Pojetika slova* [Poetics of the word]. Moscow (in Russ.).

Jakobson, R. O., 1975. Linguistics and poetics. In: E. Ya. Basin and M. Ya. Polyakov, eds. *Strukturalizm: «za» i «protiv» : sb. st.* [Structuralism: "for" and "against": collection of articles]. Moscow. pp. 193–230 (in Russ.).

Jakobson, R. O., 1996. *Jazyk i bessoznatel'noe* [Language and the unconscious]. Moscow (in Russ.).

Johansen, S., 1949. La notion de signe dans la glossématique et dans l'esthétique. *Recherches structurales = Travaux du cercle linguistique de Copenhague* 5. Copenhagen.

Larin, B. A., 1974. *Jestetika slova i jazyk pisatelja* [Aesthetics of the word and the language of the writer]. Leningrad (in Russ.).

Lotman, Ju. M., 1998. *Ob iskusstve* [On art]. Saint-Petersburg (in Russ.).

Mukařovskij, J., 1996. *Struktural'naja pojetika* [Structural poetics]. Moscow (in Russ.).

Nikolaeva, T. M., 1984. Communicative-discursive approach and interpretation of linguistic evolution. *Voprosy jazykoznanija* [Linguistic issues], 3, pp. 111–119 (in Russ.).

Novikov, L. A., 2001. *Izbrannye raboty. Tom II. Jestetičeskije aspekty jazyka. Miscellanea* [Selected works. Vol. II. Aesthetic aspects of the language. Miscellanea]. Moscow (in Russ.).

Pjatigorskij, A. M., 2004. Some general remarks about text as a kind of signal. In: A. M. Pjatigorskij, ed. *Neprekrashhaemij razgovor* [Incessant conversation]. St. Petersburg. pp. 354–372 (in Russ.).

Posner, R., 2015. *Racional'nyj diskurs i pojetičeskaja kommunikacija: metody lingvističeskogo, literaturnogo i filosofskogo analiza* [Rational discourse and poetic communication: methods of linguistic, literary and philosophical analysis]. Tomsk (in Russ.).

Reformatskij, A. A., 1996. *Vvedenie v jazykovedenie* [Introduction to linguistics]. Moscow (in Russ.).

Shpet, G. G., 2007. *Iskusstvo kak vid znanija. Izbrannye trudy po filosofii kul'tury* [Art as a kind of knowledge. Selected works on the philosophy of culture]. Moscow (in Russ.).

Shpet, G., 1927. *Vnutrennjaja forma slova (Jetjudy i variacii na temy Gumbol'dta)* [Inner Form of the Word (Studies and Variations on Themes of Humboldt)]. Moscow (in Russ.).

Stepanov, Yu. S., 1998. *Jazyk i metod. K sovremennoj filosofii jazyka* [Language and method. Towards modern philosophy of language]. Moscow (in Russ.).

Vinokur, G. O., 1990. *Filologičeskije issledovanija: Lingvistika i pojetika* [Philological Research: Linguistics and Poetics]. Moscow (in Russ.).

Voloshinov, V. N., 1926. Word in life and word in poetry. On the issues of sociological poetics. *Zvezda* [Star], 6, pp. 244–267 (in Russ.).

Voloshinov, V. N., 1930. On the boundaries of poetics and linguistics. In: *V bor'bu za marksizm v literaturnoj nauke* [In the struggle for Marxism in literary science]. Leningrad. pp. 203–240 (in Russ.).



Zolyan, S.T., 1999. Language functions: possible extensions of R. Jakobson's model. In: H. Baran and S. I. Gindin, eds. *Roman Jakobson: Teksty, dokumenty, issledovaniya* [Roman Jakobson: Texts, Documents, Research]. Moscow. pp. 638–648 (in Russ.).

Zolyan, S.T., 2014. On the modal measurement of the linguistic sign: the semantic theory of G. Frege and its possible extension. *Voprosy jazykoznanija* [Linguistic issues], 3, pp. 96–111 (in Russ.).

The author

Dr Vladimir V. Feshchenko, Senior Researcher, Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences, Russia.

E-mail: takovich2@gmail.com

To cite this article:

Feshchenko, V. V. 2021, Literary communication: from semiotic models to a theory of linguistic aesthetics, *Slovo.ru: baltic accent*, Vol. 12, no. 1, p. 7–31. doi: 10.5922/2225-5346-2021-1-1.