

Научное приложение. Вып. СССXXXVII

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|-----------|
| Сурен Золян. Предисловие | 9 |
| От автора: о «языке» в «языке». Лингвоэстетический поворот | 14 |
| Глава I. Лингвоэстетика как синтез теории языка и теории искусства | 21 |
| <i>1. Искусство и язык, язык и искусство: межнаучный трансфер понятий в истории лингвистики и эстетики</i> | <i>22</i> |
| Язык не есть искусство. Античность и Средние века | 26 |
| Искусство есть язык. Новое время и романтизм | 29 |
| Язык как искусство. В. фон Гумбольдт и гумбольдтианство | 32 |
| Языки искусства. Символизм и авангард | 35 |
| Языки искусства. Поэтика и семиотика | 39 |
| Искусство и язык. Концептуальное искусство | 43 |
| <i>2. Концепции языка как творчества: от В. фон Гумбольдта до Н. Хомского и современной лингвистики</i> | <i>44</i> |
| Понятие языка как творчества у В. фон Гумбольдта | 44 |
| Языкотворческие концепции в русском гумбольдтианстве, символизме и футуризме | 48 |
| Творчество в языке: взгляд лингвистов и философов языка XX века | 54 |
| Исследования по лингвокреативности в XXI веке | 62 |
| <i>3. Основания лингвоэстетики: исследования соотношения языка и искусства в первой трети XX века</i> | <i>66</i> |
| Лингвоэстетика и эстетика языка: вопрос о терминах | 66 |
| От лингвопоэтики к лингвоэстетике: преодоление формализма в лингвистике и анализе литературы | 69 |
| Эстетическая теория слова в концепциях русских философов 1920-х годов | 74 |

| | |
|---|-----|
| <i>4. Язык искусства и язык художественной литературы как знаковые системы: семиотические основания лингвоэстетического подхода</i> | 86 |
| Семиотика и эстетика: история контактов | 86 |
| Структура эстетического знака: Г. Г. Шпет и концепции глубинной семиотики в России | 91 |
| Художественная семиотика в концепциях западных ученых: от Я. Мукаржовского до Ю. Кристевой | 102 |
| Соотношение теорий языка и теорий искусства в научных школах Ю. М. Лотмана и Ю. С. Степанова | 109 |

Глава II. Эволюция взглядов на язык художественной литературы в гуманитарной науке XX века 117

| | |
|--|-----|
| <i>1. Художественное слово в лингвистике конца XIX — начала XX века</i> | 118 |
| Издержки эстетизации и психологизации языка: эстетический идеализм в языкознании | 118 |
| Материальность языкового знака: Ф. де Соссюр и язык литературы | 123 |
| Звучащая художественная речь и «живое слово»: Э. Зиверс и С. И. Бернштейн | 126 |
| Исследования «языка революции» и практика «революционного языка» в литературе | 129 |
| Рождение концепции «поэтического языка»: Р. О. Якобсон и формальная школа | 138 |
| <i>2. Язык художественной литературы в лингвистике 1920–1950-х годов.</i> | 141 |
| Язык литературы как художественная система: полемика с формализмом | 141 |
| Экспрессивность и субъективность стиля: язык литературы в Женевской лингвистической школе | 149 |
| Обособление эстетической функции языка: Пражская школа и структурализм | 151 |
| Эстетический знак как коннотатор: поэтическая глоссематика | 154 |
| Языковые аномалии в художественной литературе: взгляд теоретиков языка | 156 |

| | |
|---|-----|
| 3. <i>Художественный текст и поэтическое высказывание в лингвистике 1960–1990-х годов</i> | 170 |
| Лингвистическая поэтика в коммуникативной парадигме: после Р.О. Якобсона | 170 |
| Поэтический дискурс и поэтическая коммуникация: концепция Э. Бенвениста | 174 |
| Художественный текст как предмет лингвистики текста | 187 |
| Герменевтика поэтического текста: М. Хайдеггер и Х.-Г. Гадамер | 189 |
| Перформативный поворот и его импликации в литературном дискурсе | 194 |
| Теории дейксиса и художественный дискурс | 199 |
| Когнитивный поворот: исследования по поэтике в лингвистической перспективе | 207 |
| | |
| Глава III. Художественный дискурс: лингвистическая теория и литературный эксперимент | 214 |
| 1. <i>Художественный дискурс в системе прочих типов дискурса</i> | 214 |
| Понятия художественного и эстетического | 215 |
| Понятие дискурса | 221 |
| Художественный дискурс как лингвоэстетическая категория | 229 |
| Художественный дискурс в типологической перспективе | 236 |
| Литературный дискурс как разновидность художественного дискурса | 238 |
| Художественный дискурс в междискурсивных взаимодействиях | 243 |
| 2. <i>Художественная коммуникация как разновидность языковой коммуникации</i> | 245 |
| Коммуникативно-дискурсивный подход к художественному слову | 245 |
| Модель знака Г. Фреге и модель художественного знака Г.Г. Шпета | 248 |
| Коммуникативные модели художественного семиозиса на основе теорий Ч.С. Пирса и К. Бюлера | 258 |
| Эстетическая функция языка в коммуникативной модели | 262 |

| | |
|--|------------|
| Модель художественной коммуникации с точки зрения семиотики | 265 |
| Лингвоэстетическая модель художественной коммуникации | 271 |
| <i>3. Автореференция, автокоммуникативность, метарефлексивность как конститутивные характеристики художественного дискурса</i> | <i>278</i> |
| Авторефлексивность в языке | 278 |
| Автореференция в художественном знаке | 284 |
| Автокоммуникация в художественном дискурсе | 287 |
| Автопоэтическая и метапоэтическая коммуникация в художественном дискурсе | 291 |
| <i>4. Художественный и научный дискурсы: авангардные техники языковой инновационности</i> | <i>297</i> |
| Авангардно-художественный дискурс: уточнение понятия | 298 |
| Взаимодействие художественного и научного дискурсов в языковом эксперименте | 302 |
| Языковое новаторство Андрея Белого между художественным, научным и философским дискурсами | 309 |
| Словотворчество в художественном дискурсе В. Хлебникова | 321 |
| Терминотворчество в научном дискурсе В. Шкловского и Р. Якобсона | 329 |
| Заключение | 336 |
| Библиография | 341 |

Сурен Золян

ПРЕДИСЛОВИЕ

Работы Владимира Фещенко хорошо знакомы филологам — лингвистам, литературоведам и семиотикам — тем, кто обращается к изучению креативных, порождающих аспектов языковой деятельности. Оригинальность и основательность его работ уже сделали его признанным авторитетом в этой области. Собранные воедино и систематизированные в рамках выстраиваемой в новой книге теории лингвоэстетики, они стали выглядеть даже несколько убедительнее, поскольку то, что казалось недостаточно аргументированным и спорным, в рамках единой системы приобретает дополнительную валидность.

Автор находит свой нетривиальный путь в интерпретации концепций языка как искусства и искусства как языка, что именуется здесь «лингвоэстетическим поворотом» (как частное проявление лингвистического поворота в гуманитарных науках XX века), который параллельно осуществляется в двух по-своему полярных областях культуры — теории языка и художественной речи. Призрак такого «поворота к языку» бродил в размышлениях о языке едва ли не с античной философии и риторики, во всяком случае задолго до формирования современных филологических наук. Несмотря на солидную историю, восходящую, наверно, как минимум к Аристотелю, лингвистического интереса к эстетической деятельности, лингвоэстетическое направление все еще в поисках своей идеологии и инструментария. Исследование В. Фещенко есть свидетельство и результат

изменения научной парадигмы. Это может быть особо выпукло продемонстрировано, если обратиться к предшествующему этапу. Так, в 1973 году Клод Леви-Стросс, исследователь, сочетавший научный метод с поэтическим и эстетическим, многие страницы которого читаются как литературные произведения, тем не менее счел нужным противопоставить «хороших и правильных» лингвистов «неразумным» философам, искажающим идеи лингвистов, по следующему основанию:

Специфические споры между лингвистами представляют собой особую материю; совершенно иным является неправомерное использование некоторыми философами отдельных высказываний, составляющих содержание этих споров: в своем наивном заблуждении они считают, что, перенося внимание с совокупности правил, относящихся к языку, на процесс выражения тех или иных идей, лингвисты вновь возводят на пьедестал фигуру свободного и творчески одаренного субъекта, престиж которого был подорван его кощунственными предшественниками¹.

В этом отношении В. Фещенко поступает именно так, от чего предостерегал неразумных философов Леви-Стросс. Между тем «в своем наивном заблуждении» Фещенко показывает, что процесс выражения неотделим от свободного и творчески действующего субъекта, а языковая деятельность — это не автомат с конечным числом состояний (любимая метафора из 1960-х), а гумбольдтовская «энергейя», и что многозначность этого слова воспроизводит многогранность и нелинейность языковой деятельности. К этой книге можно применить сказанное самим исследователем о русской поэзии и поэтике начала XX века:

Тезис Гумбольдта о языке-«энергейе», а не «эргоне» получает значительное расширение и вместе с тем конкретизацию с особым вниманием именно к слову как важнейшему инструменту поэтической практики и творческого отношения к языку вообще.

¹ Леви-Стросс К. Мифологиики: Человек голый. М.: Free fly, 2007. С. 651.

На основе методов, принятых в семиотике языка и искусства, автор ищет точки сближения, схожие типологические черты между различными областями интеллектуальной деятельности (в данном случае между наукой о языке и художественным дискурсом), трактуя их в духе современной тенденции к изучению «культурного трансфера» между различными дисциплинами. В итоге эти найденные точки сближения ложатся в основу единого языка описания для языковых и художественных процессов, с одной стороны, и метаязыковых и эстетических (метапоэтических) — с другой.

Существенное достоинство представленной здесь теории — расширение концепции семиозиса и семиотики языкового знака в художественном тексте. Это, во-первых, рассмотрение его как триады, а не биннома. Мир художественных знаков, формирующийся в художественном произведении, моделируется как соотношение между означающей художественной формой, означаемым художественным содержанием и означиваемой внутренней формой. Многомерность отношений между означаемым и означающим дополняется еще и тем, что ей придается динамика — путем возможности вращения так называемого треугольника и инверсии отношений «означаемое — означающее». Кажется весьма естественным дополнить схему и в свете концепции асимметричного дуализма языкового знака.

Весьма продуктивно и вытекающее из характеристик художественного семиозиса рассмотрение художественной коммуникации. Художественная коммуникация, согласно автору, представляет собой внутренне многослойный, внешне многовекторный и прагматически многополюсный процесс. Такой подход позволяет синтезировать существующие противоположные точки зрения и вместе с тем показать возможности перехода от одной к другой (удачные примеры подобных трансформаций, особенно при рассмотрении понятия знака и процессов коммуникации, можно найти в самой книге).

Благодаря использованию применяемых в современной теории систем понятий аутопойесиса и автореференции, Владимир Фещенко удачно дополняет и уточняет представления

о характере поэтической функции как установки на выражение (в терминах 1920-х годов), или установки на сообщение (в терминологии 1960-х, вплоть до настоящего времени). Отмеченные результаты складываются в цельную картину и позволяют перенести функциональные характеристики на весь процесс и его отдельные компоненты. Автокоммуникативность как обратимость связи «адресант — код — сообщение — адресат» концептуализируется как проявление рефлексивности в художественном дискурсе поэтической (автопоэтической) коммуникации и коммуникации метаязыковой. Как показывают другие работы В. Фещенко, в экспериментальной литературе и искусстве XX века происходит сближение собственно поэтической (автопоэтической) коммуникации и коммуникации метаязыковой (метапоэтической) в различных формах междискурсивного взаимодействия. Идея о связи автопоэтической коммуникации и коммуникации метаязыковой (метапоэтической) может иметь перспективное расширение и существенно углубить наши представления о фундаментальных характеристиках языка. В обоих случаях речь идет об установке на выражение, и целесообразность введенного уже позднее Романом Якобсоном разграничения между установкой на код и установкой на сообщение может стать предметом дискуссии.

Комплексное видение проблематики позволяет В. Фещенко найти сердцевину того, что принято называть языком в поэтической функции; это рефлексивность как конститутивная черта художественного дискурса, определяющая более частные рефлексивные механизмы: автокоммуникацию, автореференцию, взаимодействие автопоэтической и метапоэтической функций. Думается, что развитие этой идеи может получить и несколько отличное воплощение при описании семантико-синтаксических и прагмасемантических механизмов коммуникации в целом, если удастся связать рефлексивность с соответствующими механизмами рекурсии и предложить методiku подобного описания.

Особо хочу отметить стиль изложения в книге: сложные проблемы излагаются ясно, но и без упрощения, а однородность используемого материала, цитируемых концепций,

эпох и языков не приводит к какофонии, и это, разумеется, дополнительное свидетельство продуманности авторской концепции. Разумеется, есть положения, с которыми можно не соглашаться: учитывая ее одновременно новаторскую и достаточно разработанную проблематику исследования, практически любой концептуально значимый пункт исследования может вызвать полемику. А при похвальном желании автора объять необъятное, и вопросы могут также относиться к области необъятного. Это можно считать еще одним хорошим стимулом — книга приглашает думать, тем самым реализуя креативно-эстетическую установку в профессиональной коммуникации гуманитариев.

ОТ АВТОРА: О «ЯЗЫКЕ» В «ЯЗЫКЕ». ЛИНГВОЭСТЕТИЧЕСКИЙ ПОВОРОТ

Изнутри 'Языка' объяснять Язык, в его игре по отношению к Духу, демонстрировать его, без извлечения каких-либо абсолютных выводов (для Духа).

С. Малларме. Заметки о языке

Малларме был прав. И все же, говоря об идеях, Дега подразумевал внутреннюю речь или образы, которые так или иначе могут быть выражены словами. Однако эти слова, эти скрытые фразы, которые он называл своими идеями, эти влечения и интуиции разума поэзии не создают. Есть, следовательно, еще нечто — какое-то изменение, какая-то трансформация, быстрая или медленная, стихийная или сознательная, мучительная или легкая, чье назначение — стать опосредствованием между мыслью, которая порождает идеи, между этой подвижностью, множественностью внутренних проблем и решений и, вслед за тем, речью, совершенно отличной от языка обычного, какую являются стихи, — речью, причудливо организованной, которая не отвечает никакой потребности, кроме той, какую должна возбудить сама, которая говорит лишь о предметах отсутствующих или тайно и глубоко прочувствованных; речью странной, которая, как нам кажется, исходит отнюдь не от того, кто ее формулирует, и адресуется отнюдь не к тому, кто ей внимает. Эта речь, одним словом, есть язык в языке.

П. Валери. Поэзия и абстрактная мысль

Дискурс — это «язык в языке», но представленный в виде особой социальной данности. Дискурс реально существует не в виде своей грамматики и своего лексикона, как язык просто. Дискурс существует прежде всего и главным образом в текстах, но таких, за которыми встает особая грамматика, особый лексикон, особые правила словоупотребления и синтаксиса, особая семантика, в конечном счете — особый мир.

*Ю. С. Степанов. Язык и метод.
К современной философии языка*

Одна краткая и две пространные цитаты, которыми открыва-
ется эта книга, на первый взгляд, повествуют о разных вещах.

Первый афоризм поэта Стефана Малларме, относящийся к 1870 году — времени его университетских занятий лингвистикой, — загадочен и герметичен, но одновременно убедителен; он перформативно указывает нам на главенствующую идею «двух языков» — внешнего и внутреннего — и вместе с тем пророчествует о главном постулате будущей сосюровской лингвистики: «изучать язык в самом себе и для самого себя».

Вторая цитата принадлежит поэту и эссеисту, теоретику модернистского искусства Полю Валери и говорит нам о внутреннем мире произведения искусства. Этот внутренний мир обращен на самого себя и вырабатывает для коммуникации с самим собой особую, внутреннюю речь. Французский писатель использует метафору вложенности: «язык в языке» указывает на особую диспозицию языка искусства (художественного языка) по отношению к языку как таковому (естественному, обыденному языку). Художник, писатель, поэт создает индивидуальную знаковую систему в системе знаков общепринятых и общеупотребимых. Валери и Малларме выражают суггестивно то, что в более строгих понятиях «поэтического языка» и «вторичной моделирующей системы» формулировали русские филологи от Романа Jakobсона до Юрия Лотмана (у последнего возникла родственная концепция «текст в тексте»)¹.

Третья мысль в эпитафии высказана лингвистом и философом языка Юрием Сергеевичем Степановым (среди прочего переводчиком ряда текстов Валери на русский). Используется та же «матрешечная» метафора («язык в языке»), но в данном случае для описания специфики того, что представляет собой дискурс по отношению к языку. Манифестируясь в тексте, частный дискурс, в отличие от языка как общей системы, выстраивается в координатах собственной грамматики, семантики и прагматики. Язык погружается в жизнь в виде дискурса (еще одна метафора лингвиста, на этот раз

¹ См. также работу венгерского лингвиста Ивана Фонадя «Язык в языках» (*Language within languages*), иллюстрирующую идею вложенности подязыков в надязыки в том числе примерами из языка поэтического: [Fonagy 2001].

Н. Д. Арутюновой) и обретает в нем свой индивидуальный облик (образ языка, по Ю. С. Степанову).

Целью предлагаемой читателю книги является объединение этих двух трактовок метафорического конструкта «язык в языке» — эстетического и лингвистического. Здесь пойдет речь об искусстве (главным образом о литературе и преимущественно о поэзии) как языке и как дискурсе, о художественном дискурсе и эстетической коммуникации, об основах лингвоэстетики как комплексного подхода к изучению эстетических аспектов языка и к лингвистическому анализу художественного (литературного, поэтического) дискурса¹. Формирование такого подхода в лингвистике связано с лингвоэстетическим поворотом в науке и искусстве XX века, базирующимся на концепциях языка как искусства и искусства как языка.

Лингвоэстетический поворот будет рассмотрен в двух планах: в историческом разрезе (при рассмотрении эволюции лингвистических и лингвофилософских учений) и в теоретическом ракурсе (как лингвоэстетическое направление в анализе языка и литературы). В области теории этот поворот выражается в направленности лингвистических, семиотических и философских исследований на эстетику словесного творчества. В области художественного дискурса — в ориентации на языковой эксперимент².

¹ Подступами к такой лингвоэстетической теории стали очерки, собранные в книге [Фещенко, Коваль 2014]. Термины «лингвистическая эстетика» и «лингвоэстетика», обозначающие дисциплинарные области в рамках филологических наук, одновременно и идентичны, и в чем-то различны. Если говорить о предмете нашего рассмотрения, оба термина взаимозаменяемы, однако мы предпочитаем использовать сокращенную версию, следуя определенной традиции. Термин «лингвоэстетика» в нашей трактовке формально образован по модели таких терминов, как «лингвопоэтика» и «лингвокультурология». Его развернутый аналог «лингвистическая эстетика» отсылает скорее к свойствам самого языка, нежели к научному методу. Что касается синонимичных терминов «эстетическая теория языка» и «эстетика языка», то ими пользовались некоторые лингвисты прошлого, в частности Б. Кроче, Л. В. Щерба и В. В. Виноградов. Однако дисциплинарный статус за ними не закрепился, хотя они и внесли вклад в лингвоэстетический поворот языковых теорий.

² О различных техниках экспериментально-художественного дискурса и их корреляциях с лингвистическими методами см. нашу работу [Фещенко 2018].

В философии термин «лингвистический поворот» довольно четко определен и охватывает конкретный круг направлений в философских исследованиях¹. Однако гуманитарные исследования последнего времени указывают на то, что сам лингвистический поворот был частью более обширной, трансдисциплинарной тенденции в культуре и науке XX века, которую можно назвать «поворот к языку»². Вообще под поворотом в науке понимается междисциплинарная направленность на определенную совокупность явлений, связей и процессов, повышенное внимание к этим проблемам в определенный исторический период. От «научной революции» поворот отличается не столь резкими изменениями взглядов на мир и может охватывать несколько парадигм³. Революция описывается как «изменение взгляда на мир» и «смена понятийной сетки» [Кун 1977]. Последовательный переход от одной парадигмы к другой осуществляется, согласно Куну, через революции.

«Поворот к языку» выразился, в первую очередь, в зарождении теоретической лингвистики в учении Ф. де Соссюра, то есть утверждении лингвистики (а заодно и семиотики)

¹ Он был заявлен в коллективной работе под редакцией американского философа Р. Рорти [The Linguistic Turn 1967] по отношению к логико-философским учениям 1920-х годов, пытавшимся либо реформировать язык, либо онтологизировать его для решения философских проблем (труды Л. Витгенштейна, М. Хайдеггера, В. Бенямина и др.). См. о разных этапах лингвистического поворота в философии [Losonsky 2006] и в широком круге гуманитарных и социальных наук [Hirschkop 2019]. О феномене поворота в культуре XX века см. [Савчук 2013], в интеллектуальной истории вообще — [Демьянков 2010].

² В частности, историки говорят о лингвистическом повороте в историографии [Потапова 2015]. Как отмечает В.З. Демьянков [2016: 76–77], «лингвистический поворот мысли, а точнее поворот мысли в сторону языка, означал повышенное внимание к языку, к тому, как глубины языка проявлены в дискурсе гуманитарных наук — в философии, литературе, истории, социологии».

³ «Термины *поворот мысли* (так можно условно перевести английское *turn* и немецкое *Wende* в таких словосочетаниях, как *linguistic turn*, *pragmatic turn*, *cognitive turn*, *interpretive turn* и т.п.) и *волна* (например, прагматическая волна) лишены драматизма, привносимого термином *революция*, и относятся скорее к интервалу времени, чем к точке. Ведь поворот замечается только после того, как произошел, и назад вернуться не всегда возможно» [Демьянков 2016: 76].

как науки. Художественные процессы начала XX века также характерным образом были повернуты к языковой проблематике и к языковому эксперименту¹. Выразился поворот к языку и в таких областях, как богословие, искусствознание, литературоведение и даже в естественных науках (например, в физике, ср. с трактатом В. Гейзенберга «Реальность и ее порядок» 1942 года, в котором известный физик рассматривает язык поэзии как особый язык описания реальности). Кроме того, «поворот к языку» стоит в ряду других поворотов интеллектуальной мысли уже более позднего времени, таких как культурный, перформативный, иконический, интерпретативный, переводческий поворот и др. [Бахманн-Медик 2017]². Одним из недавних таких поворотов, значимых для лингвистики, является когнитивный [Кубрякова, Демьянков 1996], включающий в себя и более частные повороты — к примеру, «жестовый поворот» [Ирисханова 2016] в лингвистических исследованиях. Таким образом, лингвистический поворот был частью более разветвленных процессов в эволюции науки и культуры последнего столетия, связанных с направленностью на язык.

В этой книге мы останавливаемся на спецификации одного из таких поворотов к языку, затрагивающего контакты и соотношения между теорией языка, эстетической теорией и художественно-языковым экспериментом. Под *лингвоэстетическим поворотом* понимается направленность на научное изучение эстетики словесного творчества, с одной стороны, и на художественное творчество, ориентированное на языковой эксперимент, — с другой. В XX веке этот поворот проходит через три фазы: формально-семантическую (1900–1910-е), функционально-синтаксическую (1920–1950-е), акционально-прагматическую (1960–1990-е)³.

¹ Лингвистика как наука становится в XX веке предметом изображения в художественной прозе, от Б. Шоу до А. Солженицына, см. об этом [Вельмезова 2014].

² См. также об «антропологическом повороте» в гуманитарных науках [Прохорова 2009; Поселягин 2012].

³ К схожим выводам приходит американский литературовед Н. Бирнс в статье о трех фазах «лингвистического поворота» и их литературных

Лингвоэстетика сопряжена с «выходами» в две смежные проблемные области. Во-первых, в общую зону вопросов о соотношении теории языка и теории искусства. Эта линия начата в 1910–1930-е годы в концепциях А. Белого, Г.Г. Шпета, Б.М. Энгельгардта, В.Н. Волошинова, Б.М. Ларина, Л.В. Щербы, Я. Мукаржовского, продолжена в семиотической эстетике Н. Гудмена, У. Эко, Ю. Кристевой, Ю.М. Лотмана, Ю.С. Степанова, О.В. Коваля и развивается в рамках лингвистической поэтики в трудах Р.О. Якобсона, Г.О. Винокура, В.В. Виноградова, В.П. Григорьева, Л.А. Новикова, С.Т. Золяна, Н.А. Фатеевой, Л.В. Зубовой. Вторая область лингвоэстетических исследований относится к эмпирическому плану эстетического и творческого использования языка в повседневной речи (например, в работах Н.Д. Арутюновой, В.З. Демьянкова, О.К. Ирихановой, а также в пионерской книге в этой области [Гаспаров 1996] и др.).

В настоящей работе развивается главным образом лингвоэстетическая концепция, предметом которой является эстетика словесного творчества. При этом понятие «художественного», согласно этой концепции, обозначает свойства самой творческой деятельности (художественно-языкового материала), а понятие «эстетического» — метаязыковую аналику этого материала.

Книга состоит из трех глав. В *главе I* рассматриваются подходы к соотношению языка и искусства, взаимодействию лингвистики и эстетики, которые мы считаем проявлениями лингвоэстетического поворота в западной и отечественной гуманитарной теории. Лингвоисториографический анализ концепций языка как искусства и искусства как языка, а также концептов «язык», «искусство» и «творчество» в их взаимосвязи задает предпосылки и основания лингвоэстетического подхода как интегрального метода изучения эстетической реализации языка.

манifestациях [Birns 2017]. Но фазы именуется им иначе: первая связывается с логическим позитивизмом и эстетическим формализмом, вторая — с семантикой и «новым критицизмом», третья — с деконструкцией.

Глава II посвящена доминирующим теориям и концепциям языка художественной литературы в лингвистике, философии и литературоведении XX века, образующим тот историко-теоретический фон, на котором зарождались и развивались лингвоэстетические подходы как таковые. Как показывает анализ лингвистических учений, одновременно со сменой лингвистических теорий и парадигм меняются и взгляды теоретиков языка на художественную литературу как подъязык (или надъязык) по отношению к языку в целом как полифункциональной знаковой системе. Каждый из трех разделов главы соответствует определенной фазе лингвоэстетического поворота в XX веке: формальной, структурной и перформативной.

В *главе III* представлены основные категории лингвоэстетики как подхода к художественному дискурсу, синтезирующего теоретические модели знака, семиозиса и коммуникации, выработанные в лингвистических концепциях, рассмотренных в предыдущих двух главах. Лингвоэстетическая теория базируется на таких основных категориях, как художественный знак, художественный семиозис, художественное сообщение, художественная коммуникация, художественный дискурс. Все понятия рассмотрены в этой главе в общем виде и применительно к художественному дискурсу в его экспериментальной реализации. В авангардно-художественном дискурсе понятие художественного (эстетического) подвергается кардинальной переоценке, а понятия, традиционно исключавшиеся из художественной сферы, становятся эстетическими категориями (в частности, понятие языка и связанные с ними лингвистические понятия). В экспериментальной литературе и искусстве XX века происходит интерференция между собственно поэтическим дискурсом и дискурсом метапоэтическим. Это сближение иллюстрируется в последних параграфах книги некоторыми общими лингвокреативными техниками, используемыми в авангардных художественных текстах, с одной стороны, и в теоретических текстах ученых-филологов авангардной эпохи, — с другой.