

Образы и роли языка в визуальном искусстве *

В. В. Фещенко

ИНСТИТУТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ РАН, МОСКВА

Аннотация. Взаимосвязь искусства и языка – к настоящему моменту уже многократно доказанный факт. В данной статье анализируется частное проявление такой взаимосвязи, а именно роли и образы языка в искусстве последнего столетия. Выделяются ключевые роли языка, участвующие в создании современного произведения искусства. Эти роли в целом приводятся в соответствие с общепринятыми функциями языка: номинативная, метаязыковая, поэтическая, интерсемиотическая, перлокутивная. Во всех случаях они подчинены функции эстетической, по-разному модифицируя ее исходя из конкретных художественных задач того или иного художника или направления. Именно в современном искусстве оказалось возможным актуализовать все эти функции, а язык, в свою очередь, предоставил ему такие возможности.

Ключевые слова: язык, искусство, образ, функция.
УДК 81.22

Контактная информация: Фещенко Владимир Валентинович, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института языко-

* Исследование выполнено при поддержке гранта РГНФ № 14-04-00114 «Текст художника как объект лингвоэстетического исследования».

знания РАН (Большой Кисловский пер., д. 1, стр. 1, Москва, 125009, Россия, takovich2@gmail.com)

В статье из номера журнала «Критика и семиотика», посвященного образам языка, В. З. Демьянков отмечает, что выражение «образы языка» может пониматься двояко: во-первых, как «образы, которые принимает язык, в котором он предстает перед нами», и, во-вторых, как «образы, которые принимают иные сущности и в которых мы их принимаем за язык», как например, «язык танца», который является языком не в лингвистическом, а в семиотическом смысле [Демьянков, 2014, с. 11–12]. Говоря об образах языка в визуальном искусстве, мы будем иметь в виду обе эти трактовки. В первом случае будет употребляться выражение «роли языка» – роли не семантические, о которых идет речь в другой статье [Демьянков, 2000], а роли функциональные, т. е. частные функции вербального языка в эстетических контекстах. Во втором случае – при разговоре о «языках современного искусства» будет использован метатермин «образы языка», что удобно при изучении межкультурного и внутрикультурного трансфера лингвистических понятий в метаязык другого уровня, уровня науки об искусстве и семиотики искусства.

Ю. С. Степанов отмечал, что «образы языка» изменчивы и «фасетны» и зависят от определенных культурных и научных констант, принятых в ту или иную эпоху [Степанов, 1995]. В череде таких «фасеток», следуя Степанову, мы можем выделить концептуальный комплекс «язык и искусство» и его вариант «языки искусства». Этот комплекс изменчив, как и все другие. Формула «язык искусства» (*language of art*) впервые встречается – что характерно – в тексте художника, и – что еще более характерно – художника, являвшегося одновременно еще и поэтом – У. Блейка. Впоследствии эта формула была подхвачена философией немецкого романтизма и встречается в виде *Sprache der Kunst* у Новалиса, В.-Г. Вакенродера и В. фон Гумбольдта и в таком же виде переносится в трактаты об искусстве эпохи авангарда. В психологизме конца XIX – начала XX в. возникает формула «язык как искусство», а в структурализме середины XX в. она инвертируется в формулу «искусство как язык». Сегодня же, в начале века двадцать первого, мы наблюдаем трансформацию этого комплекса в формулу, которую можно было бы изобразить так: «искусство как язык как искусство». В рамках лингвоэстетического подхода, развиваемого нами в [Фещенко, Коваль 2014], язык и искусство, вербальное и визуальное рассматриваются как многоаспектные аналоги, находящие применение как в языковых формах, так и в формах художественных. Например, картина рассматривается как высказывание, актуализирующее некоторые языковые структуры, или наоборот, вербально-поэтический текст анализи-

руется исходя из его визуального облика – как живописное построение. Многие произведения современного искусства как раз требуют к себе такого двойственного внимания – со стороны вербальной перформативности и одновременно визуальной репрезентации.

Таким образом, можно говорить об «эстетическом образе языка» в культуре XX и XXI вв., сформировавшемся на пересечении теории языка и теории искусства. Как утверждал Ю. С. Степанов, общность этих двух теорий базируется естественным образом на общем принципе знака как единстве означающего и означаемого в языке и «выражающего» и «выражаемого» в искусстве [Степанов, 1975]. Научная аналогия между языком и искусством возникает уже в функционализме. Практически одновременно в первой трети XX в. возникают постулаты об «экспрессивной функции языка» (К. Бюлер) и «коммуникативной функции искусства» (Г. Г. Шпет, ср. также у В. И. Иванова об «искусстве как со-общении»). Синтезом этих двух постулатов можно считать теорию «эстетического знака» Ч. У. Морриса, помещающего эстетику в трехмерное пространство языка – семантики, синтактики и прагматики, как мы знаем, развитую затем в трудах Ю. С. Степанова.

Итак, взаимосвязь искусства и языка – к настоящему моменту уже многократно доказанный факт. Однако в данной статье нас будет интересовать частное проявление такой взаимосвязи, а именно роли и образы языка в искусстве последнего столетия, которое в рабочем порядке мы объединяем понятием «современное искусство», включая сюда и *modern*, и *contemporary art*, и, кроме того ограничивая его в этой статье лишь визуальными искусствами западной традиции. И даже в рамках визуальных искусств для целей этого исследования мы отсекаем искусство декоративное и прикладное, поскольку в них, помимо эстетической функции, проявляются – возможно, даже в большей мере – другие функции. Нас будут интересовать в чистом виде эстетические контексты, в которых язык играет свою роль и реализует свои образы.

Какие же роли исполняет язык в произведениях современного искусства?

Наверное, первым в исторической перспективе, но и в сущностном плане, вхождением языка в живопись является факт наименования картины. Практически всякая картина как-то именуется художником, включая таким образом вербальный язык в художественное пространство. Исторически название картины было связано не столько с необходимостью озаглавить произведение искусства, сколько ввести его в контекст восприятия. Так, название иконы или картины эпохи Возрождения недвусмысленно отсылало к библейскому контексту или даже библейскому тексту и именно благодаря этой отсылке могло восприниматься как художественный объект (например, «Святая Троица, или Гостеприимство Авраама» А. Рублева). В ренессансной и постренессансной живописи название слу-

жило идентификатором либо жанра, либо изображаемого объекта (лица или места). При этом номинация картины могла быть как прямой, так и непрямой. Пример прямой номинации – «Мона Лиза», которая известна также и под несколько менее прямой номинацией «Джоконда». Примеры непрямой номинации картин хорошо видны в жанре аллегорий, как, например, у П. Брейгеля: «Аллегория зрения». Кстати, у Брейгеля и его современников впервые встречается мотив Вавилонской башни, аллегорически выражающий образ языка и многоязычия. На этой картине изображение дублируется вербальным текстом из Библии.

В XIX в. произошел перелом в отношении слова к картине. Название картины становится автономной текстовой формой и – наряду с самой картиной – самостоятельным эстетическим объектом. В реалистической живописи это выражается в нарративизации картины посредством слова, ср. с названием картины И. Репина «Не ждали». Как отмечает Н. Злыднева, название здесь перестает быть тавтологичным изображению, а «выступает как параллельная зона, по отношению к которой изображение уже едва ли не вторично» [Злыднева, 2008, с. 49].

Радикализация связи между заглавием картины и самим изображением происходит в искусстве авангарда. Еще в 1880-х гг. французский литератор и юморист А. Алле выставил на публике серию чисто концептуальных полотен, основанных на игре изображаемого и словесной подписи. Так, красный прямоугольник сопровождался названием «Апоплексические кардиналы, собирающие помидоры на берегу Красного моря» (1882), белый – «Первое причастие анемичных девушек в снегопад» (1887), а черный прямоугольник был назван «Битва негров в пещере глубокой ночью» (1882)¹. В этих примерах проблема множественности словесной номинации визуального образа встает в чистом виде, хотя и в иронично-эпатажном ключе.

Название картины у художников авангарда включает зрителя в множественную игру вербально-визуальных соответствий. Так, картина К. Малевича, озаглавленная «Дама у афишного столба», изображает не даму, а сам афишный столб, абстрагированный до масштаба коллажной композиции. А в так называемой «Композиции с Джокондой» на самой картине всплывает как бы второе название «Частичное затмение» как обозначение живописного приема коллажирования образов старого и нового искусства, соответственно Джоконды и геометрических фигур, буквально затмевающих Джоконду в пространстве холста. У В. Кандинского название картин обозначает новые художественные методы: Импресси, Композиции и т. д.

¹ Заметим, что это название, как выясняется теперь, сыграло свою роль в создании «Черного квадрата» К. Малевича. В 2015 г. были обнаружены данные рентгеноскопии, согласно которым под слоем краски обнаружена надпись рукой Малевича «Битва негров в темной пещере», что указывает на существование подспудного диалога русского супрематиста и французского художника.

Название одного из первых авангардных арт-объектов – «Фонтан» М. Дюшана – вскрывает сам принцип авангардной революции знака. В данном случае утилитарный объект становится художественным в силу его переворачивания, переименования (вместо писсуара – фонтан) и размещения на выставке под этим названием.

Вербальный план живописного произведения становится подчас инструкцией к методу восприятия объекта, как в картинах Ф. Пикабиа, ср. его автопортрет в виде некоего приспособления со словесным комментарием; портрет женщины справа в виде схемы и сопутствующего визуального стихотворения слева; а на рисунке, носящем название «Мысли без языка», реализуется алогизм: само изображение противоречит названию и содержит в себе язык. Возможно, самый яркий представитель алогизма в живописи – Р. Магритт – создавал картины, полностью построенные на абсурдном взаимодействии названия и изображения, как например, в его ироничной «Джоконде».

Итак, мы отметили первую из ролей, которую играет язык в контакте с произведением современного визуального искусства – это **номинативная** роль. Она в принципе соответствует номинативной функции языка вообще, но в искусстве проявляет себя особым референционным образом.

Вторую роль можно назвать **метарефлексивной**. Язык служит средством саморефлексии художника. Художник неизбежно вербализует свои художественные ощущения, будь то в записных книжках, разговорах и выступлениях или в трактатах, или даже в стихотворных опытах. С одной стороны, этот текст художника выполняет служебную роль – в вербализации художественного опыта его автора-художника. С другой стороны, в современном авангардном искусстве эта служебная и подчиненная роль «текста художника» перерастает традиционные рамки, и такой текст становится значащим элементом и носителем особого художнического дискурса. В нем язык действует как медиатор между сознанием художника и реальными формами эстетической выразительности. Роль языка в таком типе текстов – посредничество между опытом художника и его саморефлексией.

На рубеже XIX и XX вв. все больше художников обращается к словесности, при этом вполне ей доверяя и, более того, извлекая из нее опыт для своего живописного творчества. Тут можно упомянуть, с одной стороны, теоретически-эпистолярное наследие В. Ван Гога, П. Синьяка, М. Дени, А. Бенуа, О. Родена, С. Дали и, с другой стороны, стихотворные опыты художников русского авангарда – В. Кандинского, К. Малевича, М. Шагалла, Е. Гуро, П. Филонова. Казалось бы, в начале XX в. живопись начала сознательно освобождаться от литературности и вербальности. В этой связи характерно ироничное заявление А. Матисса: «кто хочет посвятить себя живописи, пусть начнет с того, что вырежет себе язык». Думается, что Ма-

тисс здесь делал лукавый намек на отрезанное ухо Т. Ван Гога... Так или иначе, получается парадокс: избавляясь от власти референциальности и языка, живопись модернизма и авангарда все больше ощущает потребность в вербальном обосновании своих опытов. Практически каждый художник теперь считает нужным если не написать манифест и трактат, то, по меньшей мере, вести дневник и записи, тем самым вербализуя свои интенции.

Особенно показателен здесь опыт В. Кандинского, впервые заговорившего о «языке живописи» как о системе выразительных средств нового, абстрактного искусства. Кандинский был первым, кто в начале XX в. поставил центральной задачей своего творческого проекта изложение грамматики своего искусства, составление азбуки, словаря и терминологии своей собственной художественной системы. В «Маленьких статейках по большим вопросам» (1919) В. Кандинский провозглашал: «Совершается коренной переворот, и плодом его является рождение языка искусства» [Кандинский, 2001, т. 2, с. 13]. Поиски языка искусства коррелируют с современным Кандинскому языковым поворотом в философии и науке. Сам Кандинский называет его просто «поворот» или «духовный поворот», который в области искусства принял форму поиска метода искусства – надо изучать не *что*, а *как*. Все размышления В. Кандинского о живописи, так или иначе, проходят через вербальную проблематику. Цель текста художника будет достигнута, пишет он, «если читатель откроет в себе способность с трепетом следить за жизнью особого мира, видеть его глазами, осязать его, слышать его аромат и его неподражаемо тонкую и значительную речь» [Там же, с. 15]. Через текст художник видит, осязает и слышит мир, и, более того, пытается понять «речь» этого мира, его скрытый и чистый язык: «“Новые формы” есть только отскобленные от толстого слоя слишком материальной материи те же “вечные” (на нынешний день) “чистые” формы искусства, его чистый язык» [Там же, т. 1, с. 104]. Пример вербализации живописного опыта Кандинского – его словесный автокомментарий к картине «Композиция № 6».

Кандинский рассказывает, что изначально написал вполне предметную картину на стекле «Потоп». Затем возникло желание переработать эту тему для композиции, но долгое время ничего не получалось, ибо он «все еще находился под властью впечатления потопа, вместо того чтобы подчинить себя настроению слова “Потоп”» [Там же, с. 305]. Его тяготит предметная семантика самого слова *потоп*, и он хочет поддаться «настроению», т. е. чистому ощущению внутренней формы, «внутреннего звучания», а не внешнего впечатления от слова *потоп*. Приходит момент, когда Кандинский настраивается на такое восприятие слова *потоп* и через некоторое время он видит сам свою картину, и вдруг оказывается потрясенным ее композицией и формами, уже без связи с предметностью. «Картина на стекле отделилась от меня», – записывает он. Наконец, компози-

ция была написана как бы сама собой («за три дня», «безотчетно»). В итоге, отмечает живописец, исходный мотив картины (Потоп) «был растворен и перешел ко внутреннему, чисто живописному, самостоятельному и объективному существованию» [Кандинский, 2001, т. 1, с. 308]. Итак, средствами внутреннего межсемиотического перевода на вербальное мышление художник достигает ответного эффекта на материале визуальном. Внутренняя языковая форма трансмутирует во внутреннюю пластическую форму, существуя параллельно в битекстуальном пространстве.

Другие примеры авторефлексии художника – заметки М. Дюшана об особом алфавите картины, аналогичном алфавиту и набору языковых средств в языке; или записи американского поэта и художника Э. Э. Каммингса о соотношении морфологии и синтаксиса естественного языка и грамматики цветов в живописи. Во всех этих случаях вербальный язык исполняет роль саморефлексии, что соответствует метаязыковой функции языка в целом.

Следующая роль языка уже более специфична для определенных течений современного искусства. Так, в искусстве послевоенного концептуализма язык из средства вербализации художественного опыта трансформируется в сам материал искусства. Здесь предмет, его изображение и текстовое описание становятся равноправными художественными элементами, как в хрестоматийной работе Дж. Кошута «Один и три стула».

Само название движения «концептуализма» стало результатом трансфера аналитического инструментария в математической логике и философии языка в область художественного перформанса. Термин «концепт» был заимствован сначала арт-критикой из работ позднего Л. Витгенштейна, в частности его теории семейных сходств. Вопрос «Каким может быть искусство?» был поставлен как языковая игра, в которой сам концепт «искусства» подвергался испытанию на легитимность. Искусство концептуализма уподоблялось практической философии, а в отдельных художественных группах – как действующая философия языка, например в практике британской группы концептуальных художников «Искусство и язык» (*Art & Language*). Органом и одновременно площадкой самовыражения для этой группы стал в 1960-е гг. журнал «Искусство-язык» (*Art-Language*). В нем рассматривались вопросы, связанные с производством искусства, причем в стремлении перейти от «неязыковых» форм искусства, таких как живопись и скульптура, к произведениям теоретического характера, к лингвистике и прагматике самого высказывания об искусстве. Название журнала само по себе – новая формула и новый образ языка. *Art-Language* можно понимать и как «художественный язык» («язык искусства»), и как «язык-искусство», как дефисное образование и неделимый терминоконтекст, в котором язык выступает перформативом художественного жеста. Многие объекты концептуального искусства представляют

собой языковые высказывания, помещенные в выставочный контекст, ср., например, вывески и надписи Дж. Кошута.

В русском концептуализме визуальное искусство и вовсе обретает черты литературы (ср. с названиями эссе В. Пивоварова «Картина как литературный жанр» и Г. Брускина «Картина как текст и текст как картина»). Практически каждый художник-концептуалист является автором теоретической книги, в которой он признается в одновременной любви к слову и изображению. Из самых известных примеров вербализации в рамках концептуалистской инсталляции – «Жизнь мух» И. Кабакова. В эту инсталляцию Кабаков включил текст своего псевдофилософского трактата «Муха как предмет и основание философского дискурса», в котором в духе «языковых игр» Витгенштейна иронически обосновывает необходимость вербального дискурса как «философизации» художественного объекта, которым выступает обычная муха. Такие художественные акции побудили теоретиков концептуализма к утверждению особой литературоцентричности русского концептуального искусства.

Тезис о превалировании имен над вещами в русской культуре присутствует у русского концептуалиста Д. А. Пригова: «Объявившись у нас, концептуализм не обнаружил основного действующего лица своих мистерий, так как в нашей культуре уровень предмета традиционно занимала номинация, название. И оказалось, что в западном смысле вся наша культура является как бы квазиконцептуальной. Тотальная же вербализация образительного пространства, нарастание числа объяснительных и мистификационных текстов, сопровождавших образительные объекты, очень легко легло на традиционное превалирование литературы в русской культуре, ее принципиальную предпосланность проявлению в любой другой сфере искусства» [Пригов, 1998]². Иллюстрацией к нему может служить серия рисунков-инсталляций 1991 г. «Для бедной уборщицы» (рис. 1, 2). На них изображен большой глаз, поднимающийся между кулис перед взором преклоненной женщины. Вслед за изображением глаза за кулисами всплывает слово ГЛАЗ, которое ужасает испуганную женщину еще больше, чем изображение глаза. Слово материализуется и замещает собой обозначаемый им объект с еще большим эффектом, чем изображение этого объекта.

Различие между русским и западным концептуализмом подтверждается также, если сравнить два примера концептуалистских произведений: одно принадлежит Дж. Кошуту (рис. 3) и изображает пять коробок с надписями: *коробка, куб, пустой, чистый, стеклянный*. Все эти атрибуты действительно являются характеристиками обозначаемого объекта, это в самом деле коробка в форме куба, пустая, чистая и сделанная из стекла. А вот схожая картина Пригова (рис. 4): здесь слова *рыба, птица, дерево, облако*

² См. также: <http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm/>

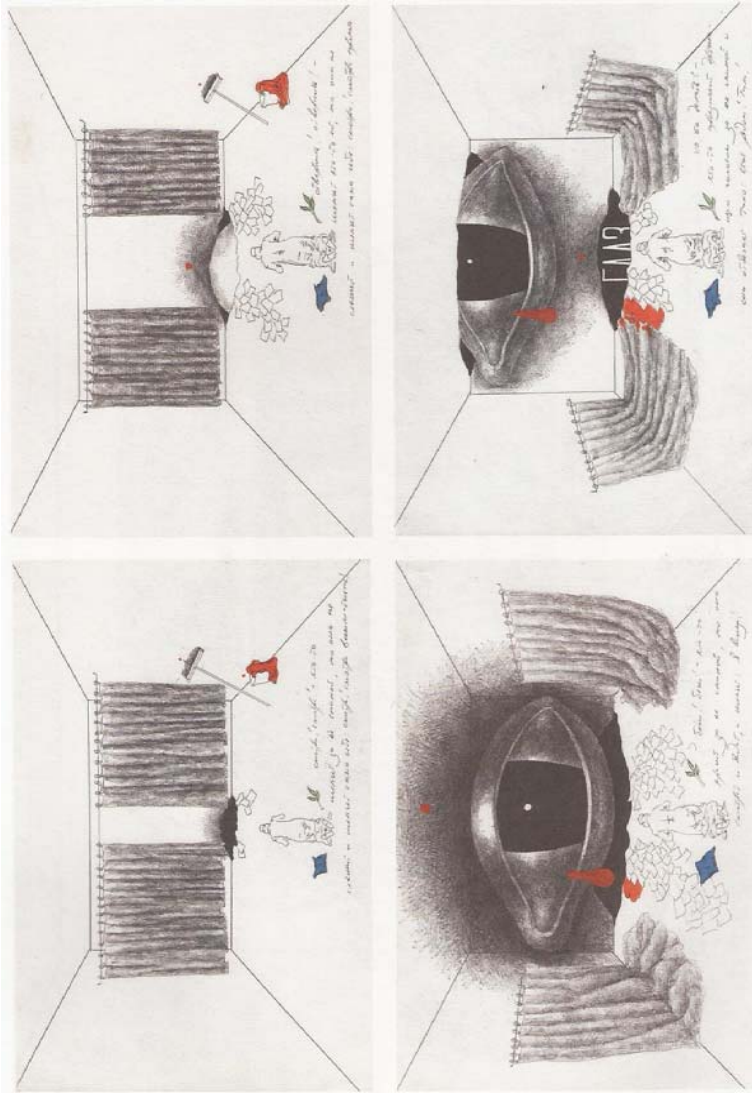


Рис. 1

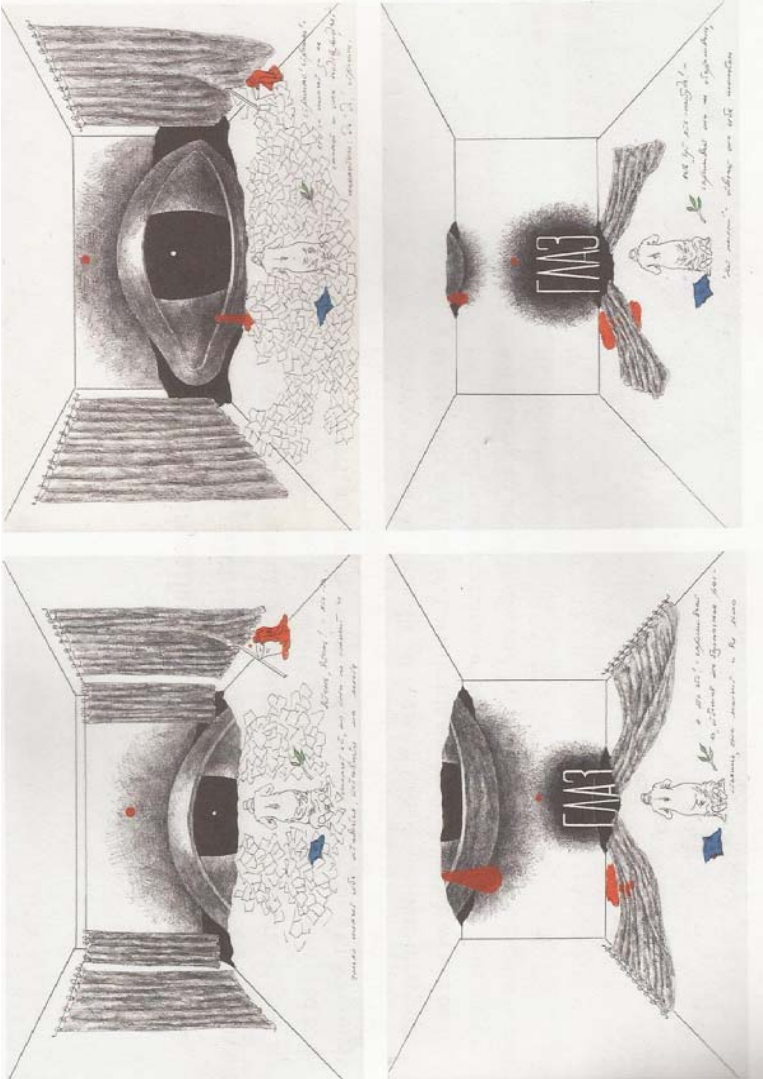
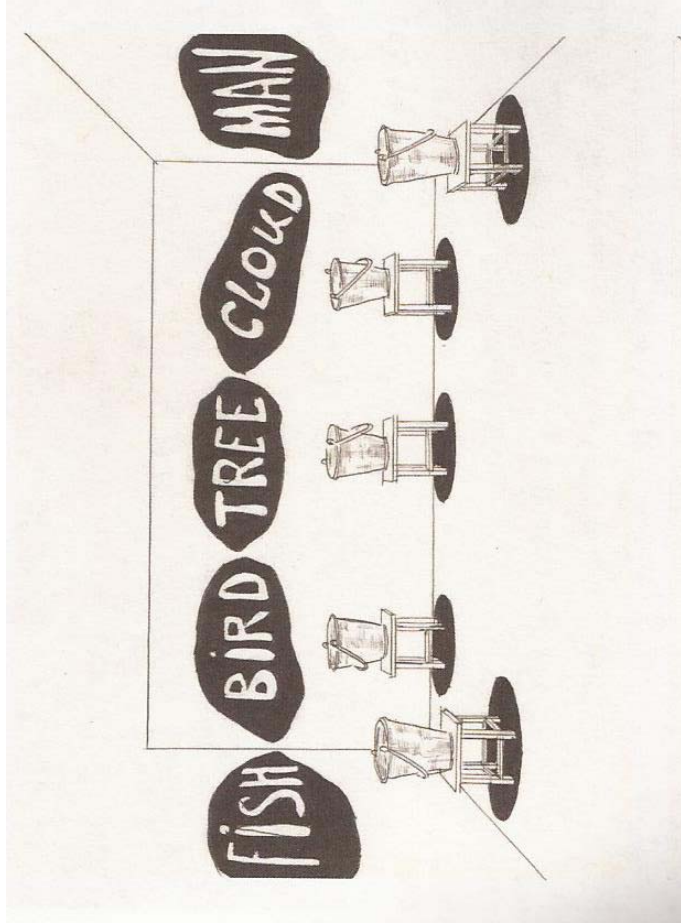


Рис. 2



Pic. 3



Pic. 4

и человек не отсылают ни к чему, кроме самих себя. Пустые корзины под ними выступают как пустые референты. Сила слова и языка в версии Пригова может и не иметь отсылки к реальности.

Роль языка в изобразительном искусстве концептуализма, таким образом, можно в некоторой степени уподобить **поэтической** функции языка с его «обращенностью слова на самого себя».

Еще один аспект присутствия языка в современном искусстве, который мы упомянем очень кратко, – наличие языковой метафоры в самой ткани живописного изображения. Интересны в этой связи полотна харьковского художника Р. Минина, создающего свою письменность в серии работ, посвященных донецким шахтерам; или серия графических панно И. Языкова под названием «Азбука», где каждый холст представляет собой расшифровку символики конкретной буквы русского алфавита. Так, композиция, посвященная букве *Я*, построена как семиотический словарь человеческих «языков». Эту роль языка здесь можно назвать **интерлингвистической**, направленной на создание новых алфавитов живописного языка.

Наконец, следует упомянуть еще такие случаи работы с языком в современном искусстве, когда вербальные высказывания становятся частью художественной акции, развертывающейся во времени и пространстве. Такой принцип реализован в деятельности группы «Коллективные действия», когда вербальные протоколы проведенных акций (так называемые «Эстетические исследования») становятся продолжением самих акций. В самое последнее время в России внедрением вербального высказывания в художественную акцию занимается группа «Лаборатория поэтического акционизма» и П. Арсеньев. В одной из таких акций «Текст на улице. Текст в помещении» вербальные высказывания размещались в разных средах, как музейных и квартирных, так и публичных, вовлекая зрителя в живой процесс интерпретации и рефлексии над границами искусства и языка. Пожалуй, самым известным и нашумевшим таким высказыванием Арсеньева стал слоган *Вы нас даже не представляете* – поэтическая строка, помещенная на транспарант и включенная тем самым в протестный контекст социальной действительности.

Другой формой вербального действия в современном искусстве служит граффити – надписи, сопровождающиеся рисунками на стенах зданий и других объектов. Можно спорить, стоит ли включать граффити в разряд актуального искусства, но на примере такого художника, как Бэнкси, мы неизбежно должны признать их эстетическими объектами. Во-первых, из-за их содержания, часто авторефлексивного и связанного с эстетическими условиями порождения, и, во-вторых, из-за их вписанности в художественный процесс. Фотографии граффити Бэнкси – частые экспонаты художественных выставок, в том числе в ведущих музеях мира, а стало быть, их можно рассматривать как факты эстетического опыта. На примере Бэнкси мы видим, как надпись на заборе меняет свою функцию с ути-

литарной и социальной на эстетическую. **Прагматическая**, а подчас и **перлокутивная** функция языка здесь берется на вооружение художником в попытке выйти из замкнутого мира языка в действенную жизнь дискурса. Язык как посредник между вербальным и визуальным становится не просто орудием общения, но подчас оружием социального вызова. Резюмировать эту роль языка можно цитатой из книги В. Подороги о современном актуальном искусстве. Размышляя о разрыве между вербальным и визуальным и его преодолении, Подорога пользуется образом языка как оружия в борьбе за ценности искусства: «Художник сегодня настолько актуален, насколько способен виртуозно владеть этим знанием о «трещине-разрыве», открывать каждый раз картину войны между вербальным и визуальным, невероятной по упорству и потерям с обеих сторон» [Подорога, 2013, с. 36].

Итак, здесь были представлены некоторые ключевые, на наш взгляд, роли языка, участвующие в создании современного произведения искусства. Эти роли в целом приводятся в соответствие с общепринятыми функциями языка: это функции **номинативная, метаязыковая, поэтическая, интерсемиотическая**, а также функция воздействия, или **перлокутивная**. Однако во всех случаях они подчинены функции **эстетической**, по-разному модифицируя ее исходя из конкретных художественных задач того или иного художника или направления. Именно в современном искусстве оказалось возможным актуализовать все эти функции, а язык, в свою очередь, предоставил ему такие возможности.

Список литературы

- Демьянков В. З. Семантические роли и образы языка // Язык о языке / Под ред. Н. Д. Арутюновой. М., 2000.
- Демьянков В. З. Образы языка в контрастивном освещении // Критика и семиотика. 2014. № 2. С. 11–20.
- Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008.
- Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. М., 2001.
- Подорога В. Kairos, Критический момент. Актуальное произведение искусства на марше. М., 2013.
- Пригов Д. А. Что надо знать о концептуализме // Арт-Азбука. Словарь современного искусства под редакцией Макса Фрая. М., 1998.
- Степанов Ю. С. Общность теории языка и теории искусства в свете семиотики // Изв. АН СССР. СЛЯ. 1975. Т. 34, № 1.

Степанов Ю. С. Изменчивый «образ языка» в науке XX века // Язык и наука конца 20 века / Под ред. Ю. С. Степанова. М., 1995.

Фещенко В. В., Коваль О. В. Сотворение знака. Очерки о лингвоэстетике и семиотике искусства. М., 2014.

Article metadata

Title: Images and roles of language in visual art

Author: V. V. Feshchenko

Author's e-mail: takovich2@gmail.com

Author affiliation: Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences

Abstract. The relationship of art and language has been a repeatedly proven fact to date. This article analyzes a particular manifestation of such a relationship – namely, the role of language and imagery in the art of the last century. The study highlights the key roles of language participating in the creation of contemporary works of art. These roles conform to the generally accepted language functions: nominative, metalinguistic, poetic, Intersemiotic, perlocutionary. In all cases, they are subject to the aesthetic function, modifying it based on particular artistic tasks of an artist or an art movement. It is in modern art that it became possible to actualize all these functions, and language, in turn, gave art such opportunities.

Key terms: language, art, image, function.

Reference literature (in transliteration):

Dem'jankov V. Z. Obrazy jazyka v kontrastivnom osveshchenii [Images of the language in contrast description] // Kritika i semiotika [Critique and Semiotics]. 2014. № 2.

Dem'jankov V. Z. Semanticheskie roli i obrazy jazyka [Semantic roles and images of the language] // Jazyk o jazyke / Pod obshhim rukovodstvom i redakciej N. D. Arutjunovoj [Language about language/ ed. by N. D. Arutyнова]. М., 2000.

Feshchenko V. V., Koval' O. V. Sotvorenije znaka. Ocherki o lingvojestetike i semiotike iskusstva [Creation of sign. Essays about linguoesthetics and semiotics of Art]. М., 2014.

Kandinskij V. V. Izbrannye trudy po teorii iskusstva [Selected works on the theory of Art]: V 2 t. М., 2001.

Podoroga V. Kairos, Kriticheskij moment. Aktual'noe proizvedenie iskusstva na marshe [Kairos- critical moment. A piece of modern Art on the march]. М., 2013.

Prigov D. A. Chto nado znat' o konceptualizme [What should be known about conceptualism] // Art-Azbuka. Slovar' sovremennogo iskusstva pod red.

Maksa Fraja. M., 1998. URL: <http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm/>

Stepanov Ju. S. Izmenchivyy «obraz jazyka» v nauke XX veka [Changeable image of the language in XX century] // Jazyk i nauka konca 20 veka. Pod red. Ju. S. Stepanova [Language and science in the end of XX century / ed. by Stepanov]. M., 1995.

Stepanov Ju. S. Obshchnost' teorii jazyka i teorii iskusstva v svete semiotiki [Commonality of theory of the language and theory of Art in the light of semiotics] // Izvestija AN SSSR. SLJa. T. 34, № 1, 1975.

Zlydneva N. V. Izobrazhenie i slovo v ritorike russkoj kul'tury XX veka [Picture and a word in rhetoric of Russian culture in XX century]. M., 2008.