

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФГБОУ ВО «АДЫГЕЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

*На правах рукописи*

**ИВАНОВА ТАТЬЯНА ЕВГЕНЬЕВНА**

**ЯЗЫКОВАЯ ЛИЧНОСТЬ В ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ:  
ЛИНГВОПРАГМАТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Специальность 10.02.19 – Теория языка

Диссертация на соискание учёной степени  
кандидата филологических наук

**Научный руководитель:**  
доктор филологических наук,  
профессор Ахиджакова М.П.

**Майкоп – 2022**

## Содержание

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава 1. Искусствоведческий дискурс в лингвистической научной парадигме</b>	
1.1. Искусствоведческий дискурс в координатах институционального и профессионального дискурсов.....	12
1.2. Структура и жанровое разнообразие искусствоведческого дискурса.....	26
1.3. Языковая личность как личность профессиональная: основные характеристики.....	42
<b>Выводы</b> .....	56
<b>Глава 2. Профессиональная языковая личность в искусствоведческом дискурсе: специфика реализации</b>	
2.1. Вербализация эстетической коммуникации в тексто-дискурсивном пространстве искусствоведения.....	59
2.2. Прагматика интертекстуальности и прецедентных феноменов в профессиональном языковом сознании искусствоведа.....	84
2.3. Коммуникативные стратегии и оценочная модальность в профессиональном искусствоведческом дискурсе.....	109
<b>Выводы</b> .....	134
<b>Заключение</b> .....	138
<b>Библиографический список</b> .....	144

## Введение

Одним из приоритетных направлений современной науки о языке является изучение языковой личности, что обусловливается повышенным интересом к проявлению «человека в языке»: такой ракурс исследования дает возможность выявить не только коммуникативный репертуар личности, репрезентированный в ее речемыслительной деятельности, но и особенности ее мировидения. Изучение языковой личности сопряжено с осмыслением социального положения, психологического типажа, профессиональной принадлежности индивида – носителя языка. Такой вектор исследований предполагает активное применение термина «профессиональная языковая личность», позволяющего выявить и корректно описать прагма- и социолингвистические особенности ее реализации в дискурсе и тексте.

Необходимо особо подчеркнуть в этой связи, что тексто-дискурсивное пространство как совокупность результатов речемыслительной деятельности языковой личности также представляет важное для развития лингвистики поле лингвистических изысканий, причем есть целый ряд таких профессиональных сфер, в которых продуцирование дискурса неотделимо от специфики языковой личности, проявляющей себя в этом дискурсе, прежде всего, с профессиональных позиций. К таким сферам, бесспорно, можно отнести политику, юриспруденцию, преподавательскую деятельность, литературно-критическую и публицистическую сферы словесности, художественную литературу. Очевидно, что и профессиональная деятельность искусствоведа напрямую связана не только с выяснением специфики того или иного вида искусства, конкретного направления или течения в его развитии, качеств, свойств и признаков отдельного произведения, созданного в пространстве живописи, скульптуры, архитектуры, кинематографа, театра, но и с тем, чтобы результаты такой профессиональной оценки были закреплены в виде дискурсивных событий, имеющих институциональный статус.

Несомненно, искусствоведческий дискурс занимает совершенно особое место в ряду других видов дискурса, что обусловлено самой спецификой и природой его объекта – искусства: изучение искусства невозможно представить вне обращения к пространству его смыслов, характеризующемуся поливариативностью интерпретаций и множественностью смыслов. Осмысление конкретного произведения искусства в каждую новую эпоху создает одновременно и двойственную ситуацию его восприятия: его интерпретация изменчива при неизменности, завершенности во времени самого объекта искусствоведческой интерпретации. Лабильность, «текучесть» мировоззренческих доминант человечества вступает в сложное взаимодействие с авторитетным мнением о произведении искусства. Произведение искусства может иметь незыблемую репутацию, которая, тем не менее, так или иначе подвергается трансформации под воздействием новых ценностных установок общества и исторической динамики его развития общества.

**Степень разработанности проблемы.** Представляя собой уникальный феномен ввиду функционирования в его структуре разнородных компонентов (речемыслительная деятельность, коммуникативные потребности и пр.), языковая личность изучается лингвистикой комплексно на основании модели, предложенной Ю.Н. Карауловым в фундаментальной работе «Русский язык и языковая личность» (1987). Языковая личность изучается как носитель языка, для которой свойственна способность понимать и продуцировать тексты, лингвистический анализ которых в разных аспектах позволяет выявить и описать специфику ее миропонимания. Современная наука о языке обращается также и к анализу различных речевых практик конкретных индивидов при учете, в том числе, и их профессиональной принадлежности по причине того, что под языковой личностью понимают и комплекс знаний и умений в сфере дискурсивных практик (П. Серио (1999), коммуникативных ролей, речевых жанров, речевых тактик и стратегий (К.Ф. Седов (2004)). Необходимо особо подчеркнуть значимость работ в сфере

лингвоперсонологии, которая активно развивается в последние два десятилетия (Н.Д. Голев (2006), В.П. Нерознак (1996)) в аспекте изучения гендерных, профессиональных, ментально-психологических языковых особенностей «человека в языке».

Завершение формирования теории дискурса, происходящее в XXI в., диктует также обращение не столько к его общим закономерностям и доминантам дискурсивного пространства в целом, сколько к той специфике, которая определяется его институциональной и профессиональной принадлежностью. В этой связи возрастает потребность в таких работах, в которых бы были обобщены интегральные и дифференциальные признаки дискурсов различных типов и видов.

Тем не менее, несмотря на многочисленные работы, посвященные изучению языковой личности и анализу дискурса в различных аспектах, пока существует ряд дискуссионных моментов, обусловленных наличием определенных зависимостей характеристик речемыслительной деятельности профессиональной языковой деятельности и, соответственно, ее лингвопрагматического потенциала от аспектов той сферы деятельности, в которой индивид реализует себя как узкий специалист.

**Актуальность исследования** определяется антропоцентризмом современной лингвистики, что акцентирует внимание на проблематике «человека в языке». Однако и те аспекты, которые обусловлены проявлением «языка в человеке» являются важными, поскольку не функционируют изолированно друг от друга. При том, что языковая личность, вслед за Ю.Н. Карауловым и предложенной в его фундаментальном труде «Русский язык и языковая личность» (1987) уровневой моделью языковой личности, изучается активно и весьма разнопланово, существуют и такие аспекты, которые изучены явно недостаточно. Таким следует признать и актуализацию профессионального и институционального дискурса искусствоведения, объектом которого выступает поликодовое пространство искусства и собственно эстетическая коммуникация, которая, пройдя этап

дополнительного кодирования языковыми и тексто-дискурсивными средствами, трансформирует и усложняет саму языковую личность искусствоведа.

**Объект исследования** – языковая личность, репрезентированная в искусствоведческом дискурсе как гетерогенном семантическом пространстве.

**Предмет исследования** – специфика реализации лингвопрагматического потенциала профессиональной языковой личности искусствоведа.

**Материалом исследования** выступает фундаментальный труд Г.Ю. Стернина «Художественная жизнь России 30-40-х годов XIX века» [Стернин, 2005], который обнаруживает разнообразные репрезентации особенностей искусствоведческого дискурса и профессиональной языковой личности в его семантическом пространстве. Общее количество выявленных и проанализированных в различных аспектах контекстов различного объема – 492.

**Цель** – выявить и описать лингвопрагматические особенности реализации профессиональной языковой личности в искусствоведческом дискурсе.

В соответствии с поставленной целью предполагается решение следующих **задач**:

- описать основные характеристики языковой личности в искусствоведческом дискурсе как дискурсе профессиональном;
- охарактеризовать особенности вербализации эстетической коммуникации в искусствоведческом дискурсе;
- изучить специфику репрезентации прецедентных феноменов и интертекстуальности в профессиональном языковом сознании искусствоведа;
- выявить и описать коммуникативные стратегии, приоритетные для профессиональной языковой личности в семантическом пространстве искусствоведческого дискурса.

**Методы исследования:** метод сплошной выборки, методы наблюдения и трансформации, индуктивно-дедуктивный и описательно-аналитический методы, контекстуальный анализ, лингвистическая интерпретация, а также метод лингвистического моделирования, методы анализа и синтеза.

**Методологическая и теоретическая основа исследования** образована законами и принципами материалистической диалектики, на основании которых язык и мышление изучаются в диалектическом единстве, а система языка рассматривается как динамическое, постоянно развивающееся явление, детерминированное интра- и экстралингвистическими факторами. Центральное место в исследовательской концепции диссертации занимают установки лингвоперсонологии, направленные на анализ языковой личности конкретного носителя языка, в том числе, и с позиций его профессиональной принадлежности, что обеспечивает закономерное обращение к выяснению и описанию специфики институционального и профессионального дискурсов, в пространстве которого развивается деятельность такой личности.

*Общенаучная методология* исследования сформулирована постулатами когнитивной лингвистики, прагмалингвистики и коммуникативной лингвистики (Р. Барт (2010), В.В. Виноградов (1980), В.И. Заботкина (2012), Г.А. Золотова (2004), Г.В. Матвеева (2014), Г.Г. Почепцов (2001), Н.С. Трубецкой (1995) и др.), теории текста и дискурса (Н.Д. Арутюнова (2002), Г.И. Богин (1982), В.Г. Костомаров (1999), М.Л. Макаров (2003), И.В. Силантьев (2004), Г.Я. Солганик (1973), М. Фуко (1996), У. Эко (2016) и др.), теории языковой личности и лингвоперсонологии (И.В. Башкова (2011), Н.Д. Голев (2007, 2007), Е.В. Иванцова (2008), Ю.Н. Караулов (1987, 2010), В.Д. Лютикова (2000), Н.В. Мельник (2011), В.П. Нерознак (1996) и др.).

*Частнонаучная методология* диссертационного исследования обусловлена его объектом, предметом, целью и задачами: её основу составили работы по проблематике изучения институционального и профессионального дискурсов (Э.В. Акаева (2007), Н.Г. Асмус (2003), Л.С. Бейлинсон (2009), Е.Б. Берг (2003), Е.И. Голованова (2013) и др.), профессиональной языковой

личности и профессионального языкового сознания (Е.Н. Азначеева (2013), Багдасарян (2005), Багрянская (2002), А.Б. Бушев (2010), Е.И. Голованова (2008), О.В. Демидов (2011), С.В. Зиброва (1999), Г.В. Кубиц (2005), С.В. Мыскин (2015) и др.), интертекстуальности и прецедентности (Е.А. Бочарникова (2009, 2012), Л.И. Гришаева (2004), Д.Б. Гудков (1999), В.И. Карасик (2002, 2004), Ю.Н. Караулов (1986), В.В. Красных (1997, 2002), М.Н. Панова (2005), В.Е. Чернявская (1999, 2007, 2009) и др.), оценки и модальности (Л.Г. Бабенко (2009), Т.И. Петухова (2007), Т.В. Чумакова (2015), Н.В. Якимец (1999) и др.).

Особое место в формировании методологии диссертационного исследования занимают труды по проблематике изучения искусства и искусствоведческого дискурса (Ю. Борев (2002), В.П. Бранский (2000, А.П. Булатова (1999а, 1999б), Ю.А. Говорухина (2007), Л.Н. Дорогова (2015), Е.А. Елина (2003), А.Б. Ерохина (2018), У.А. Жаркова (2011), К.Д. Кавелин (1989), М.В. Козловская (2003), В.А. Крючкова (1979), Е.А. Луткова (2008), Е.В. Милетова (2012), А.В. Олянич (2015),

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Языковая личность в искусствоведческом дискурсе характеризуется уровневой структурой, представленной коммуникативно-компетентностным, лингвокогнитивным и мотивационно-прагматическим уровнями, при этом коммуникативно-прагматические компетенции такой личности обуславливаются различными сферами деятельности искусствоведа, включая научно-исследовательскую, художественно-критическую, преподавательскую, просветительскую, издательскую сферы, а также той жанровой структурой, которой характеризуются виды искусства, с одной стороны, и искусствоведческий дискурс как дискурс, декодирующий произведения искусства, с другой.
2. Эстетическая коммуникация в текстово-дискурсивном пространстве искусствоведения имеет поликодовый характер, репрезентируемый специфическими лексическими средствами, основу которых составляет

неоднородная по своему составу специальная терминология, характеризующая конкретный вид искусства. Терминологические единицы взаимодействуют в искусствоведческом дискурсе с философской и культурологической лексикой. Анализ различных жанров искусства обуславливает обращение продуцента искусствоведческого дискурса к лингвистическим средствам научного, публицистического или художественного дискурсов, зачастую составляющих в тексто-дискурсивном пространстве искусствоведения нерасторжимый синтез.

3. Профессиональное языковое сознание искусствоведа характеризуется активным функционированием интертекстуальности и прецедентности, репрезентированным на мотивационно-прагматическом уровне профессиональной языковой личности. Прецедентные феномены приоритетно включают в искусствоведческом дискурсе прецедентные имена (номинации произведений искусства и их авторов, стран и сторон света, архитектурных сооружений), а также прецедентные тексты, преобразуемые из прецедентных имен в процессе интерпретации произведения искусства и требующие от адресата известной степени осведомленности в сфере развития искусства и его частных аспектов.

4. Выбор коммуникативных стратегий, предпочтительных для искусствоведческого дискурса, обуславливается коммуникативно-прагматическими характеристиками профессиональной языковой личности искусствоведа: таковы стратегии авторитета, моделирования ситуации восприятия, деконструкции восприятия, а также конкретно-объективирующая стратегия, которые выступают в синтезе с маркерами оценочной субъективной модальности, что свидетельствует об антропоцентричности тексто-дискурсивного пространства искусствоведческого дискурса.

**Научная новизна диссертации** состоит в том, что впервые представлено комплексное изучение лингвопрагматического потенциала профессиональной языковой личности в тексто-дискурсивном пространстве искусствоведения. Искусствоведческий дискурс трактуется в настоящем

диссертационном исследовании как частный дискурс по причине его вторичности в отношении к произведению искусства в проведении аналитико-интерпретативных процедур, как результат речемыслительной деятельности искусствоведа в виде совокупности вербальных текстов, как декодирование невербальных знаков авторского художественного текста (в широком смысле) посредством вербализации в тексте и дискурсе, при этом особое значение придается как структурным и жанровым особенностям самого искусствоведческого дискурса – дискурса профессионального и институционального, так и той его специфической составляющей, которая обуславливается жанрами видов искусства, произведения которых подвергаются анализу в тексто-дискурсивном пространстве искусствоведения. Установлено, что лингвопрагматическими доминантами искусствоведческого дискурса являются специальная терминология, интертекстуальность и прецедентные феномены, оценочная модальность и особые коммуникативные стратегии, зачастую взаимодействующие при организации этого вида дискурса.

**Теоретическая значимость исследования.** Работа вносит вклад в дальнейшее развитие постулатов теории языка, когнитивной лингвистики, концепций прагмалингвистики, теории коммуникации, концепций интертекстуальности и прецедентности, а также углубляет представления о профессиональной языковой личности искусствоведа в ее обусловленности лингвопрагматическими характеристиками искусствоведческого дискурса как гетерогенного феномена, одной стороны, и искусства как объекта этого дискурса, с другой. Уточнены особенности вербализации эстетической коммуникации и специфика реализации коммуникативных стратегий в тексто-дискурсивном пространстве искусствоведения, а также описан статус оценочной модальности в нем.

**Практическая значимость** заключается в возможности использования материалов и результатов исследования в разработке теоретических и практических курсов по теории языка, по проблематике когнитивной

лингвистики, прагмалингвистики, дискурсологии, лингвоперсонологии. Данные, полученные в ходе исследования, могут быть использованы в курсах «Теория языка», «Лингвистический анализ текста», «Теория коммуникации», в спецкурсах, посвященных проблемам прецедентности, интердискурсивности и интертекстуальности. Методология исследования может быть реализована при изучении профессионального и институционального дискурса в их различных типах и видах.

**Апробация работы.** Результаты диссертационного исследования докладывались на заседаниях кафедры общего языкознания Адыгейского государственного университета, на Международной научно-практической онлайн-конференции (Нукус, Узбекистан 2021), Международной научно-практической конференции (Волгоград 2022).

По результатам исследования опубликовано 9 статей, в том числе 3 статьи в журналах, рекомендованных ВАК РФ.

**Структура диссертации.** Диссертация состоит из введения, двух глав, сопровождаемых выводами, заключения, библиографического списка.

## **Глава 1. Искусствоведческий дискурс в лингвистической научной парадигме**

### **1.1. Искусствоведческий дискурс в координатах институционального и профессионального дискурсов**

В течение нескольких десятилетий понятие *дискурс* остается одним из самых актуальных в парадигме когнитивной лингвистики, но, тем не менее, такое определение, которое удовлетворяло бы всех исследователей, пока не предложено. Различная трактовка этого феномена объясняется наличием разнообразных подходов к его изучению, при этом сам дискурс становится объектом исследования как лингвистики, так и других гуманитарных дисциплин – социологии, политологии, логики, философии и пр. Например, для Г.Г. Почепцова термин *дискурс* выступает синонимом связной речи [Почепцов, 2001], а В.А. Звегинцев [Звегинцев, 1976], В.Г. Костомаров и Н.Д. Бурвикова рассматривают дискурс в координатах признаков сложного синтаксического целого, сверхфразового единства, текста [Костомаров, Бурвикова, 1999]. Для современной науки о языке актуальны три подхода в изучении этого понятия:

- формальный, позволяющий изучать дискурс как «язык выше уровня предложения или словосочетания» [Schiffrin, 1994: 23]; «под дискурсом <...> будут пониматься два или несколько предложений, находящихся друг с другом в смысловой связи» [Звегинцев, 1976: 170], и одной из базисных категорий выступает в этом случае когезия как смысловая связность высказываний;
- функциональный, рассматривающий «обусловленность анализа функций дискурса изучением языка в широком социокультурном контексте» [Макаров, 2003: 57];
- комплексный, соединяющий формальный и функциональный подходы, что диктует обращение к рассмотрению взаимодействия формы высказывания и его функции, а «дискурс является не примитивным набором изолированных единиц языковой структуры «больше предложения», а

целостной совокупностью функционально организованных, контекстуализованных единиц употребления языка» [Макаров, 2003: 57].

Современная лингвистика изучает дискурс с позиций институциональности, что закономерно вовлекает в поле исследовательских интересов и феномен социального института. Под социальными институтами понимают «исторически сложившиеся формы организации и регулирования общественной жизни (например, семья, религия, образование и т.д.), обеспечивающие выполнение жизненно важных для общества функций, включающие совокупность норм, ролей, предписаний, образцов поведения, специальных учреждений, систему контроля» [СЭС: 105]. В широком смысле социальный институт рассматривается как «установленный порядок правил и стандартизированных моделей поведения» [БТСС: 248], и в этом случае возможна интерпретация самих механизмов институционализации посредством закрепления повторяющихся действий и связанных с ними ожиданий как нормы. Как следствие, это позволяет трактовать коммуникативное поведение представителей конкретного социального института как прогнозируемое и предсказуемое. Поэтому закономерно определение социального института в качестве результата «взаимодействия всеобщего и единичного для определенного класса феноменов с качественно специфической информацией» [Homo institutus, 2005: 15], а регулирование социальных процессов и явлений с целью удовлетворения общественных потребностей выступает его основной функцией.

Мыслимый как развивающийся во времени, исторически динамичный феномен, институциональный дискурс обуславливается в своем существовании исчезновением или появлением новых общественных институтов, а также соответствующих им типов институционального общения [Карасик, 2002: 194]. Для современного коммуникативного процесса закономерно функционирование в нем различных видов институционального дискурса: таковы политический, педагогический, юридический, военный, религиозный, научный, искусствоведческий институциональные дискурсы.

Целый ряд системообразующих признаков, свойственных институциональному дискурсу, включает наличие статусно-квалифицированных участников, локализованный хронотоп, цель, которая конвенционально обуславливается в рамках конкретного института, наличие ритуально фиксированных ценностей и интенционально «закрепленных» стратегий (последовательности речевых действий в типовых ситуациях); важно отметить также наличие ограниченного набора жанров; и жестко обусловленного арсенала прецедентных феноменов (имен, высказываний, текстов и ситуаций) (см., например: [Дискурс, 2010: 18-19]). Эти признаки определяют системность коммуникации в конкретных условиях, а сущность действий коммуникантов в профессиональном и институциональном дискурсах рассматривается как совокупность «предметной, самопрезентационной, реляционной и апелляционной плоскостей интенционального компонента коммуникации» [Митягина, 2007: 221].

Для исследовательской концепции настоящей диссертационной работы термины *институциональный дискурс* и *профессиональный дискурс* релевантны в плане осмысления корреляций этих терминов в оппозиции «*профессия – институт*»: специалист – член профессиональной группы, обязательная характеристика которого – владение специальными навыками и знаниями; институт – это система, нормы, осуществление конкретных полномочий [Sarangi, 1999: 15-19]. Для коммуникантов, которые реализуют профессиональный дискурс, свойственны специальные знания, умения и навыки, полученные ими в процессе обучения [Sarangi, 1999: 37]. Утверждение А. Кэндлина о «разрешенной принадлежности» к профессии, которую фиксирует профессиональный дискурс на основании практического опыта и полученных знаний [Candlin, 1997: XI–XII], приобретает в этой связи особую значимость для нашей исследовательской концепции. Социальный институт изучается зарубежной лингвистикой как структура, призванная обслуживать интересы социальных групп, которые имеют конкретное влияние на ту или иную область жизнедеятельности, и неразрывно связанная с

властью: это «социально узаконенное специальное знание вместе с людьми, уполномоченными проводить его в жизнь» [Agar, 1985: 164]. Однако неправомерно трактовать институт как конкретные физические условия, устанавливая его взаимосвязи только с конкретной влиятельной группой (например, государственная власть или масс-медиа). В этой связи нельзя не согласиться с мнением о том, что для ролей представителей института (специалисты) и неспециалистов (клиентов) не свойственна симметрия, потому что такие роли соответствуют нормам и целям конкретного институционального дискурса [Agar, 1985].

Наша исследовательская концепция базируется на постулате, выдвинутом В.И. Карасиком, согласно которому значима оппозиция *персональный (лично ориентированный) – институциональный (статусно-ориентированный)*: в коммуникативном пространстве лично ориентированного дискурса участники коммуникации хорошо знают друг друга, что позволяет им быть откровенными друг с другом, в то время как речевая коммуникация в пространстве институционального дискурса представляет собой диалог представителей той или иной социальной группы [Карасик, 2002: 193].

Изучение профессионального дискурса отечественной наукой о языке осуществляется с различных позиций: исследуются различные аспекты речевой деятельности представителей профессиональных сообществ – медицинской [Акаева, 2007; Багдасарян, 2005; Дедова, 2000], юридической [Берг, 2003; Денисенко, 2003], педагогической [Иноземцева, 2011; Паршина, 1993], переводческой [Новикова, 2011; Усачева, 2012], профессиональных сфер, изучается дискурс военнослужащих [Акимова, 2004; Багрянская, 2002], журналистов [Демидов, 2011], участников компьютерного дискурса [Елагина, 2010]. Также профессиональная коммуникация предстает в исследованиях отечественных лингвистов и вне обращения к конкретной предметной сфере [Асмус, 2003; Зубкова, 2011; Лазуренко, 2006], что предполагает выявление наиболее общих, универсальных ее признаков. Такие работы характеризуются

применением терминов *профессиональный дискурс*, *профессиональное общение*, *профессиональная коммуникация* и *профессиональное речевое взаимодействие* в качестве синонимов, но функционирование самих явлений в рамках институционального дискурса не подвергается всестороннему анализу.

Л.С. Бейлинсон предлагает общую концепцию профессионального дискурса, которая основывается на его понимании как такой коммуникации, для которой свойственны собственные институциональные, профильные и предметные параметры [Бейлинсон, 2009]. Правомерно мнение Е.И. Головановой о профессиональном дискурсе как типе институционального дискурса, характеризующемся наличием разновидностей в зависимости от использования в конкретной профессиональной деятельности [Голованова: URL]. Анализ форм проявления агрессии в профессиональной коммуникации позволяет А.П. Костяеву выявить институционально-профессиональный характер коммуникативного взаимодействия [Костяев, 2011].

Для зарубежных лингвистических исследований в области дискурсологии характерно использование весьма обширной терминологии в обозначении институционального и профессионального дискурсов (*institutional discourse* (институциональный дискурс), *business discourse* (деловой / бизнес-дискурс), *professional discourse* (профессиональный дискурс) и *workplace discourse* (дискурс на рабочем месте)), деловой дискурс для отечественных лингвистов является родовым понятием к бизнес-дискурсу, т.к. именно транскрипционная лексема «бизнес», введенная в активный научный оборот, закрепляет за бизнес-дискурсом видовое наименование. П. Дрю и Дж. Херитедж отмечают, что институциональное общение имеет собственные задачи, а среди его участников должен быть хотя бы один, который представлял бы официальную организацию [Drew, 1992: 3]. Эти же качества выделены А. Кёстером в отношении «дискурса на рабочем месте», формирующегося во всех ситуациях интеракции профессионального взаимодействия [Koester, 2010: 5]. Термин *бизнес-дискурс* используется в

зарубежной и отечественной лингвистике для обозначения дискурса на рабочем месте в коммерческом секторе экономики: таково социальное взаимодействие «с помощью устной или письменной речи в коммерческих организациях» [Bargiela-Chiappini, 2007: 3]. Профессиональный дискурс – это письменные и устные тексты, которые функционируют в заданной профессиональной среде и направлены на достижение профессиональных целей [Gunnarsson, 2009: 5], профессиональная подготовка хотя бы одного из коммуникантов в такой конкретной сфере обязательна. Термин *institutional discourse* для С. Саранджи и С. Робертса является гипонимом к термину *professional discourse* и синонимом к *workplace discourse* [Sarangi, 1999].

Одним из наиболее сложных по своему характеру видов дискурса является искусствоведческий дискурс, поликодовость которого обуславливается спецификой самого искусства. Это дискурс искусствоведения как комплекса общественных наук, «изучающих искусство как художественную культуру общества в целом, а также отдельные виды искусства, их отношение к действительности, закономерности развития, взаимосвязи с социальной жизнью и с различными явлениями культуры, всю совокупность вопросов формы и содержания произведений культуры» [БЭС: 507]. Искусствоведение характеризуется исторической динамикой, поэтому анализ и интерпретация произведений искусства трансформируются в соответствии со сменой научных и ценностных парадигм, что позволяет в каждый конкретный хронологический период рассматривать эстетические явления с позиций актуального настоящего для искусствоведа. Изменения господствовавших ранее представлений о человеке и его месте в мире, новое мировидение влекут за собой переосмысление произведений искусства [См.: Миньяр-Белоручева, 2014], а искусствоведческое дискурсивное пространство отражает индивидуальную рецептивно-когнитивную деятельность искусствоведа и представляет интерпретацию им произведений искусства, реализованную с помощью языковых и речевых средств.

Смыслы, актуализированные произведениями искусства, невозможно постичь каким-либо иным путем, но через язык, прежде всего, осуществляется понимание человеком мира, других людей, самого себя [Гадамер, 1988]. Искусство всегда находится под влиянием языка, и уже в античную эпоху Аристотелем был осознан факт обусловленности языком искусства как формы познания [Аристотель, 1984]. Взаимная детерминированность языка и культуры, обоснованная В. фон Гумбольдтом, позволяет описать искусство и науку в качестве видов деятельности, строящих свою реальность (и свое дискурсивное пространство, добавим мы) посредством языка, который воздействует на культуру определенным образом [Гумбольдт, 1985]. По М. Фуко, язык и живопись несводимы друг к другу: видимое не восполняется наименованием, смысл высказывания не может быть полностью передан зрительным образом, а дискурсивное пространство создают не визуальные явления, а синтаксические последовательности, а не визуальных феноменов [Фуко, 1994]. Р. Барт, тем не менее, утверждает, что зрительный образ не всегда должен быть обязательно вербализован [Барт, 2010]. Такой образ способен стать письмом при переходе на иконический уровень, и может характеризоваться вербализацией. Любая единица, передающая информацию, как считает Р. Барт, может быть истолкована как язык, дискурс, слово, и это фактически уравнивает вербальное и визуальное (фотографию и газетную статью, например) [Барт, 2010: 267]. Очевидно при этом, что отнюдь не все произведения искусства иконичны, что вызывает необходимость искусствоведческой интерпретации, в которой смыслы, объективированные в произведениях, проходят вербализацию. Поэтому правомерно говорить не об отражении мира искусства с помощью языка, а о его создании посредством концептов, категорий, оппозиций, имеющих языковое воплощение [Heidegger, 1984].

Искусствоведческий дискурс изучается как виртуальный корпус высказываний об искусстве, разворачивающийся во времени и пространстве, что позволяет считать этот вид искусства потенциально реализуемым в

различных типах текстов и видах коммуникации, в процессе анализа отдельных аспектов искусства как основной темы высказываний. Искусствоведческий дискурс является дискурсом частным, т.к. он вторичен в отношении к произведению искусства в проведении аналитико-интерпретативных процедур. Основной целью искусствоведческого дискурса следует признать его медиаторную функцию, т.к. он становится посредником между автором и реципиентом (зрителем или слушателем). В задачи искусствоведа входит декодировать авторское сообщение, транслируемое посредством невербальных знаков, при этом искусствоведческий дискурс предстает как вербальный результат речемыслительной деятельности искусствоведа. Исследователи правомерно говорят о принципиальной интерпретативности текста о произведении искусства: «... невербальный вид художественного творчества постигается субъектом посредством включения механизма рецепции, оценивается, переводится в вербальный код и тем самым интерпретируется [Елина, 2003: 5], а «любое письменное представление изображенного объекта – это уже его интерпретация» [Там же: 125], при этом «уровень описания <...> высший, наиболее сложный уровень интерпретации изображенного объекта» [Там же: 129]. Определяющую роль при этом играют три уровня интерпретации – денотативный (низший, номинативный), коннотативный (предполагающий введение эмотивно-оценочного, характеризующего комментария, который именно поэтому менее достоверен вследствие своей субъективности) и символический (высший, предполагающий интерпретацию изображения как символического и метафорического) [См.: Олянич, 2015: 160-161].

Искусствоведческий дискурс имеет «интегральный» характер [Хомутова, 2015]: вербальные, аудиальные и визуальные пространства характеризуются в нем фактической адекватностью друг другу. Необходимо особо подчеркнуть, что в искусствоведческом дискурсивном пространстве искусствоведа вербализует визуальные и аудиальные образы, при этом основой целого ряда живописных и музыкальных произведений являются вербальные

тексты, вдохновившие художника, работающего в том или ином виде искусства. Трансформация стереоскопических по своим характеристикам образов в линейный дискурс обуславливается переходом из одной формы восприятия в другую, а такой дискурс создает, к тому же, нелинейные образы в ментальном пространстве адресата. В то же время закономерно, что особую важность приобретает рассмотрение искусства как тексто-дискурсивного пространства [Борев, 2002].

Попытки описания искусствоведческого дискурса предпринимаются начиная с 2010-х годов с различных позиций: изучается терминосистема [Милетова, 2013], рассматривается бытование архитектуры/музыки/живописи в литературе [Луткова, 2008], синтаксис искусствоведения [Пятковская, 2009], а также вопросы вербальной интерпретации произведений искусства [Петухова, 2010]. Более широкий, семиотический аспект искусства становится центральным объектом исследования в работах Ю.М. Лотмана [Лотман, 2016], Ю. Борева [Борев, 2002] и др. Сам термин *искусствоведческий дискурс* акцентирует внимание на непосредственном отношении понятия, обозначаемого им, к искусству и институту искусствоведения. На наш взгляд, важно в этом отношении замечание Ю. Хабермаса: «в XVIII веке философия Просвещения провозглашает провозгласила искусство отдельной сферой деятельности «разума», наряду с объективной наукой, всеобщей моралью и законом, каждая из этих сфер должна была быть институционализована» [Хабермас: URL], и это обуславливает, в конечном счете, образование в Западной Европе отдельного института искусства.

Самые разные научные дисциплины изучают искусство: таковы философия, культурология, искусствознание, эстетика, психология, литературоведение, лингвистика и пр., однако само понимание искусства как отдельной области деятельности человека не обладает четкими и устраивающими всех параметрами, что, в свою очередь, обуславливает отсутствие и единого определения понятия искусства. Искусство – узко

специализированная онтологическая область, что наиболее четко выявляется при его сопоставлении с культурой.

Как сложная многоуровневая система, искусство не поддается окончательному описанию, что, в свою очередь, обеспечивает наличие в научной парадигме целого ряда дефиниций искусства и подходов к его изучению. Например, философия определяет искусство как такой вид деятельности человека, который осуществляется различными способами: «форма творчества, способ духовной самореализации человека посредством чувственно-выразительных средств (звука, пластики тела, рисунка, слова, цвета, света, природного материала и т.д.)» [ФЭС, 2004: URL]. Культурология трактует искусство как форму культуры, связанную «со способностью субъекта к эстетическому освоению жизненного мира, его воспроизведения в образно-символическом ключе при опоре на ресурсы творческого воображения» [КЭ, 1998: URL]; понятия *эстетика*, *образ*, *творчество* выступают для эстетики в качестве ведущих. Искусство изучается искусствоведением с различных позиций, например: «искусство – общее понятие, объединяющее все виды художественного творчества, и в то же время отделяющее их от других видов человеческой деятельности. Современное искусство включает в себя множество видов, разновидностей, родов и жанров искусства, которые специалисты пытаются расклассифицировать различными способами. Убедительным, в частности, представляется различение пространственных, временных и пространственно-временных искусств» [Современный словарь-справочник по искусству, 1999: 259–260]; «искусство в широком смысле процесс и результат деятельности человека, связанной с творчеством и фантазией; противоположно природе. Современные определения понятия «искусство» обычно затрагивают эстетические критерии, охватывают литературу, музыку, театр, живопись, скульптуру» [The Hutchinson Dictionary of the Arts, 1996: 177]. Поэтому в широком смысле под искусством гуманитарная научная парадигма понимает

форму культуры или форму художественной, творческой деятельности в ее самых разных проявлениях, включающую и процесс, и результат.

Все основные лингвокогнитивные признаки искусствоведческого дискурса обуславливаются собственно спецификой области знания, которую он обслуживает, – искусствоведением, в котором на рубеже XVIII и XIX вв. формируются три самостоятельные сферы – теория, история и критика искусства [Смолина, 2009], а западноевропейская традиция выделяет теорию и критику искусства [Вахандалл, 1979; Вургин, 1986; Gemtou, 2010], тесно взаимодействующие друг с другом и зачастую пересекающиеся: теория представляет собой критическую практику, а критика опирается в своем функционировании на теоретические постулаты. Поэтому с уверенностью можно говорить о включении в искусствоведческий дискурс элементов искусствоведения. Профессиональное арт-сообщество тесно связано с самим институтом искусствоведения, и значимость мнений искусствоведов о произведениях искусства бесспорна, ведь искусством можно считать то, что публично назвали искусством [Крючкова, 1979; Либер, 2015]. С этим тезисом трудно не согласиться, т.к. человека и культуру в целом интересуют, прежде всего, интерпретация и ценностная значимость художественного объекта, а не столько он сам как материальная вещь. Именно поэтому искусствоведение и искусствоведческий дискурс приобретают высшую ценность и наделяются ответственностью за сам процесс развития искусства.

В монографии «Деопределение искусства» американский теоретик искусства Гарольд Розенберг отмечает: «Едва ли будет преувеличением сказать, что живопись сегодня познается ушами. Нынешняя художественная критика перевернула былую последовательность: вместо того чтобы выводить принципы из того, что она видит, она учит глаз «видеть» принципы» [Rosenberg, 1972: 58]. Влияние искусствоведов, историков искусства, художественных критиков на развитие художественной культуры колоссально по причине установления связи произведения искусства и публики, а также возможности формирования общественного мнения и эстетической среды:

«Роль критика в обществе заключается в том, чтобы он мог доступно говорить о неуловимой сущности искусства и таким образом определять его место. Устный или письменный процесс аналитического и вдумчивого рассуждения об искусстве можно сравнивать с надеванием одежды на привидение с той целью, чтобы другие могли его увидеть» [Harrison, Wood 2002: 1].

Функция эстетической оценки, ее распространения и формирования на ее основе общественного мнения наиболее полно осуществляет критика искусства (художественная критика). Действительно, эта сфера искусствоведения имеет дело с новыми, появившимися в недавнем прошлом произведениями искусства, которые пока не подверглись описанию и анализу. Емкое определение дает художественной критике М.Г. Смолина: это «отрасль искусствоведения, которая в преимуществе тяготеет к публицистическим формам изложения, к современной тематике и оперативному анализу нового, возникающего искусства» [Смолина, 2009: 12]. Справочные издания последних десятилетий обобщают значение художественной критики для искусствоведения, например: «Художественная критика рассматривает и оценивает явления современного искусства, анализирует тенденции и перспективы его развития. Она активно влияет на формирование сознания как художника, так и зрителей, на вкусы и общественное мнение в области искусства. Художественная критика несет определенную ответственность перед историей искусства, т.к. она осуществляет первичный эстетический отбор произведений современного искусства, по которым в дальнейшем историки искусства выносят суждение о характере искусства, его достижениях и неудачах» [Современный словарь-справочник по искусству, 1999: 263]. Здесь нельзя не упомянуть и мнение Стендаля, еще в 1824 году заметившего: «Обаятельный молодой художник может легко, между выставками, завязать дружбу с редактором журнала. Когда он в следующий раз выставит свою работу, возможно, самого низкого качества <...>, его картины будут замечены и оценены как шедевры» [цит. по: Neoclassicism and Romanticism, 1970: 151]. Вполне можно говорить поэтому о судьбоносной роли критики для

художника, а также считать критическую деятельность полноценно формирующей общественное сознание. Несомненно, критическое искусствоведение является очень важным институтом, который осуществляет управление искусством, обосновывая статус конкретных произведений в мире искусства, оценивая их тем или иным образом.

Искусствоведческий дискурс, по мнению А.П. Булатовой, – вербализованный опыт «мышления относительно объектов, бытующих как произведения искусства, организованный в рамках стратегий восприятия, авторитета, оценочности и других искусствоведческих стратегий» [Булатова, 1999а: 44]. Такое понимание искусствоведческого дискурса не позволяет дифференцировать в его пространстве музыкально-педагогический или архитектурно-строительный, т.к. все виды такого дискурса предполагают различные ситуации обучения или создания произведения искусства, а не его рецепцию. У.А. Жаркова отмечает, что искусствоведческий дискурс необходимо рассматривать как некую «аллюзию к названию науки об искусстве» [Жаркова, 2011: 50], а его сущностью является любой текст, цель которого – «ведать искусством», т.е. понять и объяснить смысл художественного произведения с тем, чтобы зрителю / слушателю / читателю стало понятно адресованное ему сообщение художника, при этом критик зачастую «домысливает» идеи художника. Е.В. Милетова считает искусствоведческий дискурс «целенаправленной деятельностью применительно к сфере искусства, осуществляемой ее участниками в форме устной и письменной речи, в соответствии с принятыми в обществе правилами, нормами, стандартами» [Милетова, 2012: 40], понимая его как структуру, которая регулируется определенными правилами, а значит, и искусствоведческие тексты характеризуются жесткостью структуры.

Мы считаем наиболее близким нашей исследовательской концепции определение искусствоведческого дискурса, данное А.П. Булатовой, т.к. в этой дефиниции обобщены ведущие коммуникативные стратегии искусствоведческого дискурса восприятия, авторитета, оценочности, что

позволяет в настоящей диссертационной работе изучать искусствоведческий дискурс в лингвокогнитивном аспекте, выявляя облигаторные и релевантные его признаки, во многом определяющие структуру данного вида дискурса.

Закономерен также вопрос о том, правомерно ли применять к искусствоведческому дискурсу понятие институциональности. Институциональный дискурс исследуется как «дискурс, осуществляемый в общественных институтах, общение в которых является составной частью их организации» [Дискурс: 59], при этом выделены его основные признаки:

- 1) участники институциональной коммуникации обладают определенным статусом;
- 2) коммуникация реализуется в конкретном пространстве и времени;
- 3) цель институционального общения обусловлена конвенционально;
- 4) ценности институционального общения фиксированы и ритуализированы;
- 5) коммуникативные стратегии закреплены интенционально, т.е. речевые действия осуществляются последовательно в типовых ситуациях;
- 6) набор жанров и прецедентных феноменов в рамках такого общения строго ограничен [Дискурс: 18-19; Карасик, 2002; Шейгал, 2000]).

Исходя из наличия этих признаков, искусствоведческий дискурс представляет собой самостоятельную разновидность институционального дискурса. Кроме того, искусствоведение как отдельная научная парадигма представляет собой четко очерченную профессиональную сферу, в которой смысл и рецептивно-интерпретативная деятельность, направленная на его декодирование, обуславливаются наличием у этой науки конкретного разработанного категориального аппарата и определенной методологии. Тем не менее, сам объект исследования – искусство – является сложным семиотическим феноменом, который направлен на стимуляцию когнитивной деятельности человека и реализацию его высшего духовного предназначения вне профессиональной принадлежности конкретного адресата художественного произведения как эстетического высказывания.

## 1.2. Структура и жанровое разнообразие искусствоведческого дискурса

Современная лингвистика принимает за исходную точку рассуждений о дискурсе постулат о том, что текст является результатом дискурса, он функционирует в конкретном дискурсивном пространстве. Вслед за Н.Д. Арутюновой текст также трактуется как абстрактная конструкция, актуализируемая в дискурсе [Арутюнова, 2002], а дискурс понимается как интегративная совокупность текстов [Тырыгина, 2010: 102]. Для когнитивной лингвистике исходным пунктом изучения искусствоведческого дискурса является тезис об интерпретативной природе текста о произведении искусства: «... невербальный вид художественного творчества постигается субъектом посредством включения механизма рецепции, оценивается, переводится в вербальный код и тем самым интерпретируется <...> Любое письменное представление изображенного объекта – это уже его интерпретация <...> Уровень описания <...> высший, наиболее сложный уровень интерпретации изображенного объекта...» [Елина, 2003: 5].

Многоуровневость интерпретативных практик (денотативный, коннотативный и символический уровни) обуславливает интердискурсивность искусствоведческого дискурса. Еще М. Пеше выдвинул тезис о взаимодействии различных видов дискурсов и ввел понятие «преконструкта» – «следа» в дискурсе предшествующих дискурсов, которые становятся своего рода заготовкой для другого дискурса [Силантьев, 2004: 41]. В.Е. Чернявская, анализируя явление интердискурсивности, правомерно определяет ее как «перекрещивание различных областей человеческого знания и практики» [Чернявская, 2007: 76], «взаимодействие различных систем знания, культурных кодов, когнитивных стратегий» [Чернявская, 2007: 22]. Интердискурсивность может обуславливаться самой коммуникацией, быть спонтанной, если она связана, например, с естественным процессом производства и организации человеческих знаний или инсценированной, и в этом случае осознанно «создается такая особая взаимосвязь языковых единиц,

которая инициирует в воспринимающем сознании <...> переход от одного типа дискурса <...> к другому» [Чернявская, 2007: 22-23].

Изучение проблемы корреляции дискурсов приводит З.И. Резанову, к выявлению форм внутридискурсивной маркированности значений и осуществлению анализа коммуникации в аспекте пересечения или «столкновения дискурсов»: «интердискурсивность, являясь непосредственной реальностью коммуникации, обнаруживается не только в переключении стилистических регистров речи, но и в наличии маркеров актуализации инодискурсивных смыслов в определенной доминирующей дискурсивной формации» [Резанова, 2008: 64]. Интердискурсивность представляет собой такие диалогические дискурсивные отношения, которые являются результатом совмещения лингвистических характеристик базового дискурса и дополнительных инодискурсивных маркеров. Эти дискурсивные отношения манифестированы в пределах одного высказывания либо в совокупности ряда высказываний конкретного типа дискурса.

Различные модификации искусствоведческого дискурса создают в своей совокупности условия для его гетерогенности: в его семантическом пространстве значимы несколько видов дискурса, включая, например, литературно-критический дискурс [Говорухина, 2010] или кинодискурс [Сургай, 2008]). Как синтез различных дискурсивных пространств и соответствующих дискурсов, искусствоведческий дискурс интердискурсивен, что обуславливает, в свою очередь, разноаспектность его изучения.

Французская структуралистская парадигма рассматривает интердискурсивность как некоторые невербальные процессы, являющиеся внешними к конкретной дискурсивной практике и выступающие «в качестве социокультурного и языкового контекста дискурсивных актов, <они> обуславливают семантико-гештальтные характеристики», или «дискурсивно-лингвистических феноменов, выступающих по отношению к выделенной дискурсивной целостности (последовательности) в качестве внешнего» [цит. по: Бочарникова, 2012: 56]. Обнаруживая взаимодействие различных видов

дискурса, интердискурсивность способствует также раскрытию определенных тенденций к интеграции в различных сферах общественной практики. Так, об интердискурсе правомерно судить как об «интегрированном в целостную систему человеческом знании, рассеянном во многих дискурсивных формациях» [Чернявская, 2009: 211]. Изучение явления интердискурсивности на материале немецкого языка приводит В.Е. Чернявскую к выводу о возможности идентификации функционирования компонентов конкретного дискурса в тексте на основании выявления лексических маркеров либо операциональных параметров развертывания темы [Чернявская, 2009].

Для интердискурсивности как процесса важно и понятие стратегии, постулируемое в ряде работ, например: «... дискурс понимается как вербализованная и используемая для коммуникации совокупность соответствующих языковых знаний и стратегий» [Булатова, 1999а: 44]. Основными признаются «стратегии авторитета, оценочности, деконструкции представленного как целое, «приоритетного» восприятия некоторых аспектов объекта, стратегия ассоциативно-расширенного восприятия, высокого стиля, конкретно-объективирующая стратегия и стратегия моделирования ситуации восприятия» [Там же].

Коммуникативная ситуация, в которой функционирует искусствоведческий дискурс, диктует обращение адресанта к специфической лексике и синтаксическим конструкциям. У.А. Жаркова предлагает изучать искусствоведческий дискурс как «аллюзию к названию науки об искусстве» [Жаркова, 2011: 49-50], объясняя эту аллюзивность частым «домысливанием» искусствоведом значения образов за их создателя. Е.В. Милетова предлагает следующую трактовку искусствоведческого дискурса: это «целенаправленная коммуникативная деятельность, связанная с интерпретацией произведения (или произведений) искусства, осуществляемая её участниками в форме устной и письменной речи, в соответствии с принятыми в обществе правилами, нормами, стандартами» [Милетова, 2013: 115].

Именно на этапе интерпретации выявляется наивысшая степень проявления интердискурсивности искусствоведческого дискурса, т.к. сама интерпретация вовсе не является свидетельством приятия информации. Коммуникация в сфере искусства на ее вербальном этапе, когда искусствовед интерпретирует посредством языковых знаков конкретный эстетический феномен, происходит в координатах «подключения» различных видов дискурса и используемых в их пространстве коммуникативных стратегий и тактик к базовому искусствоведческому дискурсу, и, таким образом, лингвокогнитивная деятельность адресанта и адресата высказывания приобретает новые семиотические и лингвопрагматические характеристики.

Мы согласны с А.В. Оляничем, который, выделяя невербальный и вербальный искусствоведческий дискурс, отмечает: «На этапе коммуникации в сфере искусства, когда актуализируется вербальный тип рассматриваемого дискурса, зритель/критик, пытаясь понять посыл автора произведения искусства, интерпретирует его посредством языковых знаков (текста), «домысливая» то, что намеревался выразить мастер, то есть адресант в лице критика/зрителя/художника отправляет декодированную информацию (текст) адресату, в качестве которого выступает читатель, вербально воздействуя на его психическое и эмоциональное состояние. Коммуникация здесь погружается в пространство лингвосемиотики» [Олянич, 2015: 162].

С позиций лингвистики может быть изучен именно вербализованный искусствоведческий дискурс как дискурс институциональный, характеризующийся реализуемыми в его пространстве инициаторами коммуникации (искусствоведами) профессиональными компетенциями и имеющий интердискурсивную природу ввиду гетерогенности этого вида дискурса, сложности феномена искусства как объекта изучения, а также применения различных коммуникативных стратегий и тактик, которые направлены на реализацию эмоционального воздействия на адресата и стимулирования его когнитивную и рецептивно-интерпретативную по отношению к эстетическому феномену деятельность.

Для искусствоведческого дискурса, как и для любого дискурсивного пространства, свойственны определенные признаки, принципиально релевантные для различных эпох как в плане создания искусствоведческих текстов в координатах такого дискурса, так и в отношении самого объекта искусствоведческого исследования. Исходными параметрами в этом направлении изучения искусствоведческого дискурса лингвистика признает следующие бинарные оппозиции:

- «искусствоведческие тексты относятся к классу научных или научно-популярных;
- они могут быть написаны как научным языком, так и разговорным;
- им свойственно как общее и абстрактное рассуждение об искусстве, так и детальное и очень подробное описание отдельного произведения;
- их автор может не выражать своей личной оценки, но может также говорить о ней прямо;
- лексический состав искусствоведческой литературы характеризуется наличием большого количества абстрактных слов и словосочетаний, а также специальной терминологии, «комбинированных» терминов и общеупотребительной лексики» [Козловская, 2003: 60-61].

А.П. Булатова ставит в центр системы категорий искусствоведческого дискурса текст, указывая, что в этом дискурсивном пространстве определяется комплекс стратегий как «систем правил, предписываемых языком своему пользователю» [Булатова, 1999а: 117]: стратегия авторитета, стратегия оценочности, стратегия деконструкции целостного объекта, стратегия «приоритетного» восприятия некоторых аспектов объекта, стратегия ассоциативно-расширенного восприятия, стратегия высокого стиля, конкретно-объективирующая стратегия (в искусствоведческом дискурсе субъективное может представляться как объективное, а общее как частное),

стратегия моделирования ситуации восприятия (где ситуация восприятия – это «опыт восприятия произведения искусства, получающий вербальную реализацию в любом из грамматических контекстов») [Булатова, 1999а: 121]). Выявление этих стратегий позволяет А.П. Булатовой выдвинуть гипотезу о нелинейности различных концептуальных блоков искусствоведческого дискурса, что позволяет рассматривать его как синтез таких компонентов, не подчиняющихся какой-либо иерархии. Правомерно также утверждение о том, что искусствоведческий дискурс в своем функционировании опирается на два типа организации текстов и два вида суперструктур: описание и комментарий [Кожевникова, 1970].

В соответствии с вполне убедительным определением произведения искусства, предлагаемым К. Леви-Строссом, это объект, который наделяется «вполне конкретными свойствами, которые должны вычленяться посредством анализа, так что данное произведение как таковое может быть исчерпывающим образом определено на основе этих свойств» [Цит. по Эко, 2016: 13]. Поэтому можно предполагать, что искусствоведы выявляют и описывают свойства художественных феноменов, которые составляют основу реализации стратегии описания в искусствоведческом дискурсе. А.П. Булатова относит к описательным суперструктурам [Булатова, 1999б]:

- общее описание собственно объекта;
- сопоставительное описание;
- описание частей объекта;
- описание с перекодировкой: переводом в другой код или приписыванием другого кода (основанное на метафоре);
- описание в форме инструкции;
- описание исторического контекста;
- описание географического контекста;
- описание культурологического контекста: в том числе сведения о создателе, приемах создания.

Поскольку искусствоведение не может обойтись исключительно констатацией факта, и ему необходимо объяснять его и определенным образом систематизировать, помимо описания искусствоведческий дискурс предполагает также комментарий, суперструктуры которого включают [Булатова, 1999б]:

- рациональный комментарий;
- эмоциональный комментарий, где центральное место занимает оценка воздействия;
- ассоциативный комментарий, отсылка к определенному типу знаний, в том числе – и концептуальная соотнесенность (природная, языковая и т.п.).

Суперструктуры сопоставимы в другой терминологической системе с коммуникативными регистрами, предлагаемыми Г.А. Золотовой [Золотова, 2004]: таковы изобразительный регистр (общее описание собственно объекта, сопоставительное описание, описание частей объекта, динамичное описание, описание с перекодировкой) как описание «событий действительности как непосредственно воспринимаемых органами чувств говорящего, наблюдателя, локализованных в едином с ним хронотопе», волюнтаривный регистр (описания в форме инструкции) как характеризующийся «коммуникативной функцией волеизъявления говорящего, побуждения адресата к действию», информативный регистр (описание исторического, географического и культурологического контекстов), понимаемый в связи с функцией «сообщения об известных говорящему явлениях действительности в отвлечении от их конкретно-временной длительности и от пространственной отнесенности к субъекту речи», генеративный регистр (рациональный, эмоциональный и ассоциативный комментарий), позволяющий осуществить функцию «обобщения, осмысления информации, соотносящего ее с жизненным опытом, с универсальными законами мироустройства») [Золотова, 2004: 44].

Также не подлежит сомнению наличие признаков научного дискурса в дискурсе искусствоведения: это объективность и точность, логичность и безличность изложения, отвлеченно-обобщенный характер высказываний, [См.: Карасик, 2004], однако эти дискурсивные доминанты приоритетны не во всех искусствоведческих жанрах, и их особое влияние сохраняется в отношении научных и энциклопедических статей, учебных пособий, монографий и др.). При этом искусствоведческая публицистика тесно связана с прецедентными текстами искусствоведения, и эти связи имеют как ретроспективный, так и проспективный характер. Именно таким путем реализуется интертекстуальность научного дискурса, и данное свойство релевантно, в том числе и научному искусствоведческому дискурсу [См.: Бочарникова, 2009].

Необходимо подчеркнуть, что свою актуальность сохраняет вопрос о специфике реализации определенных общих свойств языка науки в зависимости от той области знаний, к которой относится данный текст, а также о влиянии научно-отраслевых особенностей на функционально-стилистические свойства текста. Практически всем жанрам искусствоведческого дискурса свойственно разнообразное применение искусствоведческой терминологии (термины света или техник живописи, скульптуры и пр.), употребляются онимы, важные для истории и теории искусства и культуры в целом. Заметим в этой связи, что употребление терминологии и упоминание имен свойственно для искусствоведческого дискурса в различной степени, однако всегда это – показатель общих свойств искусствоведческого дискурса и дискурса научного, а также взаимодействия этих видов дискурса.

Близость художественному дискурсу является одним из конституентов искусствоведческого дискурса, что манифестировано в функционировании категорий эмоциональности и образности в искусствоведческом дискурсивном пространстве. Основные средства реализации эмоциональности и образности являются, разумеется, различные изобразительно-

выразительные средства (тропы и фигуры), способствующие созданию образа, который, в свою очередь, оказывает суггестивное воздействие на адресата высказывания, что и определяет степень эффективного воздействия на адресата конкретных риторических приемов и средств [См.: Матвеева, Ленец, Петрова, 2014].

Искусствоведческий текст как компонент искусствоведческого дискурсивного пространства во многом оказывается сходным с текстом художественным, т.к. он актуализирует языковую личность автора, расширяя эстетические возможности речи. При том, что визуальные объекты искусства не могут быть объективно вербализованы, искусствовед, взаимодействуя с такими объектами, транслирует посредством профессионального дискурса собственное видение произведения искусства. Именно этим фактом определяется и активное применение в искусствоведческом дискурсе различных изобразительно-выразительных средств (метафор, образной лексики), что обнаруживает, собственно говоря, попытку максимально соотнести визуальное представление арт-объекта и сам текст. Эксплицитность или имплицитность оценочности искусствоведческого дискурса, функционирующей на различных языковых уровнях, выдвигает на первый план значимость парадигматики и синтагматики различных языковых средств.

Основные стилистические приемы, характерные для научного текста, как считает Е.С. Троянская, – это эмоциональная и субъективно-оценочная нейтральность, обобщенность, однозначность, экономичность изложения [Троянская, 1982]. В полемике с Е.С. Троянской М.Я. Цвиллинг [Цвиллинг, 1989] указывает, что обобщенность изложения (в ее деперсонализации, объективации представления содержания, вуалировании авторского Я, предпочтении безличных и обобщенно-личных предложений) не является существенным признаком общественно-научного текста, подчеркивая, что особый случай персонализации – замена авторского высказывания цитатой, при этом, на первый взгляд, безличное изложение позиции автора не является таковым ввиду идентификации с автором цитаты и снятия противоречия

между индивидуализацией и обобщенностью изложения, а также выражении авторской позиции посредством апеллирования к авторитетному мнению.

Основной целью научного текста выступает вербализация знания, которое является результатом доказательства гипотезы в соответствии с определенными установками, ориентированностью исследователя на конкретную теорию или концепцию. Правомерно утверждение Е.А. Баженовой о том, что ориентация на традицию обеспечивает в развитии науки преемственность, которая не отменяет и критическое переосмысление традиции. Диалектика преемственности и инноваций в научном тексте обнаруживается, в том числе, и в воспроизведении автором научного текста чужой речи, компрессивно выражающей старое знание [См.: Баженова, 1987].

Диалогичность реализуется именно в научной речи в наибольшей степени, она связана с познавательной деятельностью и обуславливается в своем функционировании творческими актами мышления. Одним из ведущих принципов текстообразования научного текста является интерпретация чужой речи, выступая реализацией диалогичности [См.: Кожина, 1986]. М.Н. Кожина рассматривает диалогичность в качестве принципа функционирования языка вообще, который способствует реализации в речи (тексте) коммуникативной функции языка, актуализируя его социальную сущность.

В научном тексте диалогичность может быть реализована в разных формах:

- разговор с другим упоминаемым лицом (лицами), теоретическими противниками и единомышленниками;
- сопоставление двух и более позиций по конкретным вопросам;
- разговор с читателем;
- самоанализ, выражаемый диалогом с самим собой.

В научных текстах могут быть выделены и разновидности диалогических отношений:

- диалог-унисон;

- диалог-спор;
- вопрос-ответ;
- побуждение и ответная реакция.

Средства выражения диалогичности принадлежат как языку, так и речи, могут быть лексическими и морфологическими. Особенности конкретного диалога эксплицируются через прямую цитацию и пересказ чужого мнения либо позиции в виде косвенной речи.

Характер экспликации чужой речи в тексте определяется целью ее использования, ее ролью и статусом в семантическом пространстве конкретного вида дискурса. Авторский идиостиль также имеет важное значение, будучи сопряженным с жанром конкретного текста. Способами интерпретации чужой речи выступают:

- выражение преемственности связи с предпосылочным знанием;
- выражение противопоставления нового знания автора предшествующим научным концепциям;
- оценка чужой речи.

Чужая речь, репрезентирующая уже известные данные в научном дискурсе, старое знание в нем, а также авторская интерпретация такого знания, которая включена в научный дискурс, образуют новый семантический план дискурсивного пространства, закономерно усложняя его смысловую структуру. Так научный дискурс приобретает интегративные характеристики: новые качества смысловой структуры нельзя в этом случае сводить к свойствам составляющих ее компонентов, взятых отдельно друг от друга (авторский и чужой контексты). Именно это качество признается одним из дифференцирующих и стилеобразующих в отношении научного дискурса.

В.Е. Чернявская определяет интертекстуальность как абсолютный смысло- и текстообразующий принцип, который свойственен научному дискурсу, это взаимодействие текстов и/или их фрагментов как в плане содержания, так и в плане выражения. В.Е. Чернявская рассматривает «широкую» и «узкую» модели интертекстуальности, специфику их

реализации в научном дискурсе в сравнении с другими коммуникативными сферами, что позволяет исследователю выявить и описать уровни интертекстуальной открытости, средства актуализации интертекстуального диалога [Чернявская, 1999].

По В.Е. Чернявской, существует ограниченное количество языковых средств интертекстуальности в научном дискурсе в сравнении с дискурсом художественным, в котором широко используются разнообразные скрытые отсылки к предтекстам (аллюзии, говорящие имена, заголовки). Интертекстуальность в научном дискурсе имеет эксплицитные формы: таковы цитаты, выделяемые кавычками или другими графическими средствами, косвенная речь, фоновые ссылки на конкретные источники, примечания и сноски. Сложным взаимодействием характеризуются чужая и авторская речь: с одной стороны, автор применяет различные маркеры для дифференциации чужой и своей речи, с другой – посредством комментирования осуществляются внедрение в чужую речь и, как следствие, отмена ее автономности.

На основании критерия степени полноты и эксплицитности реализации заимствованного знания могут быть выделены:

- интертекстуальные отсылки, которые ориентированы на вербализацию чужого текста в структуре нового текста (отсылки *in presentia*);
- интертекстуальные отсылки, которые лишь указывают на чужой текст (отсылки *in absentia*).

В.Е. Чернявская квалифицирует цитату с точки зрения обособления от остальных высказываний с помощью формальных средств (кавычки или смена шрифта), что позволяет рассматривать это явление как дословное воспроизведение фрагмента предтекста с обязательной отсылкой к соответствующей странице источника. По цели введения в текст выделяются типы цитат:

- цитата-аргумент придает убедительность и достоверность оценкам и суждениям с целью реализации аргументации, являясь средством поддержания аргументативных авторских стратегий;
- цитата-пример применяется для наглядной и конкретной репрезентации (иллюстрации) фрагмента чужого текста в тексте-реципиенте, для чего избирается наиболее показательная формулировка определенной части заимствованного чужого знания;
- цитата-заместитель необходима для выражения точки зрения автора текста с помощью чужих слов, что обеспечивает отражение факта совпадения мнения двух (и более) авторов и идентификацию знания, которое изложено одним исследователем, со знанием, полученным другим.

Эти выделенные типы цитат не изолированы друг от друга, т.к. частотны одновременная реализация доказательства, иллюстрации и подмены. Тем не менее, прагматические различия между ними все же существуют: например, цитата-заместитель указывает на тождественность знаний автора и знаний его предшественников в конкретной научной сфере, основной целью цитаты-аргумента является демонстрация подтверждения авторской позиции в том или ином отношении, цитата-пример выступает в качестве предмета оценки и анализа и может обнаружить несоответствие с позицией исследователя, который приводит ее в своем научном тексте.

Ремарки, обычно сопровождающие цитату, способствуют ее интеграции в текст, что определяет ее функцию и позволяет оценить степень ее совместимости с авторской исследовательской концепцией. Протяженность ремарок различна – от отдельных слов и лексических сочетаний до комплексов предложений, позволяющих интерпретировать цитату. Еще одна особенность научного дискурса, включая его текстовую реализацию, – это использование полисубъектных цитатных комплексов (текстовых отрезков, которые представляют собой цитатные заимствования из разных текстов.

В самом широком смысле искусствоведческий дискурс представляет собой пересечение не только научного (гуманитарного), художественного и

публицистического дискурсов, но и рекламного дискурса, а также дискурса PR. Ввиду своей суггестивности искусствоведческий дискурс сближается с дискурсом массмедиа и рекламы, и особенно эта черта свойственна публицистическому и критическому искусствоведческому дискурсу. В этих видах искусствоведческий дискурс оказывается наиболее доступным широкой читательской аудитории. Л.Н. Дорогова указывает в этой связи, что «деятельность, связанная с художественной аналитикой, удовлетворяет потребность критиков в собственном индивидуальном творческом развитии и косвенном приобщении к создателям мира искусства» [Дорогова, 2015], что обуславливает также реализацию функции самоактуализации личности в искусствоведческом тексто-дискурсивном пространстве.

Для искусствоведческого дискурса актуальны два приоритетных стиля – научный и публицистический, при этом набор жанров достаточно широк – от научных фундаментальных работ разного объема до статей в газетах и журналах, а также в интернет-пространстве, ориентированных на неспециалистов в сфере искусствоведения. Сам предмет изучения и обсуждения, генерируя множественность интерпретаций, определяет и интердискурсивность искусствоведческого дискурса: искусство как творческий процесс, завершающийся созданием художественного образа, вовсе не предопределяет окончания продуцирования дискурсов по поводу этого образа. Художественный образ осмысливается как континуальный феномен, воспроизводимый, осмысляемый и интерпретируемый многократно.

Структура искусствоведческого дискурса обуславливает систему его жанров, которая обусловлена преобладанием тех или иных суперструктур в составе искусствоведческого высказывания. Лингвистика изучает жанр как совокупность более или менее устойчивых характеристик текста, что позволяет трактовать жанр как «...манеру изображения, общепризнанную речевую форму, санкционированные обществом и привычные способы объединения речевых единиц, строения речи и т. д.» [Солганик, 1973: 72]. Такой ракурс изучения жанра восходит к теории жанра М.М. Бахтина, где

жанр определен как исторически обусловленная повторяемость формы [Бахтин, 1996], а основанием классификации жанров выступают особенности замысла, способ репрезентации содержания и языковой специфики.

Ст. Гайда изучает жанр в коммуникативном аспекте, что позволяет ему рассматривать жанровый образец как «проекцию типа коммуникативных событий на текст» [Гайда, 1992: 31], включая категории отправителя и получателя, темы, типа культурной деятельности, интенции. Мы согласны с В.И. Заботкиной в том, что по причине наличия у жанра устойчивых характеристик он может рассматриваться как единица дискурса в дискурсивном анализе [Заботкина, 2012].

Для искусствоведческого дискурсивного пространства характерна как устная, так и письменная форма реализации, при этом тексты, включенные в него, имеют разнородную природу – они могут быть научными, научно-популярными, художественными, а в состав письменных жанров, составляющих основу его структуры, традиционно включают жанры газетной статьи, рецензии, обзора и анонса [Милетова, 2013].

Традиционное разделение областей познания в сфере искусствоведения – теория, история, критика искусства – определяет и выбор жанра конкретного искусствоведческого текста. Критерий области познания становится приоритетным для функционально-стилевой классификации жанров искусствоведческого дискурса, которую предложила А.П. Булатова. В этой классификации представлены:

- жанры научного искусствоведения (научная статья, энциклопедическая статья, учебное пособие, обзор, монография, диссертация, каталог выставки);
- жанры публицистического искусствоведения (статья, очерк, обзор, или рецензия, анонс, заметка, письмо в газету, беседа, речь, путеводитель, проспект, популярная монография, интервью, а также устные жанры – научно-популярная радиопередача, телепередача, речь гида-экскурсовода) [См.: Булатова, 1999а]. Компоненты этих искусствоведческих жанров – языковые явления, свойственные публицистике в целом: таковы «заголовки и вводки,

идеологическая (связанная с воздействием на адресата), аттрактивная (направленная на привлечение внимания адресата), выделяющая (направленная на выделение главной информации) стратегии» [Булатова, 1999а: 149].

- прозаические художественные жанры (мемуары, воспоминания, эссе, повести, романы, рассказы, записки, путевые заметки, впечатления, жизнеописания), в которых основную тематику составляет человек (автор или персонаж), а арт-объект, произведение искусства выступает в качестве сопровождения такой тематики (например, таковы описания произведения искусства в прозаических текстах) [Булатова, 1999а].

Также особого внимания заслуживает и классификация жанров художественной критики, предложенная М.Г. Смолиной. Основным критерием этой классификации выступает характер представляемой информации, а дополнительным основанием служат функционально-стилистические признаки конкретных жанров искусствоведческого дискурса:

1. «Информационные жанры: заметка, информационный отчет, информационное интервью, блиц-опрос, вопрос-ответ, репортаж. Данные жанры содержат минимум художественной критики в чистом виде, являясь скорее критическим материалом.

2. Аналитическая группа жанров: рецензия, статья.

3. Художественно-публицистические жанры: очерк, путешествие, фельетон, памфлет, пародия, легенда, игра, эссе, письмо, исповедь, художественные заметки» [Смолина, 2009: 55].

На наш взгляд, функционально-стилевая классификация, предложенная А.П. Булатовой, убедительна в большей степени: с ее позиций возможно непротиворечивое описание всех основных разновидностей искусствоведения. Кроме того, возможно и аргументированное выявление компонентов публицистического дискурса в семантическом пространстве дискурса искусствоведения, что позволяет, в свою очередь, доказательно

представить коммуникативный репертуар профессиональной языковой личности искусствоведа.

### **1.3. Языковая личность как личность профессиональная: основные характеристики**

В научной парадигме современной лингвистики представлены различные концепции, в центре которых находится изучение языковой личности. В настоящее время количество работ, посвященных данной проблематике, неуклонно увеличивается, что дает основание выделить в отдельное научное направление лингвоперсонологию – раздел языкознания, объектом и предметом которого являются разноуровневые репрезентации языковой личности, в том числе, и в корреляциях с ее принадлежностью – социальной и профессиональной, возрастной, гендерной, территориальной, культурной. В настоящий момент лингвоперсонология располагает не только собственными объектом и предметом, но также методологией исследования и терминологическим аппаратом [См.: Иванцова, 2008].

Идея создания интегральной теории личности принадлежит Н.С. Трубецкому, который правомерно утверждал, что «личность неразложима и неповторима, а потому не может быть вполне познана средствами человеческого рассудка. И все же она может и должна быть предметом научного и философского изучения: изучаться при этом могут либо общие законы существования личности и отношения личности к миру и к другим личностям, либо формы эмпирического проявления как личности вообще, так и какой-нибудь конкретной данной личности» [Трубецкой, 1995: 106]. Безусловно, развитие лингвоперсонологии вносит значимый вклад в решение актуальных проблем гуманитарных наук. Кроме того, само возникновение лингвоперсонологии на стыке когнитивной лингвистики, социолингвистики и лингвопсихологии обеспечивает этому сравнительно новому направлению обширный эвристический потенциал: лингвоперсонология позволяет изучать ментально-психологические, профессиональные, гендерные и другие

особенности языковых личностей в коммуникативно-прагматическом и лингвокогнитивном аспектах. Методологические сложности в рамках лингвоперсонологии обуславливаются выбором самого объекта исследования, а также общей методологией данной исследовательской сферы, включая методики сбора и анализа материала [Иванцова, 2008].

Лабильность границ языковой личности как объекта исследования лингвистики обуславливается, прежде всего, расширяющейся сферой междисциплинарных изысканий, в том числе, ставящих в центр исследования *homo loquens* – «человека говорящего». Нельзя в этой связи не отметить, что коммуникативно-прагматические характеристики такой личности напрямую связаны с изучением мотивационных механизмов профессиональной коммуникации и, как следствие, включением в сферу активных исследований современной лингвистикой профессиональной картины мира в целом и отдельных ее сегментов, обуславливаемых в своем существовании наличием специализированных областей знания.

Лингвоперсонология изучает человека в языке комплексно, на основании его гендерных, профессиональных, ментально-психологических языковых особенностях. Сложность выяснения коммуникативно-прагматических характеристик профессиональной языковой личности в координатах данного направления обуславливается недостаточной определенностью терминологии и методологических установок, однако модель языковой личности, предложенная Ю.Н. Карауловым [Караулов, 2010], представляется в настоящий момент эвристически перспективной, образуя необходимую основу для разработки частных лингвоперсонологических концепций.

Ю.Н. Карауловым в структуре языковой личности выделено три уровня: 1) вербально-семантический (структурно-языковой) уровень, отражающий степень владения носителем естественным обыденным языком; 2) лингвокогнитивный уровень, включающий понятия, идеи, концепты, которые формируют уникальную для каждого носителя языка ценностно-

иерархическую «картину мира»; 3) прагматический (мотивационный) уровень, на котором «располагаются» цели, мотивы, интересы, установки и интенциональности языковой личности, обеспечивающие «закономерный и обусловленный переход от оценок ее речевой деятельности к осмыслению реальной деятельности в мире» [Караулов, 1989: 3-8].

Отправной точкой в изучении языковой личности Ю.Н. Караулов считает интеллектуальные аспекты ее разноплановой деятельности, тем самым, выдвигая на первый план когнитивные характеристики человека: «Интеллект наиболее интенсивно проявляется в языке и используется через язык. На уровне ординарной языковой семантики, на уровне смысловых связей слов, их сочетаний и лексико-семантических отношений еще нет возможностей для проявления индивидуальности...» [Караулов, 2010: 36]. При этом необходимо особо подчеркнуть, что вслед за Ю.Н. Карауловым лингвисты трактуют языковую личность как синтез ее способностей и специфики текстов как результата ее речемыслительной деятельности: «Языковая личность — это совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих восприятие и создание им речевых произведений (текстов), которые различаются степенью структурно-языковой сложности, глубиной и точностью отражения действительности, определенной целевой направленностью» [Караулов, 2010: 5]. Этот тезис является в нашей исследовательской концепции основным, поскольку позволяет рассматривать профессиональную языковую личность в нескольких ключевых аспектах: в собственно лингвистическом, социальном и психологическом, а также в деятельностном.

Первым на формирование нового направления указывает В.П. Нерознак в статье «Лингвистическая персонология: к определению статуса дисциплины» [Нерознак, 1996], а в 2000-е гг. начинается выработка понятийно-терминологического аппарата, методик исследования, обретает необходимые координаты теоретико-методологическая база. Например, Г.И. Богин разрабатывает модель языковой личности в ее отношении к

разновидностям текстов и процессе ее становления, при этом сама языковая личность трактуется исследователем как «субъект речевой деятельности, как носитель готовности создавать и принимать произведения речи (тексты)» [Богин, 1982: 8]. Вслед за Н.Д. Голевым Н.В. Мельник выделяет два аспекта лингвоперсонологических исследований: лингвистика в персонологическом измерении и персонология в лингвистическом измерении [Голев, 2003; Голев, 2007; Мельник, 2011].

В персонологическом измерении лингвистика изучает язык, текст, речевую деятельность сквозь призму характеристик личности. Такое направление исследований позволяет судить о разнообразии языковых личностей, поливариативности типов продуцентов высказываний на основании разнообразия типов речевого поведения и речевых произведений. Н.Д. Голев выдвигает гипотезу лингвоперсонологической вариативности языка, опираясь на понятие «антропотекста» («персонотекста»), который определяется как «текст, способный отражать разные аспекты языковой личности» [Голев, 2003: 205]. Антропотекст – это результат взаимодействия адресанта и адресата, а сложность такого процесса обусловлена реализацией в антропотексте личности автора и «потребителя» его речевой продукции. Предметом изучения в рамках данного подхода выступают языковые и речевые единицы, функционирующие в тексте и дискурсе и манифестирующие не только системные свойства языка, но и лингвокреативный потенциал языковой личности адресанта (например, приоритетный выбор частей речи, грамматических, коммуникативных и семантических категорий, орфографических предпочтений, повтор и проявления иконичности словообразовательной формы и пр.), иными словами фоносемантические, морфологические, орфографические, риторические особенности языковой личности в процессе коммуникативной деятельности.

Основной целью персонологии в лингвистическом измерении выступают теоретико-методологический и конкретно-описательный ракурсы исследования. Отметим в этой связи, что истоки этого направления стоит

искать в работах В.В. Виноградова, который в различных работах обосновывает понятие образа автора: «Образ автора – это индивидуальная, словесно-речевая структура, пронизывающая строй художественного произведения и определяющая взаимосвязь и взаимодействие всех его элементов» [Виноградов, 1980: 176]. На этапе абстрагирования развитии теории языковой личности, последовавшем за этим, были разработаны модели языковой личности. Моделирование языковой личности происходит в этом случае с позиций либо заданного социального типа, либо определенных знаков, которые изучаются как индикаторы статуса или роли. В этом случае анализируются знаки, которые свойственны определенному типу личности (телеведущему, политику, предпринимателю и пр.), что позволяет реконструировать речевой портрет индивидуальной или коллективной языковой личности либо выделить совокупность характеристик социального типа на основании заданных знаков (например, таковы определенные фразы, характерные той или иной языковой личности).

Возникновение лингвоперсонологии на стыке когнитивной лингвистики, социолингвистики и лингвопсихологии формирует и ряд задач, пока не решенных и обладающих для развития науки о языке особой актуальностью: например, таковы методологические трудности изучения языковой личности, которые обусловлены выбором исследуемого объекта и методами сбора и анализа исследуемого материала [См.: Иванцова, 2008].

В последние десятилетия накоплен достаточный опыт лингвоперсонологических исследований, которые ориентируются, прежде всего, на моделирование различных типов языковых личностей. Поэтому модельная языковая личность, в терминологии В.И. Карасика [Карасик, 2002], выступает здесь основным понятием, предполагающим обобщенно-типичный образ, или проекцию, личности, стереотипный образ носителя определенного языка, а конкретный объект определяется самим исследователем: здесь мы наблюдаем поистине неограниченные возможности, потому что таким объектом может стать и типичный представитель социальной или

профессиональной группы, и реальная языковая личность, которая, с точки зрения исследователя, отвечает представлениям о ее «типичности». Изучение коллективной (модельной) языковой личности влечет за собой проблему выделения критериев стереотипности языковой личности, а также вопрос о репрезентативности объема анализируемого материала ввиду сложности применения к нему таких критериев.

Идеальный объект исследования – личность, типическая для социума, но также имеющая черты яркой индивидуальности: «...изучать следует все-таки типическую личность, то есть такую, в которой больше индивидуальных черт, имеющих общественное значение» [Тимофеев, 1977: 7]. Поэтому лингвоперсонология в последние десятилетия сосредоточены на изучении коллективной языковой личности (астролог, музыкант, телеведущий, судья, ученый, экскурсовод, юрист, законодатель, государственный служащий, переводчик [См.: Азначеева, 2013; Бушев, 2010; Голованов, 2008; Панова, 2005 и др.]) и на языковых личностях конкретных представителей профессионального сообщества (ученые, врачи, политики, телеведущие, юристы, переводчики и пр.).

Целый ряд исследований направлен на изучение большого объема фактического материала, что позволяет как выявлять индивидуальные особенности личности, так и обобщать ее профессиональные и социальные черты, выявляя определенные закономерности. Например, таково диссертационное исследование А.Г. Фомина [Фомин, 2004], в котором изучаются гендерная языковая личность, воспроизводящая в речи усвоенные в процессе социализации и определяющие языковое сознание гендерные стереотипы, а также ее вербальное и невербальное поведение. В.Д. Лютикова [Лютикова, 2000] рассматривает языковую личность как носителя диалекта, выявляя фонетические, лексические, морфологические и синтаксические диалектные особенности, а также изучая лингвокреативную деятельность такой диалектной языковой личности в аспекте манифестирования идиолекта. О.В. Лутовинова [Лутовинова, 2013] исследует виртуальную языковую

личность как условный образ участника виртуального дискурса, соединяющий реальные и ассоциируемые характеристики личности. При опоре на модель языковой личности, предложенную Ю.Н. Карауловым [Караулов, 2010] исследователь описывает уровни виртуальной языковой личности, но основной акцент переносит на дискурсивную практику такой языковой личности.

Еще одним важным направлением в развитии лингвоперсонологии следует считать выявление и описание характеристик коллективной профессиональной личности. Такой профессиональной личности свойственно владение профессиональным тезаурусом и следование стереотипам профессионального поведения, а лингвокогнитивное моделирование профессиональной личности позволяет дифференцировать ее типы в соответствии с этно- и социоспецифическими характеристиками языкового поведения [См.: Башкова, 2011, Бушев, 2010]. А.Б. Бушев в своей работе рассматривает языковую личность переводчика, включая и проблемы ее идентичности в условиях глобализации. Определяющее место в исследовании занимает также выяснение влияния степени компетенции такой профессиональной личности на сам процесс перевода устных и письменных текстов различной жанровой принадлежности. Г.В. Кубиц изучает особенности профессионального сознания языковой личности юриста, анализируя дискурс как «определенным образом организованный профессиональный язык, отражающий профессиональную картину мира» [Кубиц, 2005: 9], что позволяет выявить специфику процесса профессионализации языковой личности, а также раскрыть механизмы ее воздействия на трансформацию обыденно-массового сознания индивида и формирование массового правового сознания.

Безусловно, сформировавшаяся в современной лингвистике научная парадигма лингвоперсонологии обуславливает возникновение новых ракурсов антропологических исследований. Лингвоперсонология располагает специальными методами исследования: таковы методы речевого

портретирования и структурного моделирования. Сложившаяся методология направлена на моделирование индивидуальной языковой личности, а также коллективной, «усредненной» языковой личности типичного или яркого представителя определенной социальной группы (профессиональной, половозрастной, территориальной, культурной). Исследование языковой личности может проводиться и в синхроническом, и в диахроническом аспектах, что способствует выявлению тенденций развития и прогноза моделей поведения отдельных индивидуумов в зависимости от их социального статуса и принадлежности к конкретной социальной группе.

Взяв за основу модель языковой личности, предложенной Ю.Н. Карауловым [Караулов, 2010], можно выделить в структуре профессиональной языковой личности коммуникативно-компетентностный, лингвокогнитивный и мотивационно-прагматический уровни. Такая структура профессиональной языковой личности определяется следующими постулатами:

- отсутствие отличий словарной и грамматической основ профессионального языка от общенационального языка не позволяет отнести профессиональный язык к целостной системе коммуникации [Беликов и др., 2001];
- усвоение специальной терминологии происходит при опоре на уже сформированный уровень владения национальным языком;
- профессиональное взаимодействие характеризуется осуществлением коммуникации, в которой взаимодействующие стороны руководствуются профессиональными ролями, что исключает по возможности использование языка некодифицированного, разговорного. Поэтому отдельное рассмотрение вербально-семантического уровня языковой личности в применении модели Ю.Н. Караулова к профессиональной языковой личности не является необходимым,

т.к. «...корни языковой личности лежат в тезаурусе» [Караулов, 2010: 176].

Тем не менее, необходимо подчеркнуть, что профессионализация конкретной личности обуславливается, в том числе, и овладением специальными языком и речью, выступающими в качестве основных регуляторов профессиональной деятельности. Л.С. Выготский отмечал, что язык становится частью личности только тогда, когда он усвоен и способен проявлять свою суть в качестве компонента деятельности [Выготский, 1996]. Поэтому и реализация профессиональной деятельности возможна только при усвоении специального языка конкретной профессии как вида деятельности, являющейся источником существования человека и требующей наличия определенных знаний, умений и навыков [Мижериков, Ермоленко, 2002].

Профессиональная деятельность, таким образом, характеризуется реализацией при ее осуществлении специального лексикона профессиональной языковой личности, который способен продемонстрировать уровень профессионализма самой личности. В этом случае лингвисты говорят не столько о степени овладения языковыми знаниями и умениями (то есть о вербально-семантическом уровне), сколько о том, насколько эффективно профессиональная языковая личность способна на основании приобретенного интеллектуального и практического опыта, специальных знаний, ценностей и личностных наклонностей осуществлять собственную профессиональную деятельность. Важнейшая характеристика профессиональных качеств личности – ее речевой портрет, который отражает языковую профессиональную компетентность (компетенцию) субъекта [Козырев и др., 2008]; как квалификационная характеристика индивида, компетентность (компетенция) проявляется в момент его включения в конкретную деятельность [Эльконин, 2003], причем с позиций психологии она может быть оценена как коммуникативная компетентность, а в рамках лингвистического изучения – как коммуникативная компетенция [См.: Трофимова, 2000].

Формирование профессиональной языковой компетентности и соответствующих компетенций обуславливает становление профессиональной языковой личности. Сама профессиональная языковая компетентность трактуется как категория, отражающая отношения знаний и практической деятельности человека. Р. Кэмпбелл и Р. Уэлс рассматривают языковую компетенцию как способность «понимать и порождать высказывания, не столько грамматически правильные, сколько соответствующие контексту, в котором они проявляются» [Campbell R., Wales, 1970: 247], что позволяет изучать профессиональную коммуникативную компетентность как совокупность способностей, необходимых для успешного осуществления профессионального общения в соответствии с целями и задачами профессиональной деятельности на основе приобретенных специальных знаний, умений и навыков. Безусловно, коммуникативно-компетентностный уровень является поэтому одним из определяющих структуру профессиональной языковой личности.

Лингвокогнитивный уровень в структуре профессиональной языковой личности репрезентирован посредством специального лексикона и профессионального образа мира такой личности, которые характеризуют ее отнесенность к отдельной профессиональной группе. Система побудительных факторов, которые организуют профессиональное языковое сознание личности, образует мотивационный уровень профессиональной языковой личности, влияя на образ отражаемой таким сознанием объективной действительности.

Е.И. Голованова дает, на наш взгляд, одно из самых удачных и емких определений профессиональной языковой личности: это «совокупность интеллектуальных, социально-культурных и морально-волевых качеств человека, сформированных в особой профессионально-культурной среде и отраженных в свойствах его сознания, поведения и деятельности» [Голованова, 2011: 188]. Трехуровневая структура языковой личности, предложенная Ю.Н. Карауловым [Караулов, 2010] позволяет Е.И.

Головановой охарактеризовать уровни описания профессиональной языковой личности:

«1) уровень профессионального сознания (концепты и домены как ментальные образования, отражающие структуру специального опыта);

2) вербальный уровень (коррелирующие со структурами сознания системы и микросистемы специальных наименований – терминов, профессионализмов, номенклатурных знаков);

3) мотивационно-прагматический уровень, проявляющийся в отборе прецедентных имен, высказываний, текстов» [Голованова, 2011: 189].

Таким образом, говоря о лингвокогнитивном и прагмасемантическом потенциале искусствоведческого дискурса, мы не можем не принимать во внимание сложную знаковую природу искусства как такового, что закономерно накладывает отпечаток на реализацию профессиональной языковой личности в этом семиотическом пространстве.

Профессиональная языковая личность как важная составляющая понятия языковой личности представляет собой актуальный объект исследования в современной гуманитарной парадигме. Представление о ней основано на понимании специфического образа мира как важного компонента ее целостности, при этом совершенно очевидно, что такая профессиональная личность реализует особые коммуникативные стратегии в своей деятельности, что является следствием ее прагматической ориентированности.

Профессиональная деятельность искусствоведа охватывает целый ряд различных сфер:

- научно-исследовательская (изучение природы и сущности искусства, художественного образа, художественного метода, стиль, творческий процесс и его специфика; изучение видов, жанров искусства, техники и технологии искусства и их значение в воплощении художественного замысла; проблематика периодизации искусства, вопросы эволюции какого-либо жанра, вида искусства или творчества отдельного художника и т.п.;

- художественно-критическая (анализ и оценка явлений современной художественной жизни в целом или отдельных направлений, видов, жанров, отдельных художественных произведений);
- преподавательская, просветительская и издательская деятельность.

Профессиональные качества искусствоведа образуют целостный комплекс, во многом определяющий и специфику его профессиональной языковой личности. К приоритетным в этом отношении относят тонкий художественный вкус; развитое интуитивное мышление; открытость всему новому; беспристрастность и объективность; наглядно-образное мышление; сенсорная память («память чувств»); высокий уровень концентрации внимания; умение заинтересовать.

Искусство как специфически организованный коммуникативный процесс является многоуровневым феноменом, при этом эстетическую коммуникацию правомерно рассматривают как процесс транслирования информации адресантом («творящей», креативной личностью) в виде художественного образа или целого их ряда адресату для осуществления рецептивно-интерпретативной деятельности.

По Е.А. Елиной, существует два типа эстетической коммуникации: первый представляет собой связь связи адресанта (автора-художника) с самим собой: «автор (адресант) – автор (адресат)». Е.А. Елина отмечает обязательность автокоммуникации в этой модели эстетической коммуникации: «В процессе замысла произведения, воплощения, и, наконец, конечного результата его исполнитель, художник, прежде всего, обращается к себе самому и создает эстетический объект в соответствии со своими субъективными желаниями, эстетическими представлениями и художественной концепцией» [Елина, 2002: 56]. Сложность и многоступенчатость самого создания художественного произведения

обнаруживается, в том числе, и в наличии целого ряда авторских корректив, эстетических поисков, т.е. в «разговоре» автора с самим собой.

Другой тип коммуникации характеризуется необходимостью в появлении произведения изобразительного искусства перед коллективным зрителем (в музеях, на выставке и т.д.), что, в конечном счете, обеспечивает возможность коммуникативной интенции его автора и установление коммуникативных отношений между ним и адресатом, осуществление диалогических отношений между ними. Художественное произведение – «звено-посредник, тот индивидуально-уникальный способ, с помощью которого автор объективно передает реципиенту определенную эстетическую информацию, содержащую авторскую мировоззренческую и художественную концепцию» [Елина, 2002: 58]. Обобщенный получатель информации, вся зрительская аудитория, которая потенциально может увидеть арт-объект и осуществить эстетическую коммуникацию, - это и есть реципиент в данном случае. Зрительскую аудиторию составляют реципиенты-специалисты (искусствоведы), реципиенты-профессионалы (художники), реципиенты-авторы и герои литературно-художественных произведений, реципиенты-дилетанты (неспециалисты) [Елина, 2002: 66].

Рецептивно-интерпретативная деятельность адресата эстетического высказывания, собственно арт-объекта включает три этапа: первый представляет собой субъективное восприятие произведения искусства и его индивидуальное понимание, второй заключается в «дискурсивно (опосредованно, логически, понятийно) представленной рефлексии» [Богин, 1982: 80], когда адресат интерпретирует смысл эстетического высказывания, приводя, в том числе, и аргументы, третьим этапом становится закрепление результатов такой интерпретации в письменном тексте или устной речи, что, собственно, свидетельствует об окончательном декодировании смыслов арт-объекта.

Таким образом, при восприятии произведения изобразительного искусства не только эстетический объект воздействует на адресата, но и сам

реципиент может воздействовать на других, будучи интерпретатором, и тогда уже у него появляются реципиенты (интерпретаторы объекта и вербального текста о нем). Образуется следующая коммуникативная цепочка: «эстетический объект – интерпретатор – реципиент». Восприятие в критике отличается от обычного восприятия произведения изобразительного искусства читателем/зрителем, что обусловлено структурой и содержанием профессионального знания искусствоведа-критика. Профессионализм критика проявляется особым образом: художественное произведение имеет осязаемый конкретный результат – критическую оценку; анализ выходит за рамки индивидуального мнения и становится одним из проявлений мнения общественного.

Мы исследуем искусствоведческий дискурс именно в такой, письменно фиксированной форме, которая позволяет выявить и описать особенности интерпретации произведений изобразительного искусства. Искусствоведческий дискурс становится синтезом понимания авторского замысла и эмоционального сопереживания, вызванного восприятием произведения искусства, что, разумеется, характерно для этого вида дискурса. В этой связи вспомним и высказывание П. Пикассо: «картину нельзя понимать в том же смысле, в котором люди “понимают” щебетание птиц или аромат цветов. Очевидно, он имел в виду понимание как сопереживание» [Цит. по: Бранский, 2000: 198]. Процесс понимания произведения искусства и декодирования его множественных смыслов не только тесно связан с эмоциональным переживанием, но и обуславливается во многом эмоциональным отношением к арт-объекту. Именно поэтому адресант искусствоведческого дискурса использует при продуцировании высказываний различные способы выражения эмоций, в том числе, задействуя их и при интерпретации эстетического высказывания. В этой связи эмотивность искусствоведческого дискурса и субъективная модальность представляются важными конститuentами его семантического пространства.

## Выводы

Искусствоведческий дискурс является одним из самых сложных по своему составу и методологии изучения явление. Целью этого дискурса становится не только устное и/или письменное описание произведения конкретного вида искусства, но и профессиональная коммуникация. Для профессиональной коммуникации особую важность приобретают декодирование и интерпретация невербального символического кода, которые использует художник, предлагая его адресату эстетического высказывания, а также декодирование эстетического замысла художника или целого художественного течения, направления. Эстетика изучает само произведение искусства как текст – очевидно, что это единица значимая, информативная, которая вовсе не обязательно вербализуется. Совокупность вербальных текстов, создаваемых искусствоведам-профессионалом и направленных на декодирование художественных текстов в широком смысле, и представляет собой искусствovedческий дискурс.

Поликодовая природы искусствovedческого дискурсивного пространства обуславливается необходимостью сохранения единства вербально-визуального или вербально-аудиального (если искусствoved работает в сфере искусства музыки, театра, кино) ряда. В этом дискурсивном пространстве вербальные тексты информативны, но в случае если они не сопоставлены с исходными текстами разных искусств, лишаются некоторой части интерпретативного потенциала, что, однако, может быть компенсировано наличием у адресата достаточного объема фоновых знаний и развитой общекультурной компетенции. Для искусствovedческого дискурсивного пространства свойственна опосредованная коммуникация: произведение искусства зачастую отделено от адресата значительным хронологическим промежутком, а адресант искусствovedческого дискурса обретает роль медиатора между культурно-историческими эпохами.

Искусствоведческий дискурс характеризуется проявлениями интердискурсивности, возникающей на основании синтеза различных

дискурсивных пространств и соответствующих дискурсов, функционирующих в текстово-дискурсивном пространстве искусствоведения. Высшая степень проявления интердискурсивности фиксируется на этапе интерпретации, которая, в свою очередь, вовсе не является показателем приятия информации. Коммуникативный процесс в сфере искусствоведения в его вербальной форме на этапе интерпретации специалистом конкретного арт-объекта реализуется как использование возможностей разных видов дискурса и коммуникативных стратегий и тактик, им свойственных. Таким путем возникают новые семиотические и лингвопрагматические характеристики лингвокогнитивной деятельности адресанта и адресата.

В самом широком смысле искусствоведческий дискурс представляет собой пересечение не только научного (гуманитарного), художественного и публицистического дискурсов, но и рекламного дискурса, а также дискурса PR. Ввиду своей суггестивности искусствоведческий дискурс сближается с дискурсом массмедиа и рекламы: эта черта свойственна, прежде всего, публицистическому и критическому искусствоведческому дискурсу. В таких своих модификациях искусствоведческий дискурс наиболее доступен широкой читательской аудитории. Жанровый репертуар искусствоведческого дискурса также рассматривается с позиций критерия преобладания компонентов того или иного функционального стиля в этом текстово-дискурсивном пространстве: различают жанры научного и публицистического искусствоведения, а также прозаические художественные жанры, включенные в искусствоведческую парадигму. Жанры искусствоведческого дискурса характеризуются применением искусствоведческой терминологии, употреблением прецедентных онимов и отсылок к прецедентным текстам. Также для искусствоведческого дискурса свойственна реализация субъективной модальности оценочного характера в различной степени проявления в конкретных жанрах.

Изучение структуры профессиональной языковой личности позволяет сделать вывод о том, что сама языковая личность может быть изучена в рамках

профессиональной деятельности, а центральное звено взаимодействия профессиональной языковой личности и профессиональной реальности – профессиональный образ мира. Профессиональный дискурс рассматривается поэтому как совокупность профессиональных текстов и контекстов, соответствующих им. Профессиональная языковая личность представляет собой совокупность специальных языковых компетенций и имеет уровневую структуру, включающую коммуникативно-компетентный, лингвокогнитивный и мотивационно-прагматический уровни.

Профессиональная деятельность искусствоведа включает научно-исследовательскую, художественно-критическую, преподавательскую, просветительскую, издательскую сферы. В связи с этим компетенции профессиональной языковой личности искусствоведа формируются под влиянием тех качеств, которые свойственны данному роду занятий: это тонкий художественный вкус; развитое интуитивное мышление; открытость всему новому; беспристрастность и объективность; наглядно-образное мышление; сенсорная память («память чувств»); высокий уровень концентрации внимания; умение вызвать заинтересованность у аудитории.

## **Глава 2. Профессиональная языковая личность в искусствоведческом дискурсе: специфика реализации**

### **2.1. Вербализация эстетической коммуникации в текстово-дискурсивном пространстве искусствоведения**

Искусствоведческий дискурс – сложный гетерогенный феномен именно потому, что вербализация произведений различных видов искусств, оперирующих аудиальными и/или визуальными образами, включает не только анализ и описание этих образов средствами языка, но и транслирование адресату существовавшей в актуальном настоящем художника той или иной эстетической парадигмы со своими правилами и творческими принципами воссоздания и пересоздания мира, внутреннего и внешнего. Поэтому искусствоведческое дискурсивное пространство включает не только искусствоведческие тексты различной жанровой принадлежности, но и тот контекст, который создается совокупностью интерпретируемых искусствоведом текстов различных видов искусства, составляющий иллюстративный и исследовательский материал искусствоведения как отрасли знаний. Поликодовость искусствоведческого дискурса реализуется переключением вербального, визуального и аудиального регистров, при этом отношение к иллюстративному материалу искусствоведа, занятого в области изобразительных искусств, театроведа и музыковеда закономерно различается. Не считая возможным исчерпывающе описать все виды искусствоведческого дискурса, мы анализируем такой дискурс и тексты, составляющие его дискурсивное пространство, предметом которых являются так называемые пластические искусства – живопись, скульптура, архитектура. Чтобы избежать тенденциозности искусствоведческого дискурса, которая проявляется зачастую в искусствоведческих текстах, обращаемся к фундаментальной искусствоведческой работе Г.Ю. Стернина «Художественная жизнь России 30 – 40-х годов XIX века» [Стернин, 2005], в которой автор основывается не только на фактах пластических искусств и собственном исследовательском их видении и оценке, но и на данных других

наук (истории, философии, социологии), а также привлекает данные общелитературного процесса изучаемой эпохи.

Разумеется, функционирование искусствоведческого дискурса, имеющего поликодовый характер, обуславливается особой лексикой и синтаксисом, реализуемыми в дискурсивном пространстве, а также создает и особым образом организует концептосферу данной области знания. К особой лексике следует отнести употребление специальных терминов, характеризующих конкретный вид искусства (в случае с трудом Г.Ю. Стернина приоритетный выбор принадлежит живописи, скульптуре и архитектуре), например: «Такой «заказ» оказывался на деле своего рода доверенностью, выдаваемой *мастеру моделью* на право представлять ее, модель, в искусстве. Время сказалось и на подобных *работах* некоторой дистанцированностью *художественного образа*, нарядностью, подчас щеголеватостью *цветовой поверхности холста или бумаги* <...> Распространенный тогда особый вид художественного рукотворчества – *камерный рисуночный и акварельный портрет* такую тенденцию выражает весьма наглядно» [Стернин, 2005: 22]. В приведенном макроконтексте маркеры такой специальной лексики – лексемы и лексические сочетания *мастеру, моделью, работах, художественного образа, цветовой поверхности, холста, бумаги, камерный рисуночный и акварельный портрет*.

Искусствоведческая терминология представляет собой весьма неоднородный пласт лексики, часть которой не является применимой только в узкопрофессиональной сфере, однако в определенном контекстуальном окружении такие лексические единицы приобретают свойства терминов и обозначают специальные области искусствоведения с необходимой для терминологии стратификацией и точностью значений. Например, у Г.Ю. Стернина обнаруживаем контекст, в котором искусствоведческая терминология, репрезентируя компоненты национальной научной картины мира, фиксирует, в том числе, и специальные знания, позволяя адресату воспринимать данный фрагмент как аргументированный результат

рассуждений исследователя: «Представление о художественном произведении как таковом, о его эстетической природе и метафизической сути теперь словно раздваивается, мало того, обретает два разнонаправленных смысловых вектора. С одной стороны, постоянно растет желание не просто коллекционировать искусство, но и «музеефицировать» его, иными словами, придать ему статус особого общественного феномена, освященного исторической памятью и тайной своего давнего появления на свет, а потому находящегося по определению на значительной дистанции от *современной творческой практики* и даже противостоящей ей» [Стернин, 2005: 43]. Выделенные курсивом лексемы и лексические сочетания, не являясь терминами в строгом смысле слова, в приведенном контексте приобретают терминологические характеристики, прежде всего, на основании выявления конкретных исторических тенденций в описываемом автором монографии периоде, а также вследствие целостного лексико-семантического соотнесения языковых единиц с конкретными объектами искусствоведческого исследования – арт-объектами, создаваемыми по законам различных видов искусств.

Безусловно, профессиональная языковая личность опирается в анализе фактов культуры на те узкоспециальные знания, которыми обладает, однако и в этом случае настоящей остается необходимость декодирования эстетической информации реципиентом искусствоведческого дискурса, и такой реципиент может и не быть профессиональным искусствоведом, например: «С той поры, как установленный на Марсовом поле в самом конце XVIII века знаменитый Румянцевский обелиск был перенесен на Васильевский остров, а произошло это в 1818 году, центральные площади Петербурга *остались без ясно выраженного и стоящего на земле вертикального ориентира*, организующего зрительные впечатления городского обывателя. Для пространственно-композиционного оформления Дворцовой площади такой ориентир был важен вдвойне после того, как напротив Зимнего дворца возникло *величественное здание* Главного Штаба, и

потому появилась явная необходимость обозначить *центростремительное пространственное движение* внутри этого *архитектурного ансамбля*. Александровская колонна стала именно таким *завершающим элементом градостроительной концепции столичного центра*» [Стернин, 2005: 98-99]. При этом продуцент искусствоведческого дискурса использует в своих высказываниях такие термины и терминологические сочетания, которые приобретают характеристики когнитивно-семантических единиц научного дискурса в конкретных контекстах, сохраняя связь с общеизвестной лексикой, входящей в тезаурус носителя обыденной картины мира. В приведенном контексте такими лексическими сочетаниями выступают *остались без ясно выраженного и стоящего на земле вертикального ориентира; зрительные впечатления; для пространственно-композиционного оформления; величественное здание; центростремительное пространственное движение; архитектурного ансамбля; завершающим элементом градостроительной концепции столичного центра*. При явной терминологической составляющей значения данных сочетаний и их вхождении в состав архитектурной терминологии они сохраняют возможности адекватного и корректного декодирования любым реципиентом, который имеет самое общее представление о физических характеристиках объектов и обладает начальными знаниями о физических величинах, видах и способах движения, описанных классической механикой, а также может идентифицировать центр и периферию в любом городском пространстве. Разумеется, такое декодирование становится более простым и не протяженным во времени, если адресат искусствоведческого дискурса и данного высказывания, в частности, имеет определенные фоновые знания о планировке Санкт-Петербурга, об основных архитектурных сооружениях северной столицы. Нельзя исключать и тот факт, что заинтересованный читатель монографии Г.Ю. Стернина может воспользоваться и дополнительными визуальными источниками (фото- и живописные изображения, видео и пр.) для сравнения собственных

размышлений и суждений, составляемых на основе их восприятия, с аргументацией искусствоведа.

Продюцент искусствоведческого дискурса закономерно обращается к классификации видов искусства, при этом правомерно указание на основной предмет исследования в конкретной работе. Г.Ю. Стернин особое внимание уделяет пространственным видам искусства, что и уточняет в своем высказывании (выделено курсивом): «Вряд ли возможно рассуждать *о проблемах художественной жизни*, минуя характеристику способов и форм реального бытования различных *видов пространственных искусств - живописи, графики, станковой пластики (архитектура и монументальная скульптура* требуют здесь специального подхода)» [Стернин, 2005: 17]. В этой связи важно подчеркнуть, что арт-объекты пространственных искусств необходимы для понимания идеологии конкретной эпохи, а также для верного понимания проблематики искусства в целом, что, собственно, и является главным для исследователя (*проблемы художественной жизни*). Очевидно, что для 1830 – 1840-х гг. необходимо также учитывать и развитие магистрального направления в социокультурном процессе – реалистического, что в целом корреспондирует, в том числе, с намерением адресанта выяснить *реальное бытование видов искусства*.

Очевидно, что, обратившись к изучению различных пространственных видов искусства, Г.Ю. Стернин уделяет внимание различным техникам живописи, например: «...*гравюра и литография*, будучи включенными в книгу или же существуя в *станковых формах*, начинают представлять от имени многообразных сторон русской художественной культуры, объективно исполняя при этом двоякую роль: то обозначая *целостность этой культуры, ее постоянную заботу о самосохранении, то, наоборот, выявляя ее конфликтную природу, разнонаправленность ее внутренних тенденций*» [Стернин, 2005: 142]. Однако центральное место в его рассуждениях занимает содержательная сторона произведений, созданных в техниках гравюры и литографии и существующих в своих различных «форматах» (как книжная

иллюстрация либо как станковая живопись), и здесь нельзя не согласиться с Г.Ю. Стерниным в том, что именно эти виды живописной техники обнаруживают в исследуемый период самые разные тенденции – от заботы о самосохранении культуры до выявления ее конфликтной природы (выделено курсивом).

Также обращает на себя внимание и следующий макроконтекст, в котором воссоздается обстановка экспозиции выставки, и адресант искусствоведческого дискурса практически не применяет узкоспециальных терминов (они единичны – *экспозиция экспозиционный зал, витрина, портрет*), стремясь при этом воссоздать пространство, в котором пребывают произведения искусства, характеризующие определенный период развития русской живописи: «*Экспозиция* погружала зрителя в ту историко-культурную стихию, в которой это общество существовало, которую оно постоянно питало жизненными токами и которая, в свою очередь, была способна проявлять власть над людьми <...> на стенах одного и того же *экспозиционного зала*, под стеклом одной и той же *витрины* соседствовали портреты самого разного качества – и *портреты*, к примеру, К.П. Брюллова, В.А. Тропинина, П.А. Федотова, П.Ф. Соколова, П.В. Басина (если брать изучаемый период) и многочисленные анонимные работы полудилетантского свойства» [Стернин, 2005: 126].

Безусловно, монографическая работа Г.Ю. Стернина была бы односторонней, если бы в ней не предпринималась бы попытка передать средствами искусствоведческого дискурса различного рода взаимодействия видов искусства. Один из таких фрагментов посвящен описанию изображения Александровской колонны на картине В.Е. Раева «Александровская колонна во время грозы» (1834): «Лишь одна деталь, сознательно или нет опущенная мемуаристом, не только существенно дополняет картинный образ, но и включает его художественный смысл в иную систему поэтического мышления. На картине Раева грозовые разряды не просто выхватывают из окружающей ночной тьмы ствол колонны и задрапированные рельефы на ее

цоколе, они с графической четкостью выявляют силуэт венчающей скульптуры, и этот контраст между яркими всполохами и молчаливой строгостью темной фигуры ангела – основа сюжетной драматургии картины, придающей всей сцене явный метафорический подтекст» [Стернин, 2005: 114]. На наш взгляд, это описание представляет собой не просто точную передачу изображенного на картине В.Е. Раева, но одновременно – и качественный искусствоведческий анализ живописного произведения, благодаря которому раскрыта главная смысловая линия картины – метафорический подтекст фигуры ангела, венчающей колонну и придающей этому языческому по сути своей памятнику сакральный христианский и общечеловеческий смысл.

Специальная лексика в искусствоведческом дискурсивном пространстве не существует автономно от лексики философской и культурологической, например: «необходимо постоянно помнить о том, что *пространственные искусства* были вовлечены в это *активное мифотворчество эпохи*, точнее говоря, были его основным рукотворным средством – от *монументальных сооружений городских архитектурных ансамблей* до *скромных живописных «интерьеров», воспевающих уют домашнего крова»* [Стернин, 2005: 6]. В приведенном макроконтексте терминология искусствоведения и, шире, эстетики (*пространственные искусства, монументальных сооружений городских архитектурных ансамблей, скромных живописных «интерьеров»*) тесно взаимодействует, создавая единый образ исторической эпохи, с лексикой философии и культурологии (*активное мифотворчество эпохи, воспевающих уют домашнего крова*).

Разумеется, активное употребление устойчивых выражений и терминологических сочетаний, репрезентирующих другие виды дискурсов, принадлежащих к политической и/или философской лексической парадигме, закономерны в работе Г.Ю. Стернина по причине неразрывных связей социальных условий и собственно области художественного творчества, которые демонстрирует русское искусство на всем протяжении своего

развития: «Стали уже почти ритуальными рассуждения об условности любого жесткого хронологического членения исторических процессов, происходивших в духовной жизни общества. Среди приводимых обычно на этот счет доводов стоит отметить, на мой взгляд, главный: любая периодизация, подчеркивая особость, самостоятельную значимость того или иного временного отрезка, заслоняет проблемы целостности национальной культуры, внутренней логики ее развития на протяжении крупных исторических эпох» [Стернин, 2005: 4]. При этом продуцент искусствоведческого дискурса с необходимостью опирается и на общую методологию науки, поскольку искусствоведение не может существовать и развиваться вне гуманитарной научной парадигмы. Маркерами такого тесного взаимодействия как дискурсов, так и самих сфер жизнедеятельности человека являются следующие лексемы и лексические сочетания: *условности хронологического членения, исторических процессов, духовной жизни общества, периодизация, временного отрезка, целостности национальной культуры, внутренней логики развития, крупных исторических эпох.*

Обращает на себя внимание и то, насколько приоритетным для истории искусств в России Г.Ю. Стернин считает само взаимодействие исторических событий и их осмысление как целостных периодов в жизни страны, например: ««Николаевская Россия» - такое словосочетание не в качестве привычной публицистической формулы, а как обозначение конкретной социально-политической сущности российского государства 1830 – 1840-х годов, тоже сейчас предмет многочисленных исторических интерпретаций. Взятый и в этом аспекте изучаемый период обнаруживает свое *собственное лицо, собственное понимание своей исторической миссии и свою особую манеру общественной презентации*» [Стернин, 2005: 6]. Важно и то, как обосновывает в своей работе автор «отзывчивость» русского искусства на разнообразные вызовы времени, насколько важным для 1830 – 1840-х годов оказывается понимание важности искусства в истории (*собственное лицо, собственное понимание своей исторической миссии и свою особую манеру*

*общественной презентации*). Представляется, очень важным оказывается в этом плане и сама полемическая интенция автора высказывания: он пишет об известном стереотипе, оформленном в лексическое сочетание «николаевская Россия», имеющая для истории культуры особый смысл.

Несомненно, одним из важных показателей искусствоведческого дискурса является умение применять изобразительно-выразительные средства (в приводимом примере таков риторический вопрос) с целью акцентирования внимания адресата на важных аспектах искусствоведческого и культурологического анализа, например: «Есть ли основания рассуждать об исторической и логической взаимосвязи двух избранных десятилетий, о какой-то внутренней целостности этого периода, если *разуметь исторические судьбы пластических искусств и события художественной жизни, с ними связанные?*» [Стернин, 2005: 7]. Продуцент искусствоведческого дискурса формирует в данном случае необходимый для проведения исследования ракурс, поскольку ставит в центр высказывания основную проблему – *разуметь исторические судьбы пластических искусств и события художественной жизни, с ними связанные*.

Развертывание искусствоведческого дискурса как дискурса логического, научного позволяет автору прийти к промежуточным выводам, которые позволяют исследователю выстроить и научную аргументацию: «В особенности, двойственность ситуации становится очевидной, когда оказывается необходимым определить место именно пластических искусств в художественном развитии России XIX века. Легко обнаруживается, что каждое из этих десятилетий не только имеет в науке свою собственную историко-культурную репутацию, в них справедливо усматривают свою меру причастности к историческому ходу событий, свою ориентацию в пространстве мировой культуры» [Стернин, 2005: 7-8].

Отметим в этой связи, что адресант искусствоведческого дискурса должен учитывать те содержательные аспекты, которые свойственны произведениям искусства на разных этапах развития, например: «Сильно

оживились, всплыли на поверхность эстетической мысли религиозно-философские искания, и для понимания многих творческих замыслов эпохи крайне важно иметь в виду, что в поле зрения этих императивов оказывались и частная личность, и исторические судьбы народа, а также самодержавная власть российской империи» [Стернин, 2005: 16]. Г.Ю. Стернин отмечает, что эстетика не существует изолированно от других сфер познания, и поэтому закономерно тесное взаимодействие религиозно-философских поисков с творческими замыслами, а семантическое пространство искусства 1830 – 1840-х гг. составляют проблематика личности и государства, индивидуальности и народа. Необходимо особо подчеркнуть, что исследователь последовательно подводит читателя к мысли о том, что гражданское служение представителей живописи, скульптуры, архитектуры и пр. было всегда отличительной чертой русского искусства.

Безусловно, такому положению дел способствует та историческая обстановка, в которой развивается русское искусство в 30 – 40-е годы XIX столетия. Г.Ю. Стернин указывает на самые разные факторы, определяющие облик искусства и отдельных его видов, например: «На рубеже 1820 – 1830-х годов в России произошло несколько событий, имевших прямое касательство к художественному *самосознанию* и практическим делам мастеров изобразительного искусства. Их трудно выстроить в один *логический ряд*, еще сложнее установить между ними *причинно-следственную связь*, более того, за ними просматриваются очень, разные импульсы *духовной и государственной жизни эпохи*. Но именно в этой разнонаправленности, *разноприродности событий* была, возможно, главная отличительная черта складывающейся ситуации» [Стернин, 2005: 35]. Обращает на себя внимание преобладание лексики общественно-политической и научной принадлежности, что обеспечивает высказыванию необходимую доказательность. Подчеркнем в этой связи, что искусствоведческий дискурс, и особенно это относится к изучению русского искусства, не может обойтись без обращения к общественно-историческим факторам формирования того или иного явления.

Кроме того, мы уже обращали особое внимание на факт тесного взаимодействия искусствоведческого дискурса с собственно научным. Маркеры научного дискурса (*самосознанию, логический ряд, причинно-следственную связь*) и политического дискурса (*духовной и государственной жизни эпохи, разноприродности событий*) в приведенном макроконтексте способствуют созданию полной картины условий, оказывающих влияние на мирозерцание русских художников и на развитие искусства в целом.

Адресант искусствоведческого дискурса также указывает на те аспекты развития общества, которые знакомы читателю, прежде всего, по фактам отечественного литературного процесса – речь идет о противоборстве общественно-политических лагерей и о смене поколений: «Смена поколений как непреложный исторический закон, как свойство истории делать живых людей ее заложниками — именно так в головах современников отпечатывалась *суть переходного характера* изучаемого периода. На протяжении всего XIX века нечто подобное и с той же остротой повторилось, пожалуй, лишь в самом конце столетия, в 1890-е годы. Тема эта обрела совершенно явный *экзистенциальный смысл* и в качестве таковой оказалась предметом *напряженных поэтических рефлексий* и *способом общественного самоопределения личности*» [Стернин, 2005: 11-12]. Действительно, нельзя не согласиться с Г.Ю. Стерниным в том, что бытийственность данной проблематики демонстрировала свое постоянное воздействие не только на развитие тех или иных форм в искусстве, но и на само сознание художников и публики. Основными репрезентантами эстетической коммуникации выступают здесь лексические сочетания *суть переходного характера, экзистенциальный смысл, напряженных поэтических рефлексий, способом общественного самоопределения личности*. Борьба западников и славянофилов – еще одна приоритетная сфера, обусловившая развитие русского искусства: «Общеизвестно, что изучаемый период стал знаменательным в общественной жизни страны еще и потому, что как раз в эти десятилетия мыслящая Россия разделилась на два лагеря – западников и

славянофилов. *Идейная борьба* между ними окрасила собою очень широкий спектр умонастроения и миропонимания людей 1830 -1840-х годов – от проблем религиозно-философских и художественных до социально-политических и государственных. В чистом виде «западнического» или «славянофильского» искусства тогда не существовало, и любая попытка расчлнить изобразительное творчество по этому принципу грозит обернуться грубой схемой (*в литературе как раз отдельные примеры такой «партийной» принадлежности автора обнаружить можно*)» [Стернин, 2005: 16]. Отметим также особо, что продуцент искусствоведческого дискурса, владея знаниями смежных наук, ориентируется в семантическом пространстве культуры изучаемого периода, что позволяет ему выявить различия в развитии изобразительного искусства и литературы (адресант особо указывает на это: *в литературе как раз отдельные примеры такой «партийной» принадлежности автора обнаружить можно*) при том, что западническая и славянофильская идеология и философия оказывала влияние на самые разные сферы жизни русского общества, свидетельством чему выступают в данном макроконтексте и лексические маркеры (*идейная борьба, спектр умонастроения и миропонимания, от проблем религиозно-философских и художественных до социально-политических и государственных*).

Заслуживает особого внимания и тот факт, что при ориентированности на анализ произведений пластических искусств Г.Ю. Стернин уделяет особое внимание сопоставлению особенностей развития живописи, скульптуры и архитектуры с литературой. Разумеется, это неслучайно, т.к. именно литература постепенно приобретает в социокультурном процессе России все большую значимость, формируя вкус публики (и не только в отношении литературных произведений), а также оказывая влияние на самосознание нации в целом. В прямой зависимости от этого находится и довольно быстрый переход литературы от романтизма к реализму, и здесь можно наблюдать интересные параллели. Искусствоведческий дискурс в этом отношении имеет, пожалуй, более широкие возможности, нежели научный дискурс

литературоведения: в распоряжении искусствоведа оказываются факты художественной жизни, которые напрямую соотносимы с тем или иным ракурсом миропонимания представителей всех видов искусства. Так, Г.Ю. Стернин отмечает: «Стоит поэтому сразу же обратить внимание на разницу <...>, существовавшую между «литератором» и «художником» в способах личностного самоопределения. В профессиональной среде мастеров кисти и резца *корпоративные формы представительства* еще сохраняли свой *общественный престиж*; решительное *противостояние «цехового» миропорядка индивидуальному самосознанию творческой личности* художники ощутят позже в середине XIX века. Многие значило и то обстоятельство, что пластические искусства, исключая разве первые шаги публицистической деятельности записных карикатуристов, были гораздо меньше, чем литература, вовлечены в журнально-кружковую борьбу, и потому возникавшие антагонизмы между различными течениями и личностями открыто себя не выявляли» [Стернин, 2005: 13-14]. Сравнительно-сопоставительные операции, проводимые адресантом искусствоведческого дискурса, позволяют обосновать и аргументировать сходства и различия искусства и литературы, прежде всего, с позиций наличия в среде художников корпоративной культуры и проявления индивидуальности и самостоятельности, не противоречащих «цеховому» миропорядку (маркеры выделены курсивом). Также обращает на себя тот факт, что Г.Ю. Стернин выделяет и литературную борьбу, фокусирующуюся в журналах и литературных кружках, как фактор, который способствует утверждению индивидуальности литератора в противоположность сохранению общественного престижа корпоративности художников.

Разумеется, вовсе отделить искусство в целом от жизни литературы невозможно, что создает дополнительные условия для привлечения Г.Ю. Стерниным фактов литературного процесса с целью создания убедительной аргументации в семантическом пространстве искусствоведческого дискурса, и это подтверждает поликодовый характер эстетической коммуникации,

репрезентируемой в нем. Например: «Культурно-бытовые *взаимоотношения Гоголя с художниками* — самая очевидная, документированная множеством свидетельств сторона обсуждаемого аспекта <...> создан *свод живописных и графических портретов зачинателя послепушкинского периода русской словесности*. В поведенческих мотивах писателя, в его манере держать себя с *собратьями по художественным делам*, в его человеческих симпатиях и антипатиях справедливо усматриваются не только личные свойства гоголевского характера, в них видят *типическое свойство всей духовной атмосферы* того времени» [Стернин, 2005: 10]. В приведенном фрагменте маркерами, манифестирующими особые отношения литературы и других видов искусств в 1830 – 1840-е гг., являются следующие: *взаимоотношения Гоголя с художниками, свод живописных и графических портретов, зачинателя послепушкинского периода русской словесности, поведенческих мотивах писателя, с собратьями по художественным делам, типическое свойство всей духовной атмосферы*. Интересным в научно-исследовательском плане представляется и прямое сравнение, которое проводит Г.Ю. Стернин в отношении прозы Гоголя и творчества художников изучаемого периода: «Молодой Гоголь, как известно, с восторгом откликнулся на главное брюлловское полотно, «вчитав» в него многие свои тогдашние *представления о мироздании, о красоте, о предназначении искусства*. Но в зрелые годы ему явно стал ближе Александр Иванов, причем, что очень существенно, интерес писателя к пластическим искусствам заметно сместился с оценки картины на определение самого типа художника. Как и в случае со статьей о брюлловском «Последнем дне Помпеи», здесь тоже на глазах у читателя творилась легенда, но она создавалась уже по иному идеологическому рецепту и в сущности носила «антибрюлловский» характер. Дело не только в том, что «*любимцу муз*», «*баловню судьбы*», каковым слыл Брюллов в годы своей славы, здесь противопоставлялся *художник-подвижник, художник-анахорет* (кстати сказать, сам Александр Иванов не был в восторге от этой созданной ему репутации «монаха»). Сочиненное

Гоголем «житие» Иванова должно было восполнить отсутствие той реальной «публичной» биографии, с которой обычно являлись свету художники и поэты пушкинско-брюлловского круга. Движим был писатель еще одной важной целью – обозначить *главную*, в его глазах, *обязанность творца: осуществление своей божественной миссии*» [Стернин, 2005: 14]. Применение сравнительно-сопоставительного метода в отношении творчества Н. Гоголя, К. Брюллова и А. Иванова позволяет не только наиболее наглядно представить кардинальные различия способов отражения мира в произведениях живописи, принадлежащих кисти Брюллова и Иванова как полярно противоположных в искусстве 1830 – 1840-х гг., но и проследить собственно эволюцию художественного метода самого Гоголя, репрезентантами чего выступают следующие лексические сочетания: *представления о мироздании, о красоте, о предназначении искусства, «любимцу муз», «баловню судьбы», художник-подвижник, художник-анакорет, главную обязанность творца, осуществление своей божественной миссии.*

Одним из концептов, конституирующих семантическое пространство искусствоведческого дискурса, следует считать концепт *жанр*. Жанр рассматривается как «тип художественного произведения, отмеченный устойчивыми, повторяющимися композиционно-структурными и/или содержательными признаками. Подразделение на Ж. существует во всех видах искусства, кроме архитектуры. Принципы выделения жанра в различных искусствах, имея общие черты, в значит. степени зависят от специфики данной сферы художественной деятельности» [БРС: URL].

Представляется, что Г.Ю. Стернин обращается к жанру как когнитивной структуре искусствоведческого дискурса с целью наиболее отчетливого представления историко-культурной ситуации и аргументации собственных взглядов на эпоху, например: «Небезынтересен и подсчет экспонатов по видовому и жанровому признаку: исторических картин, включая эскизы, - 32, портретов – 106, «картин, принадлежащих к живописи смешанной, tableaux de

genre» - 29, пейзажей – 4, архитектурных обмеров и проектов – 683. Специально указывалось, что среди исторической живописи преобладали, и это существенная деталь, церковные образа, сделанные на заказ» [Стернин, 2005: 29].

Для искусствоведческого дискурса особое значение имеет указание на жанры живописи, которые неотделимы от техник выполнения произведений, определяющих жанровую специфику таких арт-объектов: «В дальнейшем тиражная *печатная графика* перестает оказывать сколько-нибудь серьезное воздействие на формирование *жанровой структуры* русского изобразительного искусства. С одной стороны, она становится верной спутницей, а порою и двойником *пейзажной станковой картины*, перелагая на язык *эстампа*, главным образом, *литографского карандаша*, живописно-пластические принципы построения художественного образа. Был у печатной графики и другой исход – в откровенный *шарж*, в *изобразительную публицистику*, и поиски самостоятельного статуса в общественной жизни именно на этой творческой основе» [Стернин, 2005: 156]. Показательно, что такой ракурс изучения жанров изобразительного искусства позволяет адресанту выстраивать искусствоведческий дискурс в координатах его научности, т.к. употребление в данном контексте терминологии искусствоведения (выделено в контексте курсивом) придает анализу развития изобразительного искусства необходимую доказательность и глубину. Отметим также, что если терминологические сочетания *жанровая структура*, *изобразительная публицистика*, по большей части, известны широкому кругу читателей, то лексические единицы *печатная графика*, *эстамп*, *пейзажная станковая картина*, *шарж* характеризуются гораздо менее частотным употреблением.

В рамки жанровых структур логично вписаны и приоритетные сюжеты, которыми характеризуется живопись изучаемого исторического периода. Такое направление рассмотрения арт-объектов усиливает доказательность искусствоведческого дискурса, сообщая ему как черты научного дискурса, так

и свойства публицистического стиля, например: «Распространенность библейских сюжетов в русской исторической живописи 1830 -1840-х годов - факт общеизвестный, хотя его обычно связывают лишь с эстетической программой Академии художеств и потому нехотя включают в *сакральную сферу самоощущения личности*» [Стернин, 2005: 108]. Представляется, что в приведенном фрагменте Г.Ю. Стернин аргументированно опровергает сложившиеся в искусствоведческом профессиональном сообществе стереотипы и подчеркивает один из важных компонентов, характеризующих русского человека середины XIX в. – *сакральную сферу самоощущения личности*.

Интересно, что в искусствоведческом дискурсе как виде дискурса, который при анализе видов искусства опирается на зрительное восприятие художественных произведений, такой визуальный ракурс распространяется и на воссоздание особой исторической обстановки, свойственной изучаемой эпохе: «*Вернисажный ажиотаж выставочной публики, толпящейся в парадных музейных залах перед историческими полотнами прославленных академических профессоров – приметная черта столичной художественной и околхудожественной жизни 1830-х годов. Но не менее, если не более ее существенным признаком (в особенности, если иметь в виду не только культурный уклад города, но и, скажем, предметно-поэтический мир усадьбы) оказались камерные формы бытия искусства. Например, типичным явлением эпохи стало развитие так называемой «кабинетной» живописи, в частности, вхождение в домашний быт интимного живописного и графического портрета*» [Стернин, 2005: 17-18]. Безусловно, Г.Ю. Стернин применяет в данном контексте весьма выигрышный в плане воздействия на адресата прием – это прием противопоставления, позволяющий показать как бы крайние точки развития изобразительного искусства – *исторические полотна и камерные формы бытия искусства («кабинетная» живопись, интимный живописный и графический портрет)*. Подчеркнем здесь также, что для корректного декодирования данного высказывания адресату

необходимы фоновые знания о конкретных жанрах живописи, а также опора на какие-либо визуальные образы, хранящиеся в его памяти для установления необходимых аналогий и возникновения требуемых адресантом ассоциативных связей. Безусловно также, что описание самой исторической обстановки 1830 – 1840-х гг. дается Г.Ю. Стерниным весьма метко, так что создается отчетливое впечатление об этом важном для русского искусства периоде (*вернисажный ажиотаж выставочной публики, толпящейся в парадных музейных залах; культурный уклад города; предметно-поэтический мир усадьбы*).

Также верные и точные замечания о природе жанра изобразительного искусства находим и в следующем макроконтексте: «Такой «заказ» оказывался на деле своего рода доверенностью, выдаваемой мастеру *моделью* на право представлять ее, *модель*, в искусстве. Время сказалось и на подобных работах некоторой *дистанцированностью художественного образа, нарядностью*, подчас *щеголеватостью цветовой поверхности холста или бумаги*. Но все это – в пределах искреннего поэтического высказывания о человеке. Распространенный тогда особый вид художественного рукотворчества – *камерный рисуночный и акварельный портрет* такую тенденцию выражает весьма наглядно» [Стернин, 2005: 22]. Отметим, что и здесь адресант искусствоведческого дискурса очень дозированно, «точечно» употребляет терминологические сочетания, однако делает это не в ущерб научности своего высказывания и доказательности доводов: терминосистема искусствоведческого дискурса применена как в целях четкой атрибуции объекта (наименование жанра или материала (*камерный рисуночный портрет, акварельный портрет, холст, бумага*), единицы и категории искусствования (*модель, художественный образ*)), так и в аспекте расширения возможностей создания визуальных образов лингвистическими средствами (*дистанцированность, нарядность, щеголеватость, цветовая поверхность*).

На наш взгляд, поликодовый характер эстетической коммуникации и, как следствие, поликодовость самого искусствоведческого дискурса манифестированы в тех контекстах, в которых адресант намеренно обнаруживает синкретизм жанровых форм литературы и изобразительного искусства, не опираясь, однако, на экфрасис, но выявляя их глубинное сходство, например: «Дело здесь, понятно, никак не сводится к сознательному *авторскому эгоцентризму*, заключенному в самих особенностях *мемуарного жанра*. Эгоцентризм этот был вынужденным, полностью мотивированным культурно-историческими реалиями времени, и в желании писателя сделать *автобиографическую исповедь* основой своей *монументальной фрески* явно обозначился отклик на потребность людей эпохи к самосознанию, к выявлению ее *скрытых духовных потенций и драм*» [Стернин, 2005: 6]. Репрезентантами такого сопоставления служат следующие лексические сочетания: *авторскому эгоцентризму, мемуарного жанра, автобиографическую исповедь, монументальной фрески, скрытых духовных потенций и драм.*

Такой поликодовости эстетической коммуникации, значимой для изучаемого исторического периода, способствуют, разумеется, и социальные факторы, и неслучайно адресант искусствоведческого дискурса употребляет термин «социальный портрет», например: «Некоторое смещение «физиономических» акцентов в этом групповом снимке эпохи происходило еще и потому, что как раз в 1830-е годы серьезно меняет свои типовые черты социальный портрет деятеля русской культуры. Исследователи многократно отмечали, что именно тогда профессионализация литературного труда становится самостоятельной общественной проблемой, часто начинает вызывать смешанную реакцию современников, рождая тревогу за дальнейшие судьбы русской культуры. В оценке литературно-художественной борьбы все чаще пускаются в ход аргументы, связанные с общественным и бытовым поведением участников полемики. Специалисты констатируют: в начале 1830-х годов совершилась литературно-бытовая канонизация литературы»

[Стернин, 2005: 31]. Отметим также, что в приведенном фрагменте искусствовед вполне точно высказывается о тех аспектах литературного творчества, которые закономерно влияют и на жизнь искусства в целом.

Помимо случаев многоуровневого соположения специфики литературы и изобразительного искусства нами выявлены и контексты, в которых сравнение различных видов искусства представлено эксплицитно, например: «Трудно, но можно найти в изобразительном искусстве какую-то, пусть очень условную, параллель той прямой ориентации на повседневный публичный спрос, которую демонстрировала *историческая беллетристика 1830-х годов*. Ею окажется *художественная продукция совершенно иной тематической направленности – тиражная печатная графика, документально подтверждающая визуальные впечатления зрителя об окружающей его архитектурно-предметной и бытовой среде, указывающая ему на завлекательность и этнографическую характерность всевозможных сцен из городской «народной жизни»*. И лишь изредка воспроизводимые знаменитые архитектурные памятники прошлого были способны погружать тех, кто рассматривал «картинки», в атмосферу давно ушедших времен» [Стернин, 2005: 19-20]. Отметим, что в данном случае историческая беллетристика понимается Г.Ю. Стерниным расширительно, в том числе, и как визуальное воплощение этнографических и исторических аспектов жизни этноса (выделено курсивом).

Особое место среди жанров, рассматриваемых в аспекте изучения культурного процесса 1830 – 1840-х гг., занимает портрет. Портретная живопись, как убедительно доказывает Г.Ю. Стернин, оказывается тем индикатором, благодаря которому поверяется вся духовная жизнь эпохи и эволюция отдельного художника, а также борьба различных вкусов и мнений, в том числе и в профессиональной среде критиков искусства, например: «Обилие портретных произведений в экспозиции наводило просвещенную публику на совершенно иные мысли, и касались они главным образом соотношения художественных и житейских стимулов в творчестве мастера.

Глядя на рядовую выставочную продукцию, критика с горечью констатировала: в русское искусство решительно входит новый тип художника (обычно добавлялось - «молодого»), одержимого денежными заботами. Иначе говоря, в портретомании современники увидели прежде всего уступку житейским соблазнам, уступку желаниям обеспечить себе материальный достаток исполнением заказных портретных работ» [Стернин, 2005: 30].

Проблематика «человек и его портрет» рассматривается Г.Ю. Стерниным как одна из центральных в художественной жизни России 1830 – 1840-х гг., при этом в самой ее сути адресант искусствоведческого дискурса усматривает онтологическую природу интереса человека к собственному образу, например: «Одна из особенностей социокультурной ситуации в России изучаемых десятилетий заключалась в том, что повышенное внимание пластических искусств к человеку сопровождалось усиленным интересом человека к своему собственному образу – к его жизненной сути и к его материальному воплощению. Проблема «человек и его портрет» издавна имела много разных выходов в повседневную реальность, соединив в себе и философские взгляды на природу художественного творчества, и социальные амбиции личности, и ее способы ориентации в окружающем мире. От портрета-двойника, обладающего магическим свойством менять реальные судьбы людей, до портрета-документа, удостоверяющего схожесть образа с оригиналом и исполняющего функцию равнодушного зеркала – таков был сложный метафизический и психологический подтекст тройственных взаимоотношений между художником, моделью и зрителем» [Стернин, 2005: 20-21]. Нельзя не отметить и особое внимание, которое в искусствоведческом дискурсе уделяется выяснению специфики природы взаимоотношений художника и зрителя, а также самого образа, воссозданного средствами живописи, что обеспечивает высказыванию необходимую научную доказательность и глубину.

Особо подчеркнем, что искусствоведческое тексто-дискурсивное пространство характеризуется собственной концептосферой, в которую закономерно включены выявляемые искусствоведом общие идеи эпохи, находящие разноплановое воплощение в живописных полотнах конкретных жанров (в данном случае Г.Ю. Стернин берет для реализации стратегии обобщения «крайние точки» - *исторические композиции, скромные бытовые сцены и «кабинетная» портретная живопись*, например: «Одно из доказательств тому - круг тематических интересов и своеобразие жанровой структуры пластических искусств того времени. Соседство на художественных выставках грандиозных исторических композиций и скромных бытовых сцен, равно как и «кабинетной» портретной живописи – случай сам по себе вполне ординарный, отнюдь не представляющий собою отличительное свойство искусства рассматриваемых десятилетий. Изучаемый период поражает другим – разнородностью, точнее, разноприродностью художественной мысли о человеке и его судьбе, мысли, воплощенной соответственно в «большом искусстве» и в камерных произведениях» [Стернин, 2005: 13]. На основании таких глубоких наблюдений адресант искусствоведческого дискурса правомерно делает вывод о разнородности и «разноприродности» художественной мысли о человеке и его судьбе, что принципиально важно для изучения прагмасемантической организации искусствоведческого дискурсивного пространства: оно, как и само искусство, антропоцентрично, а вечные темы судьбы, жизни и места человека в мире составляют центр его концептосферы.

Также особо выделим в искусствоведческом дискурсе раскрытие проблематики мастерства, технических приемов, которыми должен владеть художник, аспект художественного кредо, профессиональной репутации. Например: «в ряде случаев именно эти работы <религиозного, культового характера> создавали художнику имя, именно на них основывалась его профессиональная репутация. Без многочисленных работ для церкви трудно представить себе творческий облик таких мастеров религиозной живописи

1830-х годов, как А.Е. Егоров, В.К. Шебуев, Ф.А. Бруни, П.В. Басин. Да и *монументально-декоративный дар Карла Брюллова, его склонность вовлекать зрителя в мировые проблемы бытия предстанут в сильно обедненном виде, если из наследия художника изъять труды, специально обращенные к церковному молящемуся люду*» [Стернин, 2005: 109]. На наш взгляд, в приведенном макроконтексте значимым оказывается не только семантическое пространство искусствоведческого дискурса, включающее обращение к творческому и светскому облику художников, но и аспекты проявления публицистического дискурса, фиксируемые в высказывании, выделенном курсивом.

Таким же публицистическим по своим свойствам следует считать и следующий фрагмент: «Между пророческим витийством и сдержанными лирическими медитациями (от интимно-альбомных до публично-учительских) – так можно было бы определить культурно-мифологическое пространство того времени, так можно было бы обозначить диапазон интонаций авторского голоса. Одно из доказательств тому – круг тематических интересов и своеобразие жанровой структуры пластических искусств того времени. Соседство на художественных выставках грандиозных исторических композиций и скромных бытовых сцен, равно как и «кабинетной» портретной живописи – случай сам по себе вполне ординарный, отнюдь не представляющий собою отличительное свойство искусства рассматриваемых десятилетий. Изучаемый период поражает другим – разнородностью, точнее, разноприродностью художественной мысли о человеке и его судьбе, мысли, воплощенной соответственно в «большом искусстве» и в камерных произведениях» [Стернин, 2005: 12-13]. При том, что адресант публицистического дискурса реализует, прежде всего, требования научного функционального стиля, все же сама по себе композиция высказывания свидетельствует о том, что его продуцент вводит полемические аспекты с целью усиления воздействия на реципиента и его убеждения в определенной специфике русского искусства 1830 – 1840-х гг.

Проблематика вдохновения и ремесла, их взаимодействия и взаимозависимости – одна из основных в первой половине XIX в., и Г.Ю. Стернин подчеркивает актуальность вопросов, составляющих данную сферу (репрезентантами этой проблематики становятся лексические сочетания *поэтическое вдохновение, твердо поставленная рука, хорошо усвоенное ремесло*): «Живописец, график, скульптор могли нравиться публике или нет, но в любом случае их профессионализм сам по себе воспринимался не только естественным, но и необходимым условием реализации творческого замысла. *Поэтическое вдохновение* (то самое, которое, по слову Пушкина, «не продается») и *твердо поставленная рука, хорошо усвоенное ремесло* – эти две стороны художнического дара воспринимались в своем единстве. Более того, *профессиональное зрение и академическая выучка – предмет особого почтения современников, внушавшего уважительное чувство дистанции между картиной, скульптурой, рисунком и зрителем*» [Стернин, 2005: 37]. Отметим также, что адресант искусствоведческого дискурса раскрывает также природу взаимодействия двух сторон эстетической коммуникации на основании восприятия мастерства художника (*профессиональное зрение, академическая выучка, предмет особого почтения современников, внушавшего уважительное чувство дистанции между картиной, скульптурой, рисунком и зрителем*).

Безусловно, о признаках научного дискурса применительно к дискурсу искусствоведческому можно говорить и тогда, когда продуцент высказывания обращается к попыткам поиска единых критериев оценки мастерства художников при абсолютной разнице талантов и личностных судеб, причем такой поиск вполне оправдан и закономерен и в рамках конкретной эпохи, и в рамках научных изысканий, например: «Появление общей шкалы для сквозной исторической оценки если не творческого гения, то живописного мастерства, принципиальная соизмеримость профессионального ремесла авторов, далеко отстоящих во времени друг от друга – существенная сторона и самосознания художественной личности, и ее общественной репутации. В

этом смысле возможная групповая презентация современных творцов (речь идет, разумеется, о крупнейших из них) оборачивалась родом сценического представления с очевидным историческим подтекстом. Кстати сказать, присутствие в подобных композициях – будь то сцены из Евангелия или же из античной литературы – автопортретов или портретов современников – характерное, хотя и косвенное, подтверждение этого нового художественного мышления второй трети XIX века» [Стернин, 2005: 46].

Необходимо особо подчеркнуть, что на уровне профессионального сознания вербализованы такие когнитивные структуры и лексико-семантические модели, которые позволяют говорить об элитарной языковой личности, умело использующей свои профессиональные и общекультурные компетенции в создании текста, адресованного как узким специалистам, так и широкой аудитории. Так, Г.Ю. Стернин прибегает к терминологии искусствоведения и опирается на лексико-стилистические требования научного функционального стиля, структурируя семантическое пространство искусствоведческого дискурса таким образом, чтобы представить общий социокультурный контекст развития искусства в изучаемую им эпоху, например: «Наметить общую конфигурацию мысленного «группового портрета», установить приблизительный состав его персонажей можно без особого труда, благо современники вели достаточно точный учет и количества мастеров, работавших тогда в изобразительном искусстве, и численности создававшейся ими продукции» [Стернин, 2005: 29]. В приведенном контексте опорными лексическими доминантами выступают термины искусствоведения – *конфигурация*, *«групповой портрет»*, *персонажи*, *мастера* (в значении 'художники'). Необходимо особо выделить и обращение продуцента искусствоведческого дискурса к статистическим данным, которые, несомненно, позволяют усилить аргументированность высказываний, например: «В «Азбучном списке художников русских и чужеземных, в России проживающих», опубликованном «Художественной газетой» в 1837 году, насчитывалось 195 имен, причем отмечалось, что среди них 110 – русских, а

85 – иностранных. Более детальные сведения на тот же счет давала газета, характеризуя состав экспонентов Академической выставки 1836 года. В этом публичном трехгодичном смотре участвовали 204 автора, в том числе «живописцев русских – 91, иностранных, по начальному образованию вне России – 27, скульпторов русских – 10»» [Стернин, 2005: 29].

Изучение прагмасемантической организации искусствоведческого дискурсивного пространства позволяет прийти к выводам о его уникальной когнитивной природе, закономерно манифестируемой в особенностях употребления лексики (специальная терминология и большое количество имен собственных), синтаксиса и когнитивных структур, свойственных искусствоведческому дискурсу как поликодовому феномену. Продуцент искусствоведческого дискурса обращается к концепту *жанр*, использует разнообразные лингвистические средства научного и публицистического дискурсов, что в целом свидетельствует об элитарности профессиональной языковой личности искусствоведа. Ее когнитивно-дискурсивные характеристики и прагматикон будет рассмотрен нами в пп. 2.2 и 2.3 настоящей главы.

## **2.2. Прагматика интертекстуальности и прецедентных феноменов в профессиональном языковом сознании искусствоведа**

Актуальность изучения языкового сознания в современной лингвистике и гуманитарной научной парадигме в целом определяется особым интересом ученых к проявлению «человека в языке», а также антропоцентрическим характером современной картины постиндустриального мира. Аксиоматично, в частности, утверждение о том, что языковое сознание является одной из важнейших сторон структуры языковой личности: «Как известно из психологии, главным признаком личности является наличие сознания и самосознания. Тогда главным признаком языковой личности является наличие языкового сознания и языкового самосознания» [Никитина, 1989: 34]. При

том, что само понятие языкового сознания сохраняет свою неопределенность, потому что его зачастую не только сближают, но даже отождествляют с языковой картиной мира либо набором тактик речевого поведения, «в любом случае языковое сознание реализуется в речевом поведении. Поэтому, говоря о языковом сознании личности, мы должны иметь в виду те особенности речевого поведения индивидуума, которые определяются коммуникативной ситуацией, его языковым и культурным статусом, социальной принадлежностью, полом, возрастом, психическим типом, мировоззрением, особенностями биографии и другими константными и переменными параметрами личности» [Никитина, 1989: 34].

Действительно, языковое сознание практически невозможно рассматривать изолированно от понятия языковой личности, доказательную концепцию которой предложил Ю.Н. Караулов. По мысли исследователя, языковая личность – многоуровневый феномен, который характеризуется наличием, по крайней мере, трех уровней: вербально-семантического (слово, морфема, словоформа, дериват, словосочетание, синтаксема, синоним, управление и т.п.), когнитивного (тезаурусом – дефиниции, дескрипции, перифразы, фреймы, поговорки или пословицы, фразеологизмы, гиперонимы или гипонимы, афоризмы, концептуальные единицы) и прагматического (или мотивационного – пресуппозиции, оценка, прецедентные тексты, приемы аргументации, сценарии, планы, программа поведения) [См.: Караулов, 2010]. Однако уже в русле предложенного Ю.Н. Карауловым значимо и обращение к исследованию языкового сознания: так, когнитивный и прагматический уровни языковой личности охватывают содержание того, что принято называть «языковым сознанием», и этот аспект изучения языковой личности закономерно включен в общее проблемное поле теории, что позволяет рассматривать картину мира и языковое сознание как равноправные объекты исследования. По Ю.Н. Караулову, языковое сознание – «совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание им речевых произведений» [Караулов, 2010: 9].

Несомненна также и связь языкового сознания со спецификой языковой картины мира в ее конкретном воплощении: поскольку языковая картина мира представляет собой «отношение коллективного сознания к действительности, зафиксированное в языке. Означаеваемые денотативной и коннотативной систем языка в совокупности с означааемыми его грамматической системы являются особой онтологией культуры – языковой картиной мира, исторически конкретным панорамным видением мира, включающим представления о его устройстве, существующую систему ценностей, мифологемы и идеологемы» [Чернейко, 2007: 175]. В то же время понятие картины мира имеет более широкую трактовку: это «абстракция более высокого уровня, за которой стоит совокупность взглядов носителей определенной культуры на мир, обуславливающих, мотивирующих их действия» [Там же], «целостный, глобальный образ мира, который возникает в результате познавательной деятельности человека, его духовного опыта в ходе тех или иных контактов с миром» [Шпильная, 2008; 372]. Именно поэтому с уверенностью можно утверждать, что картина мира обнаруживает связи не только с национальным языком (русская, англоязычная картины мира и т.п.), но и с комплексом явлением, которые способствуют выделению и обоснованию понятий концепт, поле, картина мира, внутренняя форма языка и речи.

В рамки картины мира и языковой картины мира вписаны также научная картина мира и национальная научная картина мира [См.: Корнилов, 2003], причем последняя актуальна именно для изучения профессионального языкового сознания. Национальная научная картина мира рассматривается современной лингвистикой как научное знание о мире, которое фиксируется в терминосистемах конкретного языка, и языковой картины мира (национальной языковой картины мира) как результата отражения действительности обыденным языковым сознанием. При этом необходимо помнить об отражении в научной и языковой картинах мира одной и той же действительности, но ее репрезентации различными способами: «Общность и различия обыденной и научной модели языка обусловлены сущностными

различиями научного и обыденного познания, которые, в свою очередь, заключаются в мотивах познавательной деятельности, в характере познавательного инструментария, в способах оперирования полученными знаниями и в сферах их применения» [Ростова, 2008; 49].

Понимание национальной научной картины мира неотделимо от позиционирования в ней профессионального сознания, которое сложным образом соотносится с разными сферами деятельности человека. Профессиональное сознание в целом рассматривается гуманитарными науками как сознание, организованное деятельностно, а его важнейшая характеристика – разновекторная направленность при обязательности реальной рефлексии – обуславливает комплексный характер исследования данного объекта. В методологическом подходе профессиональное сознание выступает, прежде всего, как деятельностно организованное сознание. Важнейшей его характеристикой становится не просто наличие реальной рефлексии, но ее двойная, разновекторная направленность: «Кто бы и когда бы ни действовал, – отмечал Г.П. Щедровицкий, – он всегда должен фиксировать свое сознание, во-первых, на объектах своей деятельности – он видит и знает эти объекты, а во-вторых, на самой деятельности – он видит и знает себя действующим, он видит свои действия, свои операции, свои средства и даже свои цели и задачи» [Цит. по: Исаев: URL].

Профессиональное сознание изучается в настоящее время комплексно, как единство трех оснований бытия человека – деятельность, сознание, общность. Сознательность и совместный характер профессиональной деятельности обеспечиваются ее осуществлением в сообществе, а деятельностная специфика и интерсубъективность профессионального сознания опирается на сознательное позиционное самоопределение каждого из членов профессионального сообщества [Исаев: URL]. При изучении профессионального языкового сознания лингвисты опираются на структурирование профессионального сознания, координаты которого сформированы посредством репрезентации профессии. Один из

фундаментальных элементов этого структурирования – образ профессии как целостное отражение основного содержания профессии. В его состав входят:

- цели профессиональной деятельности – отражение в сознании специалиста социального смысла данной профессии, ее значения для общества;
- средства, которые использует профессионал для реализации своих функций;
- профессиональная предметная область – знание круга явлений предметного мира, с которым оперируют представители данной профессии [Зиброва, 1999].

Отметим в этой связи правомерность понимания важности не общего в мире профессий, а уникального (единичного), т.к. образ мира имеет сугубо личностный характер, а профессиональная деятельность выступает одним из способов типизации таких образов, различных у разных субъектов труда [Климов, 1995].

В этой связи необходимо особо подчеркнуть, что профессиональное языковое сознание – особое (профессиональное, в отличие от обыденного) видение мира, которое формируется и «овнешняется» посредством профессионально маркированных языковых средств. Особые качества профессионального сознания в сравнении с обыденным опираются на наличие конкретной предметной области при наличии у нее профессионально ориентированных языковых средств, а также образов сознания, отражающих концептосферу профессиональной культуры.

Искусствоведческий дискурс представляет в этой связи один из интересных объектов исследования, поскольку является сложным феноменом, характеризующимся признаками художественного, публицистического, научного дискурсов, при этом именно изучение профессионального языкового сознания приобретает особую важность, т.к. именно этот феномен позволяет разграничить исследовательские конструкты, придав методологии изучения искусствоведческого дискурса необходимую строгость и обоснованность.

Наиболее показательными компонентами, организующими функционирование искусствоведческого дискурса и позволяющими рассматривать его в лингвопрагматическом аспекте, являются не только терминология, широко употребляемая в искусствоведческой дискурсивной практике и имеющая сложный состав (о чем речь шла в п. 2.1 настоящей главы), но и прецедентность искусствоведческих текстов в синтезе с субъективной модальностью, вне которой не мыслится профессиональная деятельность искусствоведа.

Особый интерес в изучении семантического пространства искусствоведческого дискурса и реализации в нем специфики профессиональной языковой личности представляет и мотивационно-прагматический уровень. Именно здесь совершается отбор наиболее важных, с точки зрения искусствоведа, имен и произведений, необходимых для осуществления искусствоведческого анализа. Так, описывая развитие искусства в 1830 – 1840-е годы, Г.Ю. Стернин характеризует значимый в это время «Оленинский кружок»: «Как указывают биографы Оленина, «несколько литераторов и художников», составлявших так называемый «Оленинский кружок», - это В.А. Озеров, Н.И. Гнедич, К.Н. Батюшков, кн. А.А. Шаховской, И.А. Крылов, В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, В.Л. Боровиковский, А.О. Орловский, О.А. Кипренский, А.Г. Венецианов, К.П. Брюллов» [Стернин, 2005: 34]. Само по себе перечисление столь значительных для культуры России имен создает необходимый прагматический фон для восприятия транслируемой искусствоведческим дискурсом информации. Отметим также в этой связи, что вводное сочетание *как указывают биографы* усиливает аргументированность высказывания, представляя собой отсылку к авторитету – необходимый компонент научного стиля.

Среди прагмасемантических особенностей искусствоведческого дискурса стоит отметить и частотное упоминание фамилий деятелей искусства и наименований их произведений, что вполне закономерно: в отличие от искусствоведческого комментария, который практически всегда

сопровождается (в случае с анализом произведений пластических искусств) визуальным рядом, фундаментальный труд Г.Ю. Стернина имеет иную направленность: автор ставит перед собой задачу рассмотреть закономерности культурного процесса 1830 – 1840-х годов, обнаруживая наиболее знаковые его черты в живописи, скульптуре и архитектуре. Например, в следующем контексте адресант искусствоведческого дискурса утверждает собственное мнение (*имею в виду*), подкрепляя его в дальнейшем широко известными фактами развития живописи с указанием на конкретные полотна и их авторов («Парад по случаю окончания военных действий в Царстве Польском 6 октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге» и «Русские художники в Риме в 1842 году» Г.Г. Чернецова; «Торжественное собрание Академии художеств в 1839 году» А. Ладюрнера; «Семь часов вечера» Е.Ф. Крендовского и др.), что позволяет выявить тенденцию создания групповых портретов: «Имею в виду, возможно, не самую главную, но очень явно сказавшуюся склонность самой эпохи обозначать свое время коллективными портретными мизансценами, изображающими деятелей культуры, демонстрировать их человеческое и профессиональное единение - по крайней мере в тот момент, когда они предстают перед зрителем живописного полотна, гравюры или дагерротипа. За примерами далеко ходить не надо. Так, известная картина Г.Г. Чернецова «Парад по случаю окончания военных действий в Царстве Польском 6 октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге» (1837) своей популярностью во многом обязана тому, что среди собравшейся на это зрелище публики художник изобразил знаменитостей русского литературного мира тех лет. В совсем недалеком будущем тот же Г.Г. Чернецов сочинит групповой портрет уже в самом прямом смысле слова - «Русские художники в Риме в 1842 году» (1842), где на фоне Римского форума изобразит собравшимися вместе (на деле персонажи позировали по отдельности) более тридцати участников русской художественной колонии в Риме. Долгие годы работавший в России французский живописец А. Ладюрнер в 1840 году создал картину «Торжественное собрание Академии

художеств в 1839 году», используя все тот же «парадный» повод для того, чтобы предъявить зрителю коллективный портрет вершителей судеб изобразительного искусства России той поры, чьи имена были постоянно на слуху: А.Н. Оленина, Ф.П. Толстого, А.Е. Егорова, В.К. Шебуева, К.П. Брюллова и других. Известна по литографии и многочисленным копиям картина венециановского ученика Е.Ф. Крендовского «Семь часов вечера» - привычная интерьерная сцена, среди участников которой - братья Г.Г. и Н.Г. Чернецовы, А.П. Сапожников, В.П. Лангер. В 1830-е годы несколько уже других учеников А.Г. Венецианова создают большое полотно «Субботнее собрание у В.А. Жуковского», представляя в лицах весь цвет русской словесности первой трети XIX века. Вышедший в 1833 году альманах «Новоселье» открывался изобретательно нарисованным титульным листом (автор композиции – А.П. Брюллов, гравер - С.Ф. Галактионов), тоже как будто заявляющим о себе как о художественном документе: это не что иное, как групповой портрет крупнейших русских писателей, отмечающих новоселье знаменитой книжной лавки А.Ф. Смирдина. Желанию Александра Иванова «составить всю русскую живопись в лицах» обязан своим появлением весьма интересный с иконографической точки зрения дагерротипный снимок (1846), изображающий группу русских живописцев в Риме» [Стернин, 2005: 27-28].

Не только упоминание, но и анализ конкретных произведений, ставших известными представителям конкретной культуры, являющихся знаковыми для конкретного исторического периода или для нации в целом, свидетельствует, разумеется, о функционировании прецедентных феноменов в искусствоведческом дискурсе и о той конституирующей роли, которую играет в его семантическом пространстве прецедентность.

Изучение прецедентности представляет собой одну из актуальных сфер не только в лингвистике и филологии, но и в гуманитарной научной парадигме в целом. Такое положение дел обуславливается, прежде всего, тем, что культура как форма бытия человека и человечества характеризуется

консервацией культурных кодов и высокой концентрацией прецедентных феноменов с целью транслирования опыта поколений. Отечественная лингвистика довольно активно занимается проблематикой прецедентности, что сформировало несколько подходов в рамках лингвистических исследований. Так, когнитивный подход, частично опирающийся на постулаты теории языковой личности, направлен на рассмотрение прецедентных феноменов как ментальных единиц [Караулов, 1986; Гудков, 1999; Красных, 2002; Нахимова, 2007 и др.]. Лингвокультурологический подход трактует прецедентные феномены как репрезентанты артефактов культуры (в широком смысле) [Прохоров, 2006; Слышкин, 2000; Гришаева, 2004 и др.]. Также весьма результативно изучение прецедентности с позиций концепции интертекстуальности, в рамках которого прецедентные феномены рассматриваются как материализованные знаки интертекстуальности [Яценко, 1997; Евтюгина, 2000; Чистова, 2009 и др.].

Безусловно, само наличие разных подходов к изучению прецедентности и прецедентных феноменов, а также некоторая размытость определений этих понятий свидетельствуют как о востребованности проводимых исследований, так и потребности в комплексном изучении этих сложных по своему характеру явлений. Так, одной из базовых характеристик прецедентных текстов как одной из разновидностей прецедентных феноменов является их хрестоматийность, формируемая на основании эмоциональной и познавательной значимости, а также широкой известности таких текстов. Знакомство с прецедентными текстами происходит в процессе обучения в школе и в процессе социализации, так как «если даже они [прецедентные тексты] не входят в программу общеобразовательной школы, если даже их там не изучали, то все равно все говорящие так или иначе знают о них, – прочитав их сами или хотя бы понаслышке» [Караулов, 2007: 216]. Очевидна также и связь хрестоматийности прецедентных текстов с их реинтерпретируемостью, трактуемой как способность быть реализованным в других видах искусства, помимо литературы, что обеспечивает таким текстам свойства обобщенного

факта культуры. Поэтому важна осведомленность носителей языка о прецедентных текстах, так как «знание прецедентных текстов есть показатель принадлежности к данной эпохе и ее культуре, тогда как незнание, наоборот, есть предпосылка отторженности от соответствующей культуры» [Караулов 2007: 216].

Так, адресант искусствоведческого дискурса, опираясь на фоновые знания реципиента, обращается к фактам литературного процесса с тем, чтобы наиболее полно охарактеризовать арт-объекты изучаемого хронологического периода и дать глубокий анализ тем тенденциям, которые наблюдаются в 1830 – 1840-е гг. Например: «О литературоведческой научно-критической традиции и говорить не приходится: авторы стоящих у ее истоков работ сразу же окрестили этот период «гоголевским» и тем самым собрали его в одно целое. Хорошо известное сочинение *Н.Г. Чернышевского «Очерки гоголевского периода русской литературы»* (1855-1856) и полемизирующая с ним большая статья *А.В. Дружинина «Критика гоголевского периода и наши с ней отношения»* (1856) придавали взятым вкупе обоим десятилетиям совершенно особый историко-литературный статус, а самому эпитету - «гоголевский» - нарицательный смысл» [Стернин, 2005: 7]. Такой подход позволяет рассматривать динамику развития изобразительного искусства в России с позиций вполне объяснимых закономерностей. Кроме того, уже в 30 – 40-е годы XIX в. литературная критика и собственно художественная литература берут на себя ответственность в формировании эстетического вкуса публики, а значит, важно помнить и об авторитетных мнениях о тех или иных явлениях в сфере искусства. В этой связи необходимо особо подчеркнуть, сами по себе личные имена Чернышевского и Дружинина прецедентны по своим характеристикам, а их статьи, на которые ссылается Г.Ю. Стернин, представляют собой прецедентные тексты русской литературной критики. Уточним в этой связи, что их прецедентность имеет не общенациональную значимость, однако они включены в состав фоновых знаний любых специалистов в сфере гуманитарной научной парадигмы (выделены

курсивом). Обращение к фоновым знаниям реципиента позволяет продуценту искусствоведческого дискурса объяснить значимость эпитета «гоголевский» для изучаемого исторического периода, а также изучить сам механизм становления реализма в изобразительном искусстве.

Весьма показателен в этом отношении и следующий фрагмент: «историко-культурная рефлексия автора *«Арабесок» и петербургских повестей* часто восходила к эстетическим проблемам именно пластических искусств, к размышлениям о роли мастера кисти в духовной жизни общества. Именно эта сфера мировой художественной культуры питала не только умозрительные культурфилософские построения Гоголя, в ряде случаев она становилась основой драматургии его литературных произведений, *оказывалась тем магическим кристаллом*, сквозь который писатель воспринимал окружающую действительность. Разумеется, здесь сказывалась утверждаемая романтизмом иерархия эстетической значимости различных видов искусства, и в таком своем качестве многие патетические гоголевские суждения могли рассматриваться как естественная дань эпохе» [Стернин, 2005: 9-10]. На наш взгляд, примечателен здесь парафраз, к которому прибегает продуцент искусствоведческого дискурса – под *автором «Арабесок» и петербургских повестей* подразумевается, разумеется, Н.В. Гоголь, причем автор монографического искусствоведческого труда обращается к фоновым знаниям своих читателей, которые не только знакомы с творчеством писателя, но и ориентируются в нем без обращения к какой-либо дополнительным источникам. Есть здесь и имплицитная отсылка к тому особому пиетету, который сам Гоголь испытывал к А.С. Пушкину: *оказывалась тем магическим кристаллом* – это непрямая цитата из пушкинского «Евгения Онегина»:

И даль свободного романа

Я сквозь магический кристалл

Еще не ясно различал [Пушкин, 2005, гл. VIII, стр. L: 798].

Безусловно, корректное декодирование смыслов, функционирующих в семантическом пространстве искусствоведческого дискурса, невозможно без визуального представления адресатом тех произведений изобразительного искусства, о которых идет речь о конкретных высказываниях. Профессиональная языковая личность искусствоведа, разумеется, характеризуется необходимым набором знаний, умений и навыков, которые способствуют реализации его профессиональной деятельности. В числе приоритетных необходимо назвать свободное ориентирование в масштабном контексте мировой культуры. Также важным является и умение обосновывать собственные умозаключения необходимыми отсылками к конкретным художественным текстам в широком смысле. Мы согласны с Ю. Боровым, который правомерно трактует художественный текст как «носитель концептуально нагруженной и ценностно ориентированной информации, физическое бытие социально значимой художественной мысли. Вне потребления существование художественного текста неполноценно, он существует лишь как потенциальное произведение. Художественный текст несет в себе мысль и в пластической форме, и в форме идей, не опосредованных изображением. Смысловой центр текста может смещаться в сторону изобразительного, или непластического, собственно интеллектуального начала» [Боров, 2002: 210]. Г.Ю. Стернин, включая прецедентные имена и прецедентные тексты в свой профессиональный дискурс, опирается на тот общекультурный багаж, который вписан не в узкоспециальные, а в общенациональные координаты, например: «1830-е годы - в известном смысле узловой период в истории русской художественной культуры XIX века. Не только и не столько потому, что они отмечены появлением эпохальных произведений искусства, хотя и в этом отношении они заявили о себе достаточно внятно: не говоря уже о словесности, стоит вспомнить поздние архитектурные ансамбли России, оперу Глинки «Жизнь за царя», картину Брюллова «Последний день Помпеи», представленные Щепкиным сценические образы Фамусова и гоголевского Городничего. Эти

работы жили в сознании русского общества на протяжении всего столетия» [Стернин, 2005: 10]. В приведенном макроконтексте имена архитектора К.И. Росси, композитора М.Н. Глинки, художника К.П. Брюллова прецедентны по своим характеристикам, потому что известны любому, как и их знаменитые творения – петербургские архитектурные ансамбли Михайловского дворца, зданий Сената и Синода на Сенатской площади, здания Главного штаба на Дворцовой площади с триумфальной аркой, опера «Жизнь за царя» (преьера – в 1836 г.), картина «Последний день Помпеи» (работа завершена в 1833 г.).

Также прецедентные имена и тексты репрезентированы в следующем контексте: «Идейный замысел и пластические принципы трех главных исторических полотен, созданных в изучаемый период - *«Последний день Помпеи» Карла Брюллова, «Медный змий» Федора Бруни, «Явление Мессии» Александра Иванова* ясно обозначили тот *торжественно-поэтический регистр*, ту «декламационную» форму авторского обращения к зрителю, которые были свойственны пластическим искусствам в тех случаях, когда оно непосредственно включалось *в трудные размышления эпохи об исторических судьбах человечества»* [Стернин, 2005: 19]. Выделенные курсивом лексические сочетания обнаруживают весьма значительный коммуникативно-прагматический потенциал ввиду прецедентности, реализуемой в данном текстовом фрагменте. Кроме того, *торжественно-поэтический регистр*, на который указывает продюцент искусствоведческого дискурса, фиксируется в русской языковой картине мира вслед за его утверждением в научной картине мира. Этическая и эстетическая значимость этих прецедентных текстов бесспорна: Г.Ю. Стернин прямо указывает на их включенность *в трудные размышления эпохи об исторических судьбах человечества*.

Прецедентные имена позволяют придать научному дискурсу, признаки которого свойственны дискурсу искусствоведения, необходимую стройность и организовать четкую композицию, в том числе, и при опоре на зрительное восприятие адресата. Так, Г.Ю. Стернин, вводя в контекст три имени – Гоголя, Иванова и Брюллова (выделены курсивом), сопровождает эти прецедентные

имена эффективно воздействующей на сознание адресата фигурой треугольника (*именно внутри этой геометрической фигуры*): «В художественной жизни России 1830-1840-х годов возник любопытный треугольник с тремя вершинами: *Гоголь, Александр Иванов, Карл Брюллов*. Были, разумеется, в ту пору и другие крупные личности, сильно влиявшие на ход искусства. Но *именно внутри этой геометрической фигуры*, находясь в постоянном движении, перекрещивались или же, наоборот, резко отталкивались друг от друга разные творческие импульсы духовных исканий эпохи» [Стернин, 2005: 14].

Необходимо также особо подчеркнуть хронотопическую маркированность прецедентных текстов, их соотнесенность с конкретной эпохой и культурой: динамика прецедентности обуславливается постоянным обновлением корпуса прецедентных текстов, что обеспечивает необходимость изучения феномена прецедентности в пределах конкретного исторического периода. В этой связи правомерно понимание прецедентного текста и прецедентной ситуации как более широких понятий и невозможности их полной реализации в речи, что диктует обращение к понятию символа прецедентного текста или прецедентной ситуации, роль которого может выполнять прецедентное имя и прецедентное высказывание [Захаренко, Красных, Гудков, Багаева, 1997: 93], т.е. актуализация прецедентных текстов и прецедентных ситуаций возможна посредством прецедентных имен или прецедентных высказываний.

В.В. Красных определяет прецедентные феномены как «особую группу феноменов, хорошо известных всем представителям национально-лингвокультурного сообщества, актуальных в когнитивном плане <...> Обращение к таким феноменам постоянно возобновляется в речи того или иного национально-лингвокультурного сообщества» [Красных, 2002: 58]. Любой вид прецедентных феноменов является дискурсивным компонентом, что обеспечивает его национально-культурную специфику. Также прецедентные феномены, обладая мифологической функцией, способны

определять правила социального поведения в обществе: так происходит потому, что факт, являющийся денотатом прецедентного феномена, маркируется в обществе, становясь «эталонным», а прецедентные имена отражают и определяют ценностные ориентации лингвокультурного сообщества [Гудков 2003:118-138]. Особый интерес в этой связи представляет изучение лингвопрагматической специфики функционирования прецедентных феноменов в искусствоведческом дискурсе, т.к. этот вид дискурса структурирует собственную аксиосферу, которая сложным образом корреспондирует с ценностной картиной мира конкретной социальной группы и/или этноса, при этом возникает также возможность выявить и описать дискурсивный потенциал искусствоведческих текстов как репрезентантов искусствоведческого дискурса.

Прецедентные феномены в искусствоведческом дискурсе обладают весьма значительным лингвопрагматическим потенциалом: адресат получает культурную информацию, которую необходимо декодировать соответствии с теми культурными кодами и системой ценностей, которые свойственны конкретному лингвокультурному сообществу. В труде Г.Ю. Стернина прецедентные феномены представлены разнообразно, однако приоритетными стали прецедентные имена и прецедентные тексты, часто также представленные прецедентными именами. Основной функцией прецедентных феноменов в искусствоведческом дискурсе является познавательная, при этом благодаря прецедентным феноменам реализуется отсылка к культурным объектам в целом, фиксирующим доминанты культурного пространства.

Так, например, в следующем контексте имя Василия Андреевича Жуковского становится прецедентным для адресата, обладающего достаточными фоновыми знаниями, поскольку отсылка к личным и творческим судьбам многих художников должна вызвать необходимые ассоциации для адекватного декодирования высказывания: «к миру изобразительного творчества был непосредственно причастен, причем с самых разных сторон, еще один крупный представитель литературного

сообщества, обладавший особым даром заботливого участия в жизни художников и потому сыгравший серьезную роль в творческих и личных судьбах многих из них. Имею в виду В.А. Жуковского, и если бы был создан групповой портрет, представлявший в лицах повседневную хронику художественного быта 1830-1840-х годов, демонстрировавший человеческие взаимоотношения между его участниками, то, во-первых, место поэта - в центре такой композиции, а во-вторых, сообразуясь с эстетическими и житейскими взглядами Жуковского, картина должна была бы являть собою интерьерную сцену в духе немецкого *бидермейера*» [Стернин, 2005: 48]. Важно здесь также отметить и наименование художественного стиля *бидермейер*, который для профессиональной языковой личности искусствоведа и адресата, находящегося в поле тех же ассоциаций, что и адресант, должно способствовать созданию необходимого визуального образа. А поскольку мы говорим об адекватном понимании смысла искусствоведческого текста и корректном его декодировании, вполне можно утверждать и наличие определенной степени прецедентности данного термина для конкретной социальной группы.

Мы уже указывали, что искусствоведческий дискурс закономерно обращается не только к арт-объектам различных видов искусства, но и к литературе как отдельному его виду. Сопоставление, сравнение различных событий, важных для жизни литературы и искусства, позволяют не только наиболее полно и подробно воссоздать тот социокультурный контекст, который свойственен эпохе, но и распространить те или иные явления одного вида искусства на другие, например: «Конечно, никак нельзя счесть случайностью, что именно портретных дел мастер оказался одним из основных литературных героев, стал главным воплощением философско-эстетических и житейских драм, связанных с природой изобразительного творчества. Разумею, понятно, гоголевскую повесть «Портрет» (первая редакция опубликована в 1835 г., вторая - в 1842 г.). Чертков / Чартков не только самостоятельно существует в качестве вымышленного литературного

персонажа, но и оказывается важным смысловым звеном в гоголевской галерее реальных творцов живописных произведений: вполне очевидно, что и Карл Брюллов, и Александр Иванов для Гоголя – не только примеры из жизни, но тоже вполне знаковые фигуры» [Стернин, 2005: 30]. Г.Ю. Стернин, на наш взгляд, совершенно прав в том, что избрание главным героем портретиста в повести «Портрет» является для Гоголя вполне естественным именно потому, что сам жанр портрета опережает по популярности даже исторические полотна, имеющие гораздо более высокий ранг в трактовке Академии художеств.

Также вполне естественным представляется и сопоставление прецедентных имен и создание на этой основе убедительного анализа сущности творчества, например: «Парный портрет *Брюллова* и *Пушкина* тоже мог бы стать визитной карточкой эпохи, но скорее тех ее свойств, того ощущения внутреннего родства поэтических натур, которые достались изучаемым десятилетиям в наследство от предшествующего времени. При всем своем глубочайшем почитании *Александра Иванова* *Гоголь* вряд ли бы встал перед ним на колени, умоляя художника подарить ему рисунок (вспомним, судя по всему, апокрифический рассказ о том, как Пушкин, выпрашивая брюлловский графический лист, поступил якобы таким образом). В свою очередь *Брюллову* вряд ли бы пришло в голову всерьез изобразить своего любимого поэта в виде кающегося грешника (как представил *Гоголя* *Иванов* в своем «*Явлении Мессии*») хотя бы потому, что сама идея христианского покаяния, судя по всему, не была определяющей ни в общем мирочувствии «великого Карла», ни в его представлениях о взаимной человеческой любви» [Стернин, 2005: 33]. Интересно, что и в этом случае продюцент искусствоведческого дискурса опирается на прецедентный текст – картину А. Иванова «Явление Мессии», а также на знание адресатом образов и композиции этого прецедентного феномена.

Таким же прецедентным текстом является как для адресанта, так и для адресата искусствоведческого дискурса и полотно «Сикстинская мадонна»

Рафаэля, которое хранится в Галерее старых мастеров в Дрездене. Г.Ю. Стернин использует этот прецедентный феномен для воссоздания культурного контекста изучаемого исторического периода с тем, чтобы передать не только те ощущения, которые испытывали русские художники, отправлявшиеся в Рим и посещавшие Дрезден, но и для того, чтобы соотнести восприятие своих современников и представителей русской культуры XIX в.: «Дрезден не миновал уже ни один из пенсионеров, и именно там, в этом городе, за сотни верст до самой *Италии*, происходила первая встреча путешественников с едва ли не самой устойчивой христианизированной поэтической легендой об искусстве этой страны. Понятно, речь идет о встрече с *рафаэлевской «Сикстинской мадонной»*, картиной, прочно вошедшей в художественное сознание России со времен известной статьи В.А. Жуковского и уже давно обретшей *значение символа, знака мирового художественного гения*. Факт весьма многозначительный: первый же памятник ренессансной итальянской живописи представал не только самим собой, он воспринимался в ореоле определенной духовно-философской традиции, где откровенная сакрализация образа сочеталась с тонкими эстетическими умозаключениями. Письменными восторгами пенсионеров дело не ограничивалось, и, например, *Александр Иванов, увидев картину на пути в Италию, сделал превосходную карандашную копию головы Мадонны»* [Стернин, 2005: 62]. Важным нам представляется тот факт, что «Сикстинская мадонна» в данном контексте характеризуется как *значение символа, знака мирового художественного гения*. Особую важность также приобретают и топонимы, имеющие значение прецедентных онимов, возникающее в контексте, который связан с именем великого Рафаэля и эпохи Возрождения: *Дрезден, Италия*. Очевидно, что и отсылка к известному наброску, выполненному А. Ивановым, приобретает в данном контекстуальном окружении прецедентный характер: *Александр Иванов, увидев картину на пути в Италию, сделал превосходную карандашную копию головы Мадонны*.

Прецедентность свойственна и следующему контексту, в котором прецедентными феноменами становятся онимы, именующие страны и стороны света (*Италия – Россия, Север – Юг*): «Покинувшая *Россию* в конце 1820-х годов княгиня З.А. Волконская писала в своих путевых заметках: «Какое блаженство стремиться к *Италии*, удаляться от холодных ветров, от сухой песчаной земли, от ленивой природы *Севера*! Какое блаженство дышать весенним воздухом после долгой болезни! Ведь зима – болезнь, страдание земли...» В ссылаях на «холодные ветры» *России* необязательно видеть политические аллюзии, намеки на «морозную погоду» николаевского царствования (хотя, конечно, такие смысловые оттенки могли присутствовать). Противопоставление *Севера Югу* – частый мотив размышления деятелей русской культуры первой половины XIX века, причем оппозиция эта могла обозначать разницу и *в общем мироощущении художника, и в его жизненном самочувствии, и в самой настройке его профессионального глаза*» [Стернин, 2005: 69]. Несомненно, окружающий контекст способствует воссозданию полной картины восприятия членов оппозиций (выделено курсивом), что, в свою очередь, создает вполне исчерпывающее представление о восприятии мира и своего места в нем как в прямом, так и в метафорическом смысле. На наш взгляд, важно и то, что продуцент искусствоведческого дискурса опирается при этом на компоненты мироощущения художника (*в общем мироощущении художника, и в его жизненном самочувствии, и в самой настройке его профессионального глаза*).

Отметим также, что достаточно частотным для искусствоведческого дискурса является взаимодействие прецедентных феноменов с экфрасисом, т.к. дополнительные описания произведений искусства лингвистическими средствами подкрепляют те фоновые знания, которыми обладает адресат, например: «Всероссийский триумф автора «Последнего дня Помпеи», безусловно, сыграл здесь свою значительную роль. Но совсем не только этот оглушительный успех действовал на воображение художественной молодежи, была и другая необычайно притягательная сила. Один из таких

«перебежчиков», побывав как-то в залах Эрмитажа, следующим образом «вписывал» творчество Брюллова в мировую историю живописи: *«Вандик, Рубенс, Веласкес, Гвидо, Аннибал Каррачи и другие, Пуссен, Ван дер Меер, Рейсдаль, Поль Поттер и Клод Лоррен стали для меня понятнее. Я измерял их талантом Брюллова и удивлялся необъятности его. У всех у них встречал я достоинства великого моего наставника, а в нем одном узнаешь их всех, как будто бы каждый из них, переходя к источнику света, завещал ему ту искру божественного гения, которым освещали они путь своей жизни, те сокровища, которые они стяжали в области искусства»* [Стернин, 2005: 50]. В приведенном фрагменте курсивом выделены имена художников, имеющих мировую известность, а помещение Карла Брюллова в один ряд с ними дает дополнительное объяснение авторитетности этого русского художника для его современников (*Я измерял их талантом Брюллова, У всех у них встречал я достоинства великого моего наставника*).

Важным для характеристики прецедентных феноменов становится и упоминание архитектурных сооружений, которые также сами по себе являются прецедентными текстами, например: «Строитель Исаакиевского собора О. Монферран в июле 1841 года докладывал: «Живопись произведена будет господами Брюлловым, Бруни и Басиным лучше, нежели всяким другим художником». Как видим, в выборе исполнителей росписи автор сооружения не был оригинален и решил опереться на живописцев, уже имевших репутацию крупных мастеров религиозного искусства» [Стернин, 2005: 89]. Продуцент искусствоведческого дискурса строит аргументацию и, соответственно, прагматически воздействует на адресата посредством обращения к авторитету (О. Монферран), отсылкой к его знаменитому созданию (Исаакиевский собор), а также к цитате, в которой упомянуты прецедентные для любого представителя русской культуры имена (Брюллов, Бруни, Басин). Важное значение приобретает также и дополнительные замечания Г.Ю. Стернина, высказанные в отношении упоминания О. Монферраном знаменитых живописцев, в которых, на наш взгляд,

прецедентность реализована имплицитно: автор сооружения <...> решил опереться на живописцев, уже имевших репутацию крупных мастеров религиозного искусства.

Такой же способ представления прецедентных текстов в сфере архитектуры избирает Г.Ю. Стернин в следующем макроконтексте: «Итальянские пенсионеры на чернецовской картине изображены возле *Римского форума*, и мощные архитектурные формы древних руин – это не декоративный «задник» группового портрета, а смысловая доминанта изображенного городского пространства, его суть. Это – *особый мир, не допускающий к себе панибратского отношения, требующий от художнического взгляда на жизнь чувства исторической дистанции*» [Стернин, 2005: 68-69]. Римский форум – действительно значимый в мировом масштабе архитектурный объект, известный широкому адресату, что в целом позволяет и весь текстовый фрагмент организовать таким образом, чтобы адресат адекватно декодировал и основной смысл такой прецедентности (*особый мир, не допускающий к себе панибратского отношения, требующий от художнического взгляда на жизнь чувства исторической дистанции*).

Анализ произведений живописного искусства Г.Ю. Стернин довольно часто строит на основании со- и противопоставлений, в том числе, на основании отсылок к произведениям литературы. Так, полотно К. Брюллова «Гибель Помпеи» продуцент искусствоведческого дискурса сравнивает с «Демоном» М.Ю. Лермонтова, причем делает это на основании строгого критерия мифопоэтики, присущей обоим художникам: «протеизм Брюллова, с одной стороны, и Лермонтова, с другой, имели совершенно различные профессиональные основания и эстетические стимулы. «Гибель Помпеи» и лермонтовский «Демон» (кстати сказать, создававшиеся почти одновременно) не только представляли совершенно не похожие мифопоэтические картины мира. Они решительно отличались, что для нашей темы не менее важно, способом самопрезентации личности творца. Мелькнувшее в толпе

спасающихся жителей Помпей испуганное брюлловское лицо – не более чем своеобразный автограф художника, еще одно напоминание об авторе картины. Исповедальные мотивы лермонтовского «Демона» внушают читателю мысль о личной причастности автора поэмы к той жизненной драме, о которой идет речь в тексте и которая правит человеческой судьбой. Если иметь в виду некоторую театральную условность, свойственную обоим этим произведениям, то тогда брюлловские творческие интенции правомочнее сблизить с мастерством режиссера-постановщика массовых сцен, а лермонтовские – с монологическим даром трагического актера» [Стернин, 2005: 51-52]. Представляется, что само упоминание наименований произведений Брюллова и Лермонтова является реализацией прецедентных имен и прецедентных текстов, которая способствует разворачиванию ассоциаций у адресата, осуществляя прагматику воздействия на него. Закономерным оказывается и вывод, к которому приходит Г.Ю. Стернин, но парадоксальность вербального оформления этого тезиса делает его запоминающимся и значительным для культурных горизонтов адресата (Если иметь в виду некоторую театральную условность, свойственную обоим этим произведениям, то тогда брюлловские творческие интенции правомочнее сблизить с мастерством режиссера-постановщика массовых сцен, а лермонтовские – с монологическим даром трагического актера).

Очевидно, что без обращения к фоновым знаниям адресата невозможно корректно проводить искусствоведческий анализ арт-объектов, а также практически невозможно добиться адекватной ответной реакции адресата на излагаемые научные постулаты. Например, в следующем фрагменте Г.Ю. Стернин организует искусствоведческий дискурс при опоре на прецедентные имена известных всем художников (выделены курсивом): «корифеями всего художественного содружества были три ровесника и три очень разных мастера. Все трое родились в 1775 году, стало быть, в николаевскую Россию пришли еще из екатерининской эпохи: двое из них - *А.Е. Егоров* и *Андрей Ив. Иванов* - оказались самыми верными хранителями традиций старой

петербургской академической школы; третий - москвич *В.А. Тропинин*, один из зачинателей живописного бытового портрета нового столетия. Почти их сверстниками (с разницей в возрасте соответственно в один и четыре года) были *В.К. Шебуев* и *А.Г. Венецианов* - соседство этих имен, обычно разводимых в истории искусства по разным разделам, говорит само за себя. Вряд ли кем-нибудь из перечисленных мастеров *Г.Р. Державин*, к примеру, мог восприниматься «сходящим в гроб стариком», реликтом того этапа русской культуры, который уже ушел в прошлое» [Стернин, 2005: 47]. Особого внимания при анализе прецедентности в данном фрагменте заслуживает последнее высказывание: *Вряд ли кем-нибудь из перечисленных мастеров Г.Р. Державин, к примеру, мог восприниматься «сходящим в гроб стариком», реликтом того этапа русской культуры, который уже ушел в прошлое.* Подчеркнем, что продуцент искусствоведческого дискурса опирается в данном случае на фоновые знания адресата, которому должны быть известны строки из пушкинского «Евгения Онегина»:

И свет ее с улыбкой встретил;

Успех нас первый окрылил;

Старик Державин нас заметил

И, в гроб сходя, благословил [Пушкин, 2005, гл. VIII, стр. II: 777].

Полемизируя с А.С. Пушкиным, Г.Ю. Стернин устанавливает необходимые для искусствоведческого исследования хронологические соотношения с тем, чтобы его адресат ясно представлял, о каких периодах истории развития русского искусства он ведет речь в своей монографии и какие поколенческие различия имеет в виду.

Интерес представляют и контексты, в которых продуцент искусствоведческого дискурса опирается на знание адресатом узкоспециальных сфер, требующих известной степени компетентности в вопросах исторического развития европейского искусства и понимания его динамики и межкультурного взаимодействия (прецедентные имена выделены курсивом): «копировать все чаще приходилось не только картины,

извлеченные из культурной среды и специально предъявленные копиисту в качестве музейных «образцов», а работы, продолжающие существовать в своем исконном пространстве, внутри прежних предметно-живописных ансамблей. Именно так, например, обстояло дело, когда во второй половине 1820-х годов несколько русских молодых художников почти одновременно занялись копированием знаменитых *рафаэлевских росписей станц Ватикана* («Афинскую школу» копировал К.П. Брюллов, «Изгнание Элиодора» - Ф.А. Бруни, «Изведение апостола Петра из темницы» и «Мессу в Больсене» - П.В. Басин). Побудительные мотивы этого титанического труда внешне выглядели вполне рутинными: копируя *рафаэлевские фрески*, пенсионеры всего-навсего исполняли инструкции и наставления тех, кому они были обязаны своим пребыванием в *Италии*. Затея, однако, имела не совсем обычный функциональный подтекст: изготовленным копиям суждено было стать не столько музейными экспонатами, сколько органичной частью убранства заново отстроенных парадных интерьеров *Академии художеств*, иными словами, быть выразительной приметой современного понимания задач искусства. Эта самостоятельная роль исполненных композиций ставила их авторов в несколько иной историко-культурный ряд, наделяя полномочиями представлять классическое искусство, быть его гидом в культурном пространстве России второй трети XIX века» [Стернин, 2005: 45]. На наш взгляд, наибольшей степенью проявления профессионального языкового сознания в искусствоведческом дискурсе обладает лексическое сочетание *рафаэлевских росписей станц Ватикана*, корректное декодирование которого требует от адресата знания о том, что они собой представляют: «Станцы Рафаэля – анфилада из четырёх помещений на третьем этаже Папского дворца в Ватикане. В анфиладу входят три небольших зала и ещё один, большего размера, называемый Залом Константина. Известны в истории искусства тем, что в 1508-1517 годах были расписаны фресками выдающимся художником эпохи Возрождения Рафаэлем Санти вместе с учениками» [Станцы Рафаэля: URL].

Совершенно особое место занимают среди прецедентных текстов те, которые требуют специфических знаний религиозной живописи, ее канонов и жанров, что отчетливо выражено в следующем контексте: «В первой половине десятилетия А.Г. Венецианов пишет для собора Смольного монастыря несколько икон: *запрестольный образ предстательства* Божией матери, а над царскими вратами правого и левого приделов – *Саваоф* и *Сошествие Святого Духа*, для центральных царских врат художник создает Спасителя и Богоматерь» [Стернин, 2005: 88]. Разумеется, для невоцерковленного человека значение различных терминов и понятий, репрезентированных в данном контексте, требуют дополнительного истолкования, однако для прихожан православных приходов все выделенные курсивом лексические сочетания являются прецедентными, имеющими устойчивое фиксированное значение и узнаваемыми. Так, *запрестольный образ* – «большая икона, находящаяся на восточной стороне алтаря за престолом. Чаще на запрестольном образе изображается Спаситель, Божия Матерь и лицо или событие, которому посвящен храм. Позволяется делать запрестольный образ живописью на стекле окна восточной стороны алтаря. Таков, например, в Исаакиевском соборе громадный (30 футов выш.) образ-транспарант, представляющий воскресение Христа, – произведение мюнхенской королевской фабрики расписных стекол» [ББЭ: URL]; *предстательство* переводится со старославянского как ‘заступление, покровительство, защита, помощь’; *Сошествие Святого Духа <на апостолов>* - жанр иконописи и религиозной живописи, «традиционная иконография изображает Сионскую горницу, в которой собраны 12 апостолов и Божия Матерь, ожидающие исполнения обетования Господа Иисуса Христа о ниспослании Утешителя» [Православие: URL].

Прецедентность искусствоведческого дискурса связана как с его терминологичностью, что напрямую обусловлено принадлежностью искусствоведческого дискурса научно-исследовательской сфере деятельности человека и его характеристиками профессионального дискурса, так и с

необходимостью для искусствоведения адресовать публике аргументированные, в том числе, и посредством отсылки к авторитетам (а значит, имеющим собственную прецедентность), утверждения относительно ценности того или иного арт-объекта. Сложность дифференцирования прецедентных феноменов на различные виды с наибольшей очевидностью проявляется при изучении их функционирования именно в искусствоведческом дискурсе, т.к. прецедентные тексты, ситуации, имена и высказывания зачастую актуализированы в данном дискурсивном пространстве посредством друг друга.

### **2.3. Коммуникативно-прагматические стратегии и оценочная модальность в профессиональном искусствоведческом дискурсе**

Как мы отмечали в п. 1.3, профессиональная языковая личность является одним из актуальных объектов изучения в научной парадигме лингвоперсонологии. Мы согласны с В.С. Мыскиным в том, что профессиональная языковая личность – это «совокупность языковых компетенций, обуславливающих восприятие и оперирование профессиональными дискурсами в различных ситуациях профессионально-коммуникативного взаимодействия с учетом ролевых требований профессии, а также целей профессиональной деятельности» [Мыскин, 2015: 91]. Изучение профессиональной языковой личности опирается на выявление в ее структуре трех уровней, по Ю.Н. Караулову: 1) вербально-семантического (структурно-языкового), который отражает степень владения носителем естественным быденным языком; 2) лингво-когнитивного, который состоит из понятий, идей, концептов, образующих уникальную для каждого, отражающую иерархию ценностей «картину мира»; 3) прагматического (мотивационного), предполагающего цели, мотивы, интересы, установки и интенции языковой личности, которые «обеспечивают закономерный и обусловленный переход от

оценок ее речевой деятельности к осмыслению реальной деятельности в мире» [Караулов, 2010: 3-8]. Структура профессиональной языковой личности включает коммуникативно-компетентностный, лингвокогнитивный и мотивационно-прагматический уровни, что обуславливается самим ее становлением: так, языковая (коммуникативная) компетентность рассматривается современной лингвистикой как такая категория, которая принадлежит сфере корреляций знаний и профессиональной деятельности человека. Неслучайно введение в структуру профессиональной языковой личности коммуникативной компетентности, поскольку она позволяет успешно осуществлять профессиональное общение, формируя и институциональность конкретного профессионального дискурса. Таким образом, коммуникативно-компетентностный уровень включает цели и задачи профессиональной деятельности, реализуемые в соответствии с приобретенными языковой личностью специальными знаниями, умениями и навыками. Лингвокогнитивный уровень в своей реализации опирается на тот специальный лексикон, который свойственен профессиональной языковой личности в ее принадлежности к отдельной профессиональной группе. Коммуникативно-компетентностный уровень оказывает влияние и на мотивационный уровень профессиональной языковой личности: система побудительных факторов в определенной степени детерминирует «пристрастность» языкового сознания такой личности, а также ее оценочность и субъективную модальность в осмыслении объективной реальности.

Дискурс профессиональной языковой личности, по М. Фуко, является неким тематическим единством: с позиций изучения компонентов институционального и профессионального дискурсов в ее практической, в частности, речемыслительной, деятельности, это комплекс стратегий или способов «манипулирования концептами» [Фуко, 1996: 47]. Применительно к искусствоведческому дискурсу мы трактуем стратегии как совокупность правил восприятия искусствоведческих объектов и формирования знаний о них. Сам искусствоведческий дискурс определяет характер таких правил,

которые, в свою очередь, имеют, прежде всего, отграничивающие и смыслоразличительные цели. Благодаря этому в искусствоведческое дискурсивное пространство не проникают, например, тексты о покупке произведений живописи или прикладного искусства на аукционах разного масштаба и не закрепляются в нем.

Анализ языкового материала, проведенный в рамках изучения коммуникативно-прагматических характеристик профессиональной языковой личности, позволил выявить следующие коммуникативные стратегии, реализуемые ею в искусствоведческом дискурсе: стратегия авторитета; стратегия оценочности; стратегия деконструкции целого; стратегия «приоритетного восприятия»; стратегия ассоциативно-расширенного восприятия; стратегия высокого стиля; конкретно-объективирующая стратегия; стратегия моделирования ситуации восприятия.

Одной из наиболее востребованных в текстово-дискурсивном пространстве искусствоведения является коммуникативная стратегия авторитета, позволяющая продуценту соотнести собственные знания и позиции с тем, что составляет фундамент данной отрасли науки. Например, Г.Ю. Стернин обращается к реализации данной стратегии, чтобы подчеркнуть наличие устойчивых традиций в русском изобразительном искусстве и формирование инноваций, свойственных конкретному периоду в его развитии: «По-иному, чем прежде, *стали художники примерять на себя одежду прославленных мастеров прошлого*. Точнее говоря, именно теперь они почувствовали себя по-человечески готовыми осваивать это занятие. Разумеется, *историко-культурная аура знаменитостей оставалась неприкосновенной*. Более того, *благоговейное чувство непреодолимой дистанции между современным искусством и творениями давних кумиров* как раз в 1830-е годы в известном смысле даже усилилось – тому способствовали не только растущая нормативность академических предписаний, но и перенесенный на русскую почву романтический культ крупнейших фигур *итальянского Возрождения*, возникший в немецких художественных кругах.

Повышенный интерес к уже упомянутому сочинению *Вакенродера – Тика – именно из этой, последней области* [Стернин, 2005: 43]. Закономерными представляются не только введение в контекст прецедентных для европейской культуры имен Вакенродера и Тика, представителей немецкого романтизма, сформировавших собственно его эстетику и сформулировавших основные требования к производству искусства в рамках этого направления, но и отсылка к итальянскому Возрождению, а также создание представления об отношении к прошлому европейской культуры (*стали художники примерять на себя одежду прославленных мастеров прошлого, историко-культурная аура знаменитостей оставалась неприкосновенной, благоговейное чувство непреодолимой дистанции между современным искусством и творениями давних кумиров*).

Следующий фрагмент из книги Г.Ю. Стернина «Художественная жизнь России 30 – 40-х годов XIX века» репрезентирует комплексное применение различных коммуникативных стратегий, обеспечивающих прагматический потенциал искусствоведческого дискурса: *«Давно уже признано особое место творчества и педагогической системы А.Г. Венецианова в стремлении искусства поэтически интерпретировать пространство, находящееся внутри домашних стен. Часто вспоминают наставление мастера: «писать картину а la Натура»*. Многие, взятые почти наугад «интерьеры», созданные кистью самого руководителя школы или его учеников – от К.А. Зеленцова до Г.В. Сороки – свидетельствуют о том, что Венецианов вовсе неспроста писал слово *Натура* с большой буквы. *Воспроизводить Натуру значило, в его глазах, не просто добросовестно постигать окружающую жизнь, но и уметь видеть в этой повседневности отблеск большого Мира*. Общие «натурфилософские» истоки двух рядов перспективной живописи – пейзажной и интерьерной – и с этой точки зрения просматриваются вполне отчетливо» [Стернин, 2005: 129-130]. В приведенном макроконтексте организующей является стратегия оценки, позволяющая продуценту искусствоведческого дискурса убедительно продемонстрировать и возможности «приоритетного восприятия». Так,

применяя безличные конструкции, Г.Ю. Стернин оценивает факты культуры с позиций еще одной стратегии – стратегии авторитета, не ссылаясь, тем не менее, на какие-либо конкретные работы в сфере изучения творчества знаменитого художника А.Г. Венецианова, но подкрепляя эту авторитетность именно фокусировкой на «поэтической интерпретации» интерьеров. Такое построение искусствоведческого дискурса позволяет автору акцентировать внимание читателя на приоритетном восприятии конкретных особенностей не только творчества конкретного представителя русской живописи, но и показать как наличие школы Венецианова, так и успешность его учеников (выделено в контексте курсивом). Безусловна также позиция профессиональной языковой личности искусствоведа, позволяющая провести анализ причин внимания А.Г. Венецианова к интерьерам: *«Воспроизводить Натуру значило, в его глазах, не просто добросовестно постигать окружающую жизнь, но и уметь видеть в этой повседневности отблеск большого Мира»*. При этом определяющей становится коммуникативная стратегия деконструкции целого, выступающая в единстве со стратегией ассоциативно-расширенного восприятия. Важно также подчеркнуть, что Г.Ю. Стернин использует узко профессиональную лексику, которая создает эффект «сопричастности» адресата искусствоведению (*двух рядов перспективной живописи – пейзажной и интерьерной*), что в целом позволяет усилить прагматическое воздействие искусствоведческого дискурса.

Также интересен с позиций выяснения коммуникативно-прагматических характеристик профессиональной языковой личности в искусствоведческом дискурсе следующий макроконтекст: «В пределах той же изобразительной системы, той же молчаливой тройственной договоренности между издателем, художником и зрителем возникали и некоторые новые смысловые акценты. *Исследователи уже обращали внимание на то*, что среди видописи изучаемой поры значительно увеличивается число листов, изображающих церковные постройки, монастыри, святые места. *Добавлю*, что подобные новации касались не только печатной графики, и не только

русских видов. С этой точки зрения листы дациаровской фирмы – еще одна иллюстрация *хорошо известных свойств* русской, в особенности московской, духовной жизни изучаемого времени: *душевный сдвиг, религиозно-философское пробуждение, порыв к православной вере*» [Стернин, 2005: 152]. Г.Ю. Стернин опирается в приведенном фрагменте не только на коммуникативную стратегию авторитета (*Исследователи уже обращали внимание на то...*): он использует прагматический потенциал оценочности и субъективной модальности, которой выступают в органичном синтезе со стратегией высокого стиля. Например, субъективная модальность и оценочность объективирована в контексте вводным словом *добавлю*, а также атрибутивом *хорошо известных свойств*, при этом Г.Ю. Стернин обращается и к такой оценочной лексике, которая необходима для характеристики исторического периода (*душевный сдвиг, религиозно-философское пробуждение, порыв к православной вере*).

Разумеется, коммуникативные стратегии, реализуемые профессиональной языковой личностью в искусствоведческом дискурсе, зачастую образуют некое единство, направленное на возможно более эффективное воздействие на реципиента. Так, Г.Ю. Стернин применяет в одном макроконтексте как стратегию авторитета, обращаясь к цитированию высказываний и замечаний известных критиков, так и к стратегии моделирования ситуации восприятия, например: *«Александр Иванов «был в живописи тем же, чем Гоголь в слове», - решительно утверждал А.С. Хомяков. Не менее категорично прозвучало в те годы заявление авторитетного критика П.М. Ковалевского: «Федотов - это Гоголь нашей живописи».* Многозначительная деталь: при подобных умозаключениях можно было бы ожидать по законам формальной логики поисков точек соприкосновения Иванова с Федотовым, однако, следуя другой логике, логике самого художественного процесса, *никто из современников поисками параллелей между авторами «Сватовства майора» и «Явления Христа народу» не занимался. Духовно-творческая миссия Гоголя оказывалась тем самым*

*определяющим свойством художественной культуры, обнимающим ее различные сферы, различные творческие интенции»* [Стернин, 2005: 9]. В приведенном фрагменте стратегия авторитета реализована посредством цитирования высказываний А.С. Хомякова и П.М. Ковалевского (выделено курсивом), в то время как стратегия моделирования ситуации восприятия обнаруживается в воссоздании социокультурного контекста, связанного с именем Гоголя и его влиянием на художественную жизнь России 1830 – 1840-х гг. Таковы не вызывающие сомнения утверждения искусствоведа: *никто из современников поисками параллелей между авторами «Сватовства майора» <Федотовым> и «Явления Христа народу» <Ивановым> не занимался; Духовно-творческая миссия Гоголя оказывалась тем самым определяющим свойством художественной культуры, обнимающим ее различные сферы, различные творческие интенции.*

Безусловно, сама избирательная направленности профессиональной деятельности искусствоведа диктует и использование в искусствоведческом высказывании стратегии «приоритетного восприятия», когда продуцент высказывания фокусирует собственное внимание и внимание адресата на каких-либо важных проявления культуры жизни конкретной эпохи, например: *«Значительно возрастает идеологическая роль религиозной темы в искусстве, точнее говоря, расширяется круг ее жизненных функций. Официальные художественные круги и прежде чтили и всячески поощряли обращение мастеров к сценам из Священного Писания. Но тогда речь шла обычно о первенствующем месте подобных сюжетов в иерархической системе академической эстетики. Теперь проблема значительно усложняется, обретает новые аспекты, в ней сходятся, накладываются друг на друга два мощных жизненных импульса: поэтический зов художника-миссионера и культовые потребности церковного искусства»* [Стернин, 2005: 16]. Важно отметить, что адресант опирается здесь не только на те факты искусства, которые имели значительное влияние на мировоззрение и мирозерцание изучаемого исторического периода, но и на данные общественно-политической жизни

страны, на идеологию эпохи. Коммуникативно-прагматическими маркерами стратегии «приоритетного восприятия» выступают в данном случае следующие лексемы и лексические сочетания: *идеологическая роль; религиозной темы в искусстве; официальные художественные круги; обращение мастеров к сценам из Священного Писания; два мощных жизненных импульса; поэтический зов художника-миссионера; культовые потребности церковного искусства.*

Весьма эффективной представляется и реализация коммуникативной стратегии высокого стиля, чему способствует употребление лексических маркеров, соответствующих такой стилевой направленности, например: «*«Душевному сдвигом»* назвал происшедшее на рубеже 1820-х и 1830-х годов известный русский богослов и культуровед прот. Георгий Флоровский. Началом *«великого ледохода»* русской мысли окрестил этот период крупнейший знаток духовной жизни России XIX века М.О. Гершензон. Едва ли не первой реакцией современников на это *«пробуждение»* стали усиленные *попытки* эпохи, точнее, ее главных представителей *всмотреться в собственный облик, понять свой удел в земном мире и за его пределами.* Выводы были различны, порою внутренне трагичны, порождая то *волевое настроение*, то *желание «одомашнить» свою личную жизнь»* [Стернин, 2005: 15]. Подчеркнем в этой связи, что употребление лексем и лексических сочетаний, свойственных высокому стилю, определяет также органичное введение в макроконтексты изобразительно-выразительных средств, направленных на осуществление возможно более сильного воздействия на адреса: таковы *душевный сдвиг, «великий ледоход» русской мысли, пробуждение, попытки всмотреться в собственный облик, понять свой удел в земном мире и за его пределами, волевое настроение, желание «одомашнить» личную жизнь.* Представляется вовсе не случайным тот факт, что продуцент искусствоведческого дискурса применяет кавычки даже в тех случаях, когда в контексте реализована не цитата либо когда любому адресату понятен метафорический смысл конкретного лексического сочетания.

Безусловно, стратегия высокого стиля приобретает особую значимость и в тех случаях, когда продуцент искусствоведческого дискурса целенаправленно вводит в контексты отсылки к авторитетному мнению, тем самым, создавая синтез данной стратегии и стратегии авторитета, например: «Не забывай, что у тебя на Руси есть апостольство и что ты должен проповедовать Евангелие правды и Карамзина за себя и за Пушкина», - писал П.А. Вяземский В.А. Жуковскому в 1842-м году. Этот совет человека «из прошлого» (хотя Вяземскому тогда было всего лишь пятьдесят лет) и своей лексикой, и своим учительским тоном удивительным образом напоминает хорошо известные гоголевские наставления друзьям, при том, что, строго говоря, речь велась о существенно различных вещах. Но в обоих случаях *«апостольство» - вид особого участия в духовной жизни новой эпохи, своеобразный кодекс нравственного служения творца художественных ценностей.* Именно в такой торжественно-религиозной окраске представал в изучаемую пору *жизнесозидательный смысл культуры»* [Стернин, 2005: 15]. Само упоминание прецедентных для представителей русской лингвокультуры имен Жуковского и Вяземского, а также цитирование фразы Вяземского из письма к Жуковскому с точной датировкой дает возможность не только провести необходимые компаративные операции, связанные с обоснованием необходимости применения высокого стиля как самим Вяземским, так и Г.Ю. Стерниным, но и аргументировать наличие непрерывающейся литературной традиции, которая выражается и в наставлениях друзьям Н.В. Гоголя. Последнее высказывание в приведенном макроконтексте позволяет также с уверенностью говорить о том нравственно-религиозном пафосе, который свойственен изучаемому периоду в развитии русской культуры, а также имплицитно представлен и в высказывании П.А. Вяземского. Отсылка к евангельскому канону заметна также и в следующем фрагменте: *«апостольство» - вид особого участия в духовной жизни новой эпохи, своеобразный кодекс нравственного служения творца художественных*

*ценностей*. На наш взгляд, стратегия высокого стиля опирается здесь уже на авторитет Священного писания.

Конкретно-объективирующая стратегия в искусствоведческом дискурсе зачастую сопряжена в своей реализации с обращением продуцента к прецедентным для русской культуры именам и ситуациям, например: «Краткости ради ограничусь сведениями лишь о двух таких кружках, участники которых группировались вокруг известных деятелей Академии художеств и уже тем самым уделяли много внимания проблемам изобразительного искусства. Один из них был обязан *гостеприимству и общественному весу А.Н. Оленина, крупной личности, президента Академии художеств с 1817 по 1843 год, весьма авторитетного культурного деятеля России первой половины XIX века*» [Стернин, 2005: 33-34]. Г.Ю. Стернин фиксирует реализацию данной стратегии не только указанием фамилии известного деятеля культуры, но и уточняя характеристики личности А.Н. Оленина (*гостеприимству и общественному весу, крупной личности, президента Академии художеств с 1817 по 1843 год, весьма авторитетного культурного деятеля России первой половины XIX века*).

Также конкретно-объективирующая стратегия позволяет продуценту искусствоведческого дискурса раскрывать специфику развития того или иного жанра изобразительного искусства, в том числе, и на основании концептуально значимого взаимодействия содержательной и формальной сторон произведения, в том числе, влияния той или иной темы на выбор жанровой формы как таковой, например: «Происходила серьезная перегруппировка творческих сил. *Разумею и широкий, историко-культурный смысл этого процесса, и совершенно буквальный, чисто человеческий*. Последнее <...> особенно существенно, ибо перед глазами желающих дать коллективный, «персонифицированный» портрет эпохи возникали совершенно новые сюжеты, новые мизансцены, новые альянсы. *В конечном счете дело касалось внешней и внутренней борьбы личности за собственное «Я», борьбы, в которой утверждалась одновременно человеческая ценность*

*гордости и смирения, публичности и одиночества» [Стернин, 2005: 48].* Указание на личное мнение в приведенном фрагменте, на наш взгляд, усиливает суггестивность искусствоведческого дискурса: *Разумею и широкий, историко-культурный смысл этого процесса, и совершенно буквальный, чисто человеческий.* Само по себе введение в контекст обозначения жанра (*портрет*) для описания умонастроений эпохи, закономерно отражавшихся и в самих произведениях искусства, во многом определяют тот пафос (а значит и реализацию стратегии высокого стиля), который характерен для последнего высказывания в приведенном макроконтексте: *В конечном счете дело касалось внешней и внутренней борьбы личности за собственное «Я», борьбы, в которой утверждалась одновременно человеческая ценность гордости и смирения, публичности и одиночества.*

Поскольку доказанными являются факт безусловного отклика русского искусства на все исторические события, значимые для России, «всемирная отзывчивость» русских [Достоевский: URL] и необходимость для каждого художника выбора собственной позиции в отношении того или иного общественно-политического лагеря, неслучайно, что именно конкретно-объективирующая стратегия позволяет обосновать сами характеристики изобразительного искусства и социокультурного контекста XIX в., например: *«Ситуация перелома, драматически отзывавшаяся на мирочувствии людей, становилась источником душевных излияний совсем не только в тех случаях, когда пережившее себя поколение скорбело об ушедшем «золотом веке», об утраченных ценностях бытия. На нее откликнулись и пришедшие на смену творцы русской духовной культуры, откликнулись по-разному, одни – с надеждою, стараясь в настоящем прозреть будущее (их мысли на этот счет только что приводились), другие – с тревогой, признаваясь в невозможности провидеть и понять грядущее» [Стернин, 2005: 12].* Указание на конкретную историческую ситуацию (*ситуация перелома, драматически отзывавшаяся на мирочувствии людей*), на умонастроения эпохи (*пережившее себя поколение скорбело об ушедшем «золотом веке», об утраченных ценностях*

*бытия*) позволяет продуценту искусствоведческого дискурса обосновывать те тенденции, которые различным образом сказались на развитии изобразительного искусства в 30 – 40-е гг. XIX в.

Также интересны случаи синтеза стратегии ассоциативно-расширенного восприятия и конкретно-объективирующей стратегии, проявляющийся, например, в следующем контексте: «Однако отклики ведущихся споров, безусловно, сказывались и на судьбах пластических искусств. При желании их можно, например, без труда обнаружить в живописных портретных концепциях, в понимании общественной и жизненной природы личности. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить драматический индивидуализм поздних портретных образов Кипренского или же Брюллова с поэтическим утверждением органической самости человека в портретах Тропинина. Изредка просвечивали подобные различия и сквозь жизненные постулаты «исторических» картин. Но гораздо выразительнее они обнаруживали себя в том случае, когда имели то или иное отношение к весьма распространенной тогда теме «Москва и Петербург». Точнее говоря, дело касалось не самой темы как таковой, напрямую сформулированной и глубоко отрефлексированной ведущими русскими литераторами, а самих жизненных реалий, ее постоянно питавших» [Стернин, 2005: 17]. Такое взаимодействие коммуникативных стратегий неслучайно, т.к. ассоциативные связи, формируя панорамный взгляд на проблему, в научной разновидности искусствоведческого дискурса должен опираться на конкретные аргументы и доказательные выводы. Поэтому Г.Ю. Стернин сопоставляет основные доводы характерных для времени 30 – 40-х гг. XIX в. споров о природе искусства и его целях с конкретными фактами культуры, изобразительного искусства и литературы, ссылаясь на эстетическую практику известных художников Тропинина, Кипренского и Брюллова, чьи полотна вполне может вспомнить адресат, а также обращаясь к известной и широко разрабатываемой в литературе XIX в. оппозиции «Москва – Петербург», значимой для социокультурного процесса России.

Конкретно-объективирующая стратегия часто взаимодействует со стратегией «приоритетного восприятия», что дает возможность продемонстрировать в текстово-дискурсивном пространстве обусловленность развития изобразительного искусства внешними факторами, том числе, и экономическими, например: «Все эти свойства портретного жанра новыми назвать никак нельзя. Особенность заключалась в том, что 1830-1840-е годы подвергли их *серьезному испытанию на способность сопротивляться надвигавшейся коммерциализации искусства. Процесс касался всех разновидностей изобразительного творчества.* Но, быть может, как раз потому, что портрет прежде вводил в наиболее загадочную и сокровенную сферу духовного общения зрителя с живописью, графикой или скульптурой, участь именно этого жанра стала обозначать наиболее тревожные симптомы историко-культурных перемен» [Стернин, 2005: 21]. Особого внимания заслуживает аргументация, вводимая адресантом с целью убеждения в главенстве жанра портрета и в этом, косвенном отношении, когда именно портретная живопись оказывается наиболее показательной в плане отражения конкретных тенденций развития искусства в целом (*Процесс касался всех разновидностей изобразительного творчества*). Маркерами коммуникативных стратегий выступают *серьезному испытанию, способность сопротивляться, надвигавшейся коммерциализации искусства.*

Продюцент искусствоведческого дискурса может использовать стратегию моделирования ситуации восприятия, обращаясь к имитации диалога с реципиентом. На наш взгляд, это возможно благодаря вопросно-ответной форме представления информации, что, несомненно, усиливает эффективность воздействия на адресата: «Как эти реальные формы «диалога» искусства с жизнью влияли на сам художественный процесс, на имманентные законы его развития? Какое социальное и эстетическое своеобразие духовно-материальной среды создавала встреча этих двух, идущих с разных сторон, импульсов? Вопросы совсем не простые. Ответы на них никак нельзя вывести из чисто функционального подхода к проблемам «художник и заказчик»,

«творчество и коммерция», «искусство и художественный рынок» и т.д., проблемам, ныне, после долгого перерыва, вновь привлекающим к себе сосредоточенное внимание специалистов» [Стернин, 2005: 18].

Любой вид искусства (живопись, музыка, скульптура) является такой коммуникацией, которая осуществляется между участниками эстетического общения зачастую в условиях «иллюзии диалога»: коммуниканты разделены пространством и временем, а посредником между продуцентом художественного текста (произведения любого вида искусства, фиксирующего и транслирующего эстетическую информацию средствами, доступными конкретному виду искусства) выступает искусствовед, который фиксирует сам процесс развития искусств в его художественных фактах и выдвигает на этом основании экзистенциальные обобщения, например: «Между Пушкиным и Гоголем – так можно было бы определить главные смысловые координаты того поля, на котором пребывали эти люди и которое они своим присутствием одухотворяли. Подобная формула, разумеется, никак не служит обозначением некоей промежуточной пустоты. Она здесь употреблена в прямо противоположном смысле – как указание на глубокое взаимодействие двух мощных творческих импульсов, двух основополагающих фигур» [Стернин, 2005: 47].

Безусловно, коммуникативные стратегии в искусствоведческом дискурсе должны быть направлены на то, чтобы адресат возможно более точно и научно обоснованно представлял те процессы, которые характеризуют тот или иной период развития культуры и изобразительного искусства, в частности. Поэтому стратегия деконструкции целого с целью проведения детального анализа определенного аспекта художественной жизни 1830 – 1840-х гг. строится в монографии Г.Ю. Стернина, в том числе, и на основании обращения к составляющим его компонентам, например: *«опасения современников за судьбы русского искусства, вызванные массовым изготовлением портретной продукции, были сильно преувеличены, но некоторые основания все же имели. Как раз в 1830-е годы «заказной» портрет*

начинает превращаться в самостоятельный феномен русской культуры, объясняя своим эпитетом не столько причины появления на свет, сколько особое отношение портретиста к своей задаче, к изображаемой модели (в подобном определении часто присутствует и качественная оценка исполнения, но ее может и не быть). Корпус дошедших до нас портретных произведений 1830 – 1840-х годов свидетельствует о существовании в то время двух противоположных тенденций: одна из них – действительно растущее количество заказных портретных картин и рисунков в самом точном и узком смысле слова, т. е. работ, сделанных как будто под диктовку вкусов и социального самоутверждения модели-заказчика (*портреты, написанные Е.А. Плюшаром могут вполне здесь служить примером*), другая – *произведения, внушенные автору той общественной средою, «заказанные» ему тем его окружением*, в духовной атмосфере которого художник чувствует себя «своим» человеком и которое представляет для него глубокий человеческий и профессиональный интерес. Такой «заказ» оказывался на деле своего рода доверенностью, выдаваемой мастеру моделью на право представлять ее, модель, в искусстве» [Стернин, 2005: 21-22]. В приведенном макроконтексте продуцент искусствоведческого дискурса строит свои высказывания как детализацию вводного утверждения: *опасения современников за судьбы русского искусства, вызванные массовым изготовлением портретной продукции, были сильно преувеличены, но некоторые основания все же имели.* Характеристика специфики «заказного» портрета строится в приведенном фрагменте на основании описания тех частных фактов, которые свидетельствуют о развитии данного жанра в русском изобразительном искусстве, при этом выделение двух противоположных тенденций с приведением конкретных примеров, иллюстрирующих их развитие, составляет прагматический «каркас» данного протяженного высказывания: *портреты, написанные Е.А. Плюшаром могут вполне здесь служить примером – произведения, внушенные автору <...> общественной средою, «заказанные» ему <...> его окружением.*

Стратегия деконструкции целого применяется продуцентом искусствоведческого дискурса и для установления тех признаков, которые свойственны художественной жизни России в реальном «бытовании» различных видов искусства (*живописи, графики, станковой пластики*), например: «Вряд ли возможно рассуждать о проблемах художественной жизни, минуя характеристику способов и форм реального бытования различных видов пространственных искусств – *живописи, графики, станковой пластики* (архитектура и монументальная скульптура требуют здесь специального подхода). Это касается любых эпох, но в особенности – переходных. Изучаемый период с его резкими контрастами *в понимании предназначения искусства, с его трудными процессами общественного самоопределения личности* – наглядный тому пример» [Стернин, 2005: 17]. Безусловно, применение данной стратегии позволяет выявить и аргументировать переломный характер изучаемого периода 20 – 40-х гг. XIX в., а также подчеркнуть антропоцентризм русского искусства (*в понимании предназначения искусства, с его трудными процессами общественного самоопределения личности*).

Особое место в дискурсе профессиональной языковой личности искусствоведа занимают такие коммуникативно-прагматические компоненты, которые позволяют актуализировать тесное взаимодействие разных видов искусства при осмыслении живописного и графического творчества, например: «И все же, *внутренними скрепами композиций, стержнем их сюжетной драматургии*, как правило, оказывается литература, точнее говоря, те диалоги изображенных персонажей (а «разговор» между ними – почти неременный *способ их представления* зрителю), которые даются в подписях под рисунками. Именно *эти тексты не только проясняют смысл происходящего, но и переводят масочно-водевильный, «игровой» характер сцен в план бытовых жизненных эпизодов. Сюита* листов на распространенную тогда тему купеческих и гостинодворских нравов – доказательство сказанному» [Стернин, 2005: 155]. Г.Ю. Стернин

демонстрирует широкую эрудицию, без которой нельзя представить профессионализм искусствоведа, применяя как терминологию (*скрепами композиции, стержнем их сюжетной драматургии, диалоги персонажей, способ представления*), так и принципы разнопланового анализа вербальных и визуальных текстов (*эти тексты не только проясняют смысл происходящего, но и переводят масочно-водевильный, «игровой» характер сцен в план бытовых жизненных эпизодов*). Интересно также применение в этой связи и терминологии музыковедения (*сюита*), которая органична в данном контексте и в совокупности с профессиональной терминологией литературоведения и искусствоведения включена в дискурсивное поле реализации комплекса стратегий «приоритетного восприятия» и стратегии моделирования ситуации восприятия, а также конкретно-объективирующей стратегии.

В том же коммуникативно-прагматическом ключе решен и макроконтекст, представляющий анализ книжных иллюстраций как разновидности графики: «Иллюстрационную сюиту Агина и Бернардского тоже можно было бы назвать – «Как люди сидят». На это обратили внимание уже современники. Один из них, известный литературный критик Валериан Майков, посвятивший «ста рисункам» обстоятельную статью, специально отметил, что «особенно хорошо умеет художник посадить Чичикова вполоборота на кончике стула»». В самом деле, эта не раз повторяющаяся в рисунках чичиковская поза, в каждом случае обоснованная сюжетно и психологически, служит не только пластическим конденсатом образа, но и, если угодно, изобразительной метафорой многих жизненных ситуаций поэмы. В таком качестве предстает облик героя, например, в сцене разговора с губернаторской дочкой. Облаченная в неизменный фрак плотная, округлая фигура Чичикова, сидящего на кончике мягкого стула, выявляет характер человека, его увертливость, обходительность его манер. И вместе с тем весь пластический образ - это классическое «общее место», действительное «ни то, ни се», «человек во фраке», появления которого в искусстве так опасались

некоторые сторонники прежней эстетики» [Стернин, 2005: 170-171]. Отметим в этой связи, что коммуникативно-прагматические характеристики профессиональной языковой личности искусствоведа с необходимостью включают в анализируемом контексте профессиональную терминологию, субъективно-оценочную модальность, стратегии «приоритетного восприятия» и деконструкции целого, позволяющие наиболее емко и целостно представить факты культуры в фундаментальном искусствоведческом труде Г.Ю. Стернина как репрезентативном фрагменте искусствоведческого дискурса.

Важное место в искусствоведческом дискурсивном пространстве занимает субъективная модальность, позволяющая ввести в искусствоведческий дискурс личностное отношение продуцента к анализируемому арт-объекту или историческому факту, что обуславливает включение в искусствоведческое дискурсивное пространство не только компонентов научной картины мира, но и элементов публицистического и художественного дискурсов. Профессиональное языковое сознание искусствоведа приобретает по этой причине весьма значительный лингвопрагматический потенциал. Модальность – единица семантического компонента языка, которая представлена в языковом сознании как образы-эталоны, фиксируемые в опыте личности и реализующиеся в речевой практике. Это означает, что модальность не может быть квалифицирована как явление сугубо семантическое, а должна быть рассмотрена как прагмасемантический феномен.

Модальность, реализуемая в тексте и дискурсе, - многомерный феномен, который требует гибкого применения научных подходов. Л.Г. Бабенко указывает в этой связи: «как только предметом рассмотрения становится текстовая модальность, стройность и четкость дифференциации модальных значений утрачивается, размываются их границы, наблюдается их пересеканность и взаимодействие» [Бабенко, 2009: 134]. Как категория «высшего ранга», модальность играет «ведущую роль в организации произведения, оказывая влияние на структуру текста и отбор языковых

единиц» [Якимец, 1999: 10], что определяет и актуальность ее изучения с позиций современной прагмалингвистики.

Традиционно признается, что семантический фундамент субъективной модальности образует оценка. Поэтому, в соответствии с оттенками оценочности, пополняется и список модальных значений и их разновидностей: так, субъективная модальность включает семантику «абсолютной и сравнительной оценки, экспрессивно-эмоциональной оценки, <...> запретного / разрешенного, желательного/нежелательного, <...> известного / неизвестного, истинности / ложности, утверждения / отрицания, потенциальности / целенаправленности, категоричности / некатегоричности, возможного / невозможного» [Кривенко, 2011: 50] и пр.

Выявление текстовых и семантических маркеров модальности [Андреева, 2016; Замятина, 2019], эмоционально-оценочных компонентов, входящих в ее состав определяет характеристики как текстообразующей категории и языковой универсалии [Чумакова, 2015].

Профессиональное языковое сознание включает в свою сферу оценочную модальность, имеющую субъективную природу, но базирующуюся на групповой квалификации, характеристике объекта речи с позиций аксиосферы той или иной профессиональной деятельности. Сравнение объекта речи с некоей идеальной моделью происходит на основании выявления комплекса качественных признаков объекта и соответствия этого объекта некоему эталону, стандарту. Применительно к искусствоведческому дискурсу можно с уверенностью утверждать, что в процессе его развития как системного явления были выработаны различные лингвистические механизмы, позволяющие реализовать субъективную оценку и, соответственно, транслировать субъективную модальность в искусствоведческом дискурсивном пространстве как представителям данной профессии, так и непрофессионалам. Так, Г.Ю. Стернин как представитель профессионального сообщества и высоко квалифицированный искусствовед излагает известные исторические факты, фиксируя внимание адресата на

некоторых их аспектах, позволяющих оценить динамику профессионального сознания, разворачивающуюся в аргументированных рассуждениях: «Ставшая отныне для художников самой насущной *сугубо* профессиональная и, по сути, *вполне* прагматичная проблема освоения «механизма» искусства постепенно начала оттеснять на второе место *сакрализованно* экзальтированный взгляд на классические образцы, *на божественную природу творческого гения*. Копирование *знаменитых*, «эталонных» произведений перестало быть лишь *обязательным* учебным упражнением или же исполнением воли заказчика. Копии наиболее *прославленных* картин воспринимаются теперь не только как *дубликаты* «образцовых» сочинений, но и как свидетельства способности искусства продлевать реальное бытие *универсальных* художественных традиций» [Стернин, 2005: 44]. Выделенные курсивом лексемы и лексические сочетания являются маркерами субъективной модальности: они либо усиливают или акцентируют авторскую оценку (*сугубо, вполне, сакрализованно*), либо транслируют исторический факт с закреплением за ним определенной оценочности и субъективной модальности (*на божественную природу творческого гения, знаменитых, обязательным, прославленных, дубликаты, универсальных*). Отметим в этой связи, что ввиду своей сложной синкретичной природы искусствоведческий дискурс с необходимостью включает и компоненты субъективной модальности, которые, с одной стороны, отражают личностное отношение продуцента дискурса к арт-объекту, личности художника и/или историческому событию, с другой, позволяют судить о произведении искусства с позиций объективного знания, которое, однако, всегда «пропущено» сквозь призму субъективности.

На наш взгляд, оценочность и субъективная модальность, разноуровневые средства которых представлены в искусствоведческом дискурсе, свидетельствуют об антропоцентричности этого вида дискурса. И такой ракурс развертывания дискурсивных практик закономерен: искусство также ставит в центр своей картины мира человека, который является «мерой

всех вещей». Безусловно, сама профессиональная языковая личность актуализирует те параметры, которые свойственны искусствоведческому дискурсу как «человекоразмерному» феномену: сам выбор коммуникативных стратегий, степени проявления авторской оценки и субъективной модальности применительно к оцениваемому факту культуры, языковые и речевые средства, организующие коммуникативный репертуар языковой личности, - все эти аспекты могут быть возведены к коммуникативной компетентности искусствоведа и его мотивациям в профессиональной деятельности.

Несомненно, синтаксические конструкции в искусствоведческом дискурсивном пространстве также обладают особой спецификой, обусловленной прагматическими целями адресанта дискурса. Г.Ю. Стернин использует вводные и вставные конструкции, сложные синтаксические целые прежде всего, с тем, чтобы продемонстрировать заинтересованное отношение к изучаемой эпохе, а также обозначить границы известного и нового, общепринятого и личностного, например: «Правда, было немало художников, творческий путь которых захватил оба десятилетия. Достаточно назвать главные фигуры - Александра Иванова, Карла Брюллова, да и, в конце концов, Федотова, чьи ранние работы относятся еще к 30-м годам. *Однако если оставить в стороне чисто биографический подход к проблеме, дело обстояло не так просто и в хронологии самого художественного процесса, и, в особенности, в летописи художественной жизни.* Так, в общественной молве вокруг Брюллова, в разного рода общественных акциях, с ним связанных, «великий Карл» возносился на Олимп, прежде всего, как художник 1830-х годов, как автор главной своей картины - «Гибель Помпеи», - именно этим произведением современники измеряли его заслуги перед отечественной культурой. Александр Иванов со своим основным полотном, завершенным уже в пятидесятые годы, *вообще словно перешагнул через весь изучаемый период, хотя, разумеется, никак не оставался в стороне от общих художественных устремлений эпохи.* Об его многолетней работе над «Явлением Мессии» знали тогда в России лишь по слухам, по газетным и

журнальным сообщениям немногочисленных посетителей римского ателье мастера» [Стернин, 2005: 8]. В приведенном макроконтексте определяющую роль приобретает логическая аргументация, без которой научное исследование перестает быть доказательным (маркеры выделены жирным курсивом).

Субъективная модальность в искусствоведческом дискурсе реализуется, прежде всего, посредством вводных и вставных конструкций, актуализирующих отношение продуцента к сообщаемому, например: «*Правда*, было немало художников, творческий путь которых захватил оба десятилетия. Достаточно назвать главные фигуры – Александра Иванова, Карла Брюллова, да и, *в конце концов*, Федотова, чьи ранние работы относятся еще к 30-м годам» [Стернин, 2005: 8]. Выделенные курсивом вводные сочетания позволяют адресанту создать возможности диалогического отношения адресата и собственно высказывания за счет манифестирования собственной оценки.

Кроме того, важное место в формировании дискурсивного поля субъективной модальности занимают и такие средства, которые позволяют разъяснить аргументируемые продуцентом искусствоведческого дискурса доводы, например: «*Иными словами*, переломный этап в истории отечественного искусства при более внимательном, более разностороннем исследовании оказывается в то же время этапом переходным. Примеры лежат на поверхности» [Стернин, 2005: 8]. Выделенное курсивом сочетание способствует введению в контекст дополнительной информации, уточняющей фиксированное в сообщении ранее.

Конечно, нельзя забывать и об оценочности, свойственной искусствоведческому дискурсу. Контексты, в которых средства субъективной оценочности выполняют дискурсообразующую функцию, нередки и в монографическом труде Г.Ю. Стернина, например: «*Небезынтересно заметить, прежде всего*, что уже современники склонны были оценивать деятельность ведущих живописцев эпохи мерою ее близости к творческим

открытиям Гоголя» [Стернин, 2005: 9]. Выделенные курсивом лексические сочетания выражают отношение продуцента к сообщаемому, а также устанавливают очередность представления конкретной информации, необходимой для выявления конкретных закономерностей в развитии искусства в России в 30 – 40-е гг. XIX в.

Также особо отметим и те контексты, в которых продуцент искусствоведческого дискурса как бы не настаивает на правильности собственного мнения, указывает на относительность позиций, фиксируемых в других источниках (маркеры субъективной модальности выделены курсивом): «*Как правило*, литературные источники, многократно описывая коллективные сборища писателей, художников, артистов, музыкантов, их взаимоотношение друг к другу, *скорее* просто обозначают местоположение этих союзов, этих «житийных» сцен в культурном пространстве эпохи, чем фокусируют портретные, человеческие и профессиональные свойства действующих лиц. В смысловом поле подобных словесных зарисовок обычно есть некоторая теснота, мешающая индивидуальному творческому волеизъявлению отдельных фигур, отчего их единение обретает черты, *если можно так выразиться*, историко-культурной и бытовой предопределенности» [Стернин, 2005: 33]. И если в начале приведенного фрагмента приоритетна отсылка к чужому мнению, то в его финале продуцент выдвигает собственную позицию, которая пока не получает точной номинации (*если можно так выразиться*).

Также важным считаем и употребление вставных конструкций, позволяющих выделить основные постулаты, тезисы, например: «За всеми этими, *повторю еще раз*, весьма разноречивыми событиями не только вырисовывалась сложная (на самых разных социальных уровнях) художественная идеология России, но и обозначался новый взгляд на профессиональное амплуа художника, на его место в исторической иерархии деятелей культуры. В последнем случае проблема являла себя сразу же в двух смысловых планах: общественное предназначение пластических искусств, его особая миссия в художественной жизни страны, с одной стороны, и духовный

облик творца – с другой. *Разумеется*, схожими аспектами проблемы интересовались и те, кто вел тогда бесконечные споры о профессионализации литературного труда, о социальном и психологическом типе активно утверждавшей себя новой «литературной личности» [Стернин, 2005: 36]. В приведенном фрагменте коммуникативно-прагматическое воздействие вставной конструкции *повторю еще раз* усилено употреблением вводного слова *разумеется*, и поэтому контекст убеждает в правоте продуцента искусствоведческого дискурса.

Необходимо учитывать, что художники не воссоздают в своих произведениях действительность, а воплощают в своих текстах представления о ней [Кавелин, 1989: 379], а работая в соответствии с заказом, вынуждены подчиняться и требованиям заказчиков. Искусствоведческий дискурс книги Г.Ю. Стернина выстроен таким образом, что становится ясна позиция автора, например, он рассуждает о двух типах заказов как о двух противоположных тенденциях: «Корпус дошедших до нас портретных произведений 1830 – 1840-х годов свидетельствует о существовании в то время двух противоположных тенденций: одна из них – действительно растущее количество заказных портретных картин и рисунков в самом точном и узком смысле слова, т. е. *работ, сделанных как будто под диктовку вкусов и социального самоутверждения модели-заказчика* (портреты, написанные Е.А. Плюшаром могут вполне здесь служить примером), другая - *произведения, внушенные автору той общественной средою, «заказанные» ему тем его окружением, в духовной атмосфере которого художник чувствует себя «своим» человеком и которое представляет для него глубокий человеческий и профессиональный интерес*. Такой «заказ» оказывался на деле своего рода доверенностью, выдаваемой мастеру моделью на право представлять ее, модель, в искусстве. Время сказалось и на подобных работах *некоторой дистанцированностью художественного образа, нарядностью, подчас щеголеватостью цветовой поверхности холста или бумаги*. Но все это – в пределах искреннего поэтического высказывания о человеке. Распространенный тогда особый вид

художественного рукотворчества – камерный рисуночный и акварельный портрет такую тенденцию выражает весьма наглядно» [Стернин, 2005: 21-22]. В приведенном примере примечателен сам текстообразующий принцип, на который опирается адресант искусствоведческого дискурса, - это принцип контраста, благодаря которому удается выявить практически все критерии создания портретной живописи в исследуемую Г.Ю. Стерниным эпоху (*работ, сделанных как будто под диктовку вкусов и социального самоутверждения модели-заказчика – произведения, внушенные автору той общественной средой, «заказанные» ему тем его окружением, в духовной атмосфере которого художник чувствует себя «своим» человеком и которое представляет для него глубокий человеческий и профессиональный интерес*). Таким образом, обнаруживая и анализируя основную тенденцию развития портретной живописи в 1830 – 1840-х годах, Г.Ю. Стернин отмечает и разнородность традиций русской живописи. Кроме того, важным для искусствоведческого дискурсивного пространства считаем тесное взаимодействие терминологических парадигм разных видов искусства: в приведенном макроконтексте – это соположение в пределах микроконтекста лексем и лексических сочетаний, свойственных литературе и живописи (*некоторой дистанцированностью художественного образа, нарядностью, подчас щеголеватостью цветовой поверхности холста или бумаги. Но все это – в пределах искреннего поэтического высказывания о человеке*).

Искусствоведческий дискурс закономерно характеризуется оценочной модальностью, субъективной по своему характеру. Это неслучайно, т.к. искусство – основной объект познания искусствоведения – направлено, прежде всего, на субъективное восприятие, «вчувствование» в сам объект изображения средствами тех или иных видов искусства. Подчеркнем также, что категория субъективной модальности и сопряженной с ней оценочности выступает как одно из средств манифестирования идиостиля. Разумеется, в рамках научного искусствоведческого дискурса вряд ли возможно говорить о намеренном включении в высказывание тех или иных индивидуально-

стилистических маркеров, однако все же возможно судить о профессиональной языковой личности искусствоведа на основании анализа функционирования средств субъективной оценочной модальности в тексто-дискурсивном пространстве профессионального дискурса.

### **Выводы**

Семантическое пространство искусствоведческого дискурса представляет собой гетерогенный по своим характеристикам феномен, который структурируется профессиональной языковой личностью искусствоведа на основании поликодового характера искусства и особенностей осуществления профессиональной коммуникации как динамического процесса субкодового переключения коммуникантов в условиях их разнородной социокультурной и профессиональной принадлежности, усложняющей само общение по поводу произведений искусства.

В искусствоведческое дискурсивное пространство включены, помимо искусствоведческих текстов различной жанровой принадлежности, также интерпретируемые искусствоведом тексты различных видов искусства, которые представляют собой иллюстративный и исследовательский материал искусствоведения как отрасли знаний и создают не только искусствоведческий, но и социокультурный контекст.

В тексто-дискурсивном пространстве искусствоведения функционируют особые лексика и синтаксис. Кроме того, для искусствоведческого дискурса характерна специфическая концептосфера, свойственная этой сфере познания. Особая лексика представлена специальной терминологией, которая характеризует конкретный вид искусства. Искусствоведческая терминология весьма неоднородна по своему составу: некоторая ее часть применяется не только в узкопрофессиональной сфере, при этом такие лексемы и лексические сочетания в определенных искусствоведческих контекстах способны стать терминами и обозначать

специальные области искусствоведения, для них в этих случаях свойственны стратификация и точность значений, обязательные для терминологии. Анализ языкового материала позволил также установить тесное взаимодействие в текстово-дискурсивном пространстве искусствоведения специальной терминологии с философской и культурологической лексикой.

Особое значение в искусствоведческом дискурсе приобретает указание на жанры того или иного вида искусства. В монографии Г.Ю. Стернина это, прежде всего, жанры живописи, особенности которых обуславливаются зачастую техниками, применимыми для создания произведений. Обращение продуцента искусствоведческого дискурса к концепту *жанр* диктует также использование различных лингвистических средств научного, художественного и публицистического дискурсов, что в целом свидетельствует об элитарности профессиональной языковой личности искусствоведа.

Мотивационно-прагматический уровень профессиональной языковой личности представляет при изучении семантического пространства искусствоведческого дискурса особый интерес: на этом уровне отбираются наиболее важные, с точки зрения продуцента дискурса, имена и произведения, необходимые для осуществления искусствоведческого анализа. Упоминание, а также анализ конкретных произведений, которые известны представителям конкретной культуры и значительны либо в пределах данного исторического периода, либо для национальной и мировой культуры, обуславливает ту конституирующую роль, которую играет в семантическом пространстве искусствоведческого дискурса прецедентность. Прецедентными феноменами становятся онимы, именующие страны и стороны света, архитектурные сооружения. Прецедентные феномены закономерно взаимодействуют с экфрасисом. Опираясь на знание реципиентом некоторых узкоспециальных сфер, продуцент искусствоведческого дискурса ожидает от него известной степени компетентности в сфере исторического развития европейского искусства и понимания динамики его развития, а также процесса

межкультурного взаимодействия. Среди прецедентных текстов, применяемых в искусствоведческом дискурсе, нами особо выделены такие, которые требуют от адресата специальных знаний религиозной живописи, ее канонов и жанров.

Прецедентность и терминологичность в искусствоведческом дискурсе взаимно обуславливают друг друга, что закономерно: исследуемый вид дискурса соотносится с научно-исследовательской сферой деятельности и с профессиональной принадлежностью продуцента. Искусствоведческий дискурс должен обладать аргументированностью, которая реализуется в его пространстве, прежде всего, с помощью отсылок к авторитетам, имеющим собственную прецедентность, утверждая, тем самым, ценность того или иного арт-объекта. В искусствоведческом дискурсе дифференцирование прецедентных феноменов представляют особую сложность ввиду их актуализации в данном текстово-дискурсивном пространстве посредством друг друга.

Коммуникативно-прагматические характеристики профессиональной языковой личности искусствоведа тесно связаны с применением разноуровневых средств субъективной модальности и оценочности высказываний, а также реализацией комплекса коммуникативных стратегий, приоритетных для искусствоведческого дискурса (стратегии авторитета, оценочности, деконструкции целого, «приоритетного» восприятия, ассоциативно-расширенного восприятия, моделирования ситуации восприятия, конкретно-объективирующая стратегия) и зачастую сложно взаимодействующих друг с другом. Приоритетный выбор профессиональной языковой личности искусствоведа составляют стратегии авторитета, моделирования ситуации восприятия, деконструкции восприятия, а также конкретно-объективирующая стратегия. Профессиональное языковое сознание характеризуется реализацией оценочной модальности, субъективной по своей сути. Оценочная модальность основывается на групповой квалификации, в отношении объекта речи обуславливается ценностными установками конкретной профессиональной деятельности. В

искусствоведческом дискурсе представлены разноуровневые средства оценочности и субъективной модальности, и это свидетельствует об антропоцентричности исследуемого в работе дискурса.

Искусствоведческий дискурс предполагает сложное по своей природе лингвопрагматическое воздействие на адресата посредством различных средств, которые задействуют различные уровни языковой личности искусствоведа – коммуникативно-компетентностный, лингвокогнитивный и мотивационно-прагматический уровни. Очевидно, что эти уровни не существуют изолированно друг от друга так же, как и лингвистические феномены, принадлежа к какому-то одному уровню, оказываются значимы и на другом.

## Заключение

Сложность состава искусствоведческого дискурса, многообразие дискурсивных практик, репрезентированных в его рамках обуславливает и неполную пока сформированность методологических оснований изучения этого лингвистического феномена. Целью искусствоведческого дискурса становится устное и/или письменное описание произведения конкретного произведения или вида искусства, а также такое профессиональное общение, в пространстве которого реализуются интерпретация невербального символического кода, используемого художником, и декодирование эстетического замысла художника или целого художественного течения, направления, который с необходимостью должен быть воспринят и понят адресатом эстетического высказывания (художественного текста, в терминологии эстетики).

Поликодовый характер искусствоведческого тексто-дискурсивного пространства определяется необходимостью сохранения единства вербально-визуального или вербально-аудиального ряда. Информативность вербальных текстов функционирует в искусствоведческом дискурсе особым образом: часть интерпретативного потенциала таких текстов утрачивается, если такие тексты воспринимают вне сопоставления с исходными текстами разных видов искусства, однако этот интерпретативный потенциал может быть восполнен за счет достаточного объема фоновых знаний и развитой общекультурной компетенции адресата. Опосредованность коммуникации, реализуемой искусствоведческим дискурсом, обуславливается тем, что зачастую адресат отделен от произведения искусства значительным временным промежутком, и адресанту искусствоведческого дискурса предписывается посредническая роль между адресатом и художественным произведением, между различными культурно-историческими эпохами.

Интердискурсивность, свойственная искусствоведческому дискурсу по причине взаимодействия и синтеза различных дискурсивных пространств и

соответствующих дискурсов, которые с необходимостью включены в тексто-дискурсивное пространство искусствоведения. Именно интерпретация художественного текста в наибольшей степени характеризуется интердискурсивностью: продуцент искусствоведческого дискурса использует на этом этапе когнитивно-прагматический потенциал различных дискурсивных пространств, а также коммуникативные стратегии и тактики, свойственные им, что, в свою очередь, обуславливает возникновение новых семиотических и лингвопрагматических характеристик познавательной деятельности адресанта и адресата.

В тексто-дискурсивном пространстве искусствоведения эффективно взаимодействуют элементы научного, художественного и публицистического дискурсов, в него также включаются, по мере необходимости, рекламный дискурс, дискурс массмедиа и PR. Такие разновидности искусствоведческого дискурса, как публицистический и критический, суггестивны в наибольшей степени, что обуславливает их сближение с дискурсами массмедиа и рекламы, и именно в таких модификациях они характеризуются доступностью для широкой читательской аудитории. Жанры искусствоведческого дискурса классифицируются в зависимости от наличия / преобладания в них компонентов определенного функционального стиля: выделяют жанры научного и публицистического искусствоведения, прозаические художественные жанры искусствоведческой направленности. Всем жанрам искусствоведческого дискурса свойственно применение искусствоведческой терминологии, употребление прецедентных имен и прецедентных текстов. Исствоведческий дискурс характеризуется применением оценочной субъективной модальности.

Языковая личность, изучаемая с позиций ее профессиональной деятельности, с необходимостью включает в исследовательскую парадигму профессиональный образ мира как результат взаимодействия профессиональной реальности с этой личностью. Профессиональная языковая личность представляет собой совокупность специальных языковых

компетенций и имеет уровневую структуру, включающую коммуникативно-компетентностный, лингвокогнитивный и мотивационно-прагматический уровни.

Профессиональная деятельность искусствоведа включает научно-исследовательскую, художественно-критическую, преподавательскую, просветительскую, издательскую сферы. В связи с этим компетенции профессиональной языковой личности искусствоведа формируются под влиянием тех качеств, которые свойственны данному роду занятий: это тонкий художественный вкус; развитое интуитивное мышление; открытость всему новому; беспристрастность и объективность; наглядно-образное мышление; сенсорная память («память чувств»); высокий уровень концентрации внимания; умение вызвать заинтересованность у аудитории.

Искусствоведческий дискурс является гетерогенным по своим характеристикам феноменом, структура его семантического пространства определяется профессиональной языковой личностью искусствоведа. Поликодовый характер искусствоведческого дискурса обуславливается характеристиками осуществления профессиональной коммуникации как динамического процесса субкодового переключения коммуникантов в условиях их разнородной социокультурной и профессиональной принадлежности, что усложняет само общение по поводу произведений искусства.

Особая лексика (прежде всего, терминология, характеризующая определенный вид искусства) и специфический синтаксис, свойственные искусствоведческому дискурсу, а также концептосфера, формируемая в этом тексто-дискурсивном пространстве, обусловлены самим объектом познания. Искусствоведческая терминология весьма неоднородна по своему составу: некоторая ее часть применяется не только в узкопрофессиональной сфере, при этом такие лексемы и лексические сочетания в определенных искусствоведческих контекстах способны стать терминами и обозначать специальные области искусствоведения, для них в таких случаях свойственны

стратификация и точность значений, облигаторные для терминологии. Анализ языкового материала, полученного методом сплошной выборки из текста монографии Г.Ю. Стернина «Художественная жизнь России 30 – 40-х годов XIX века» позволил также установить тесное взаимодействие специальной терминологии с философской и культурологической лексикой в тексто-дискурсивном пространстве искусствоведения.

Для искусствоведческого дискурса характерно также указание на жанры конкретного вида искусства. В монографии Г.Ю. Стернина это, прежде всего, жанры живописи, смысловые особенности которых обуславливаются зачастую техниками, применимыми для создания произведений. Концепт *жанр* организован в искусствоведческом дискурсе на основании применения лингвистических средств научного, художественного и публицистического дискурсов, что в целом свидетельствует об элитарности профессиональной языковой личности искусствоведа.

Профессиональная языковая личность искусствоведа изучена нами на основе модели языковой личности, предложенной Ю.Н. Карауловым и развитой в отношении собственно профессионального дискурса его последователями. Структура профессиональной языковой личности представлена коммуникативно-компетентностным, лингвокогнитивным и мотивационным уровнями, не существующими изолированно друг от друга, но являющимися единым целым в осуществлении профессиональной деятельности.

Особый интерес представляет мотивационно-прагматический уровень профессиональной языковой личности искусствоведа: отбор наиболее важных, с точки зрения продуцента дискурса, имен и произведений, которые необходимы для осуществления искусствоведческого анализа, происходит именно на этом уровне. Прецедентность является одним из конституентов семантического пространства искусствоведческого дискурса: не только упоминание, но и анализ конкретных произведений, известных представителям конкретной культуры и значительных в пределах данного

исторического периода или для национальной и мировой культуры определяет значимую роль прецедентных феноменов в организации исследуемого дискурса. Также прецедентными становятся онимы, именующие страны и стороны света, архитектурные сооружения. Прецедентные феномены закономерно могут быть включены в контексты, реализующие экфрасис. Продуцент искусствоведческого дискурса опирается на наличие у адресата некоторых фоновых знаний, в том числе, об исторической динамике и закономерностях развития европейского искусства, о межкультурном взаимодействии в сфере искусства России и Западной Европы. Особо нами выделены среди прецедентных текстов, реализуемых в искусствоведческом дискурсе, те, которые требуют от адресата специальных знаний религиозной живописи, ее канонов и жанров.

Закономерным для искусствоведческого дискурса представляется взаимная обусловленность прецедентности и терминологичности, что, в свою очередь, определяется профессиональной принадлежностью продуцента данного вида дискурса. Аргументированность искусствоведческого дискурса реализуется посредством отсылок к авторитетам, имеющим собственную прецедентность: этот способ имеет своей целью, прежде всего, утверждение ценности конкретного арт-объекта. Выделение тех или иных видов прецедентных феноменов в искусствоведческом дискурсе оказывается весьма сложным по причине их актуализации посредством друг друга.

Коммуникативно-прагматические характеристики профессиональной языковой личности искусствоведа представлены комплексом коммуникативных стратегий, предпочтительных в текстово-дискурсивном пространстве искусствоведческого дискурса: таковы стратегии авторитета, оценочности, деконструкции целого, «приоритетного» восприятия, ассоциативно-расширенного восприятия, моделирования ситуации восприятия, конкретно-объективирующая стратегия, которые зачастую сложно взаимодействуют друг с другом. Приоритетны среди них стратегии

авторитета, моделирования ситуации восприятия, деконструкции восприятия, конкретно-объективирующая стратегия.

Реализация субъективной оценочной модальности определяется групповой квалификацией и обусловлена в отношении объекта речи ценностными установками конкретной профессиональной деятельности. В искусствоведческом дискурсе представлены разноуровневые средства оценочности и субъективной модальности, во многом определяющие коммуникативно-прагматические характеристики профессиональной языковой личности искусствоведа, что свидетельствует об антропоцентричности исследуемого в работе дискурса.

Безусловно, искусствоведческий дискурс является одним из перспективных объектов исследования в современной лингвистике, что обуславливается его многоуровневой спецификой. Перспективным в заданном направлении изучения профессиональной языковой личности искусствоведа считаем определение наиболее эффективных путей и способов формирования коммуникативно-компетентностного и мотивационно-прагматического уровней ее структуры, а также выявление и описание коррелятивных связей жанров искусствоведческого дискурса и приоритетных коммуникативных стратегий, применяющихся в них. Такой вектор исследования закономерно позволит установить присущие профессиональной языковой личности искусствоведа параметры ее структуры в осуществлении успешной речемыслительной и практической деятельности.

**Библиографический список**

1. Азначеева Е.Н. Некоторые аспекты лингвокогнитивного изучения профессионального сознания // Вестник Челябинского государственного университета. Серия Филология. Искусствоведение. Выпуск 82. № 24 (315). Челябинск, 2013. С. 18-23.
2. Акаева Э.В. Коммуникативные стратегии профессионального медицинского дискурса : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. Омск, 2007. 22 с.
3. Акимова О.В. Термин как единица терминологического поля и профессионального дискурса в разноструктурных языках (на материале терминологии макрополя «Радиообмен гражданской авиации» в русском и английском языках) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20. Казань, 2004. 254 с.
4. Андреева И.В. Функции квалификаторов субъективно-модальных значений в тексте романа «Тихий Дон» М.А. Шолохова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 11(65): в 3-х ч. Ч. 2. С. 46-48
5. Аристотель. Поэтика. В кн.: Аристотель. Соч. в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1984. 830 с.
6. Арутюнова Н. Д. Дискурс. Речь // Лингвистический энциклопедический словарь / глав. ред. В. Н. Ярцева. М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 2002. С. 136-137, с. 414-416.
7. Асмус Н.Г. Виртуальное общение как новая форма профессиональной коммуникации // Языки профессиональной коммуникации : материалы Междунар. науч. конф., г. Челябинск, 21–22 окт. 2003 г. Челябинск : Изд-во Челяб. ун-та, 2003. С. 4-10.
8. Бабенко Л.Г. Оценочный фактор в формировании модального пространства текста // Оценки и ценности в современном научном познании: сб. науч. тр. / Под ред. С.С. Ваулиной, В.И. Грешных. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2009. С. 133-142.

9. Багдасарян Т.М. Речевое поведение врачей-психотерапевтов (на материале английского и русского языков) : автореф. ... дис. канд. филол. наук : 10.02.19. Ростов н/Д, 2005. 17 с.
10. Багрянская Н.В. Речевая деятельность военнослужащих в сфере официальных отношений // Культура общения и ее формирование. Воронеж: Истоки, 2002. Вып. 9. С. 65-66.
11. Баженова Е.А. Выражение преемственности и формирования знания в смысловой структуре русских научных текстов : на материале современных лингвистических текстов диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.01. Пермь, 1987. 214 с.
12. Барт Р. Мифологии: пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зененко. М.: Академ. проект, 2010. 351 с.
13. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собр. соч. М.: Русские словари, 1996. Т.5: Работы 1940-1960 гг. С.159-206.
14. Башкова И.В. Изучение языковой личности в современной российской лингвистике: монография. Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2011. 472 с.
15. Бейлинсон Л.С. Профессиональный дискурс: признаки, функции, нормы. Волгоград : Перемена, 2009. 266 с.
16. Беликов В.И., Крысин Л.П. Социолингвистика. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. 439 с.
17. Берг Е.Б. Основные инструменты профессиональной коммуникации в правовой сфере (терминология, оценочные понятия, дефиниции) // Языки профессиональной коммуникации : Междунар. науч. конф., г. Челябинск, 21–22 окт. 2003 г. Челябинск : Изд-во Челяб. ун-та, 2003. С. 15-17.
18. Богин Г.И. Филологическая герменевтика: уч. пособие. Калинин: Калининский гос. университет, 1982. 50 с.
19. Борев Ю. Эстетика. М.: Высшая школа, 2002. 511 с.
20. Бочарникова Е.А. Научный текст в аспекте интердискурса (научные экономические тексты). Астрахань: Изд-во АГТУ, 2012. 160 с.

21. Бочарникова Е.А. Проблемы классификации интертекстуальных включений в научном тексте // Вопросы когнитивной лингвистики. 2009. № 4 (021). С. 97-105.
22. Бранский В.П. Искусство и философия. Калининград: Янтар. сказ, 2000. 703 с.
23. Булатова А.П. Лингво-когнитивный анализ искусствоведческого дискурса (музыка, архитектура): дисс. ... канд. филол. наук. М., 1999а. 276 с.
24. Булатова А.П. Концептуализация знания в искусствоведческом дискурсе // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1999б. № 4. С. 34-49.
25. Бушев А.Б. Языковая личность профессионального переводчика: научное издание. Тверь: ООО «Лаборатория деловой графики», 2010. 265 с.
26. Виноградов В.В. Избранные труды. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. 362 с.
27. Выготский Л.С. Педагогическая психология / под ред. В. В. Давыдова. М.: Педагогика-Пресс, 1996. 536 с.
28. Гадамер Х.Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
29. Гайда Ст. Стилистика и генеология // Статус стилистики в современном языкознании: межвуз. сб. науч. тр. Вып. 3. Пермь, 1992. С. 109-121.
30. Говорухина Ю.А. Литературно-критический дискурс как открытая система // Филология. Вестник ТГУ. 2010. Вып. 2. С. 58-67.
31. Голев Н. Д. Лингвоперсонология: проблемы и перспективы // Вопросы лингвоперсонологии. Барнаул, 2007. Ч. 1. С. 7-12.
32. Голев Н.Д. Лингвоперсонология: типы языковых личностей и личностно-ориентированное обучение: коллективная монография / под редакцией Н. Д. Голева, Н. В. Сайковой. Барнаул – Кемерово: Изд-во БГПУ, 2006. 435 с.
33. Голев Н. Д., Чернышова Т. В. Публицистический антропотекст как отражение социальной позиции адресата // Вестник Томского государственного университета. 2003. Вып. 277. С. 205-210.

34. Голованова Е.И. Введение в когнитивное терминоведение: учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2011. С. 186-217.
35. Голованова Е.И. Категория профессионального деятеля: формирование, развитие, статус в языке. М.: Изд-во «Элпис», 2008. 304 с.
36. Голованова Е.И. Профессиональный дискурс, субдискурс, жанр профессиональной коммуникации: соотношение понятий // Вестник ЧелГУ. 2013. №1 (292). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/professionalnyy-diskurs-subdiskurs-zhanr-professionalnoy-kommunikatsii-sootnoshenie-ponyatiy/>
37. Гришаева Л.И. Прецедентные феномены как культурные скрепы (к типологии прецедентных феноменов) // Феномен прецедентности и преемственность культур / под общ. ред.: Л. И. Гришаевой, М. К. Поповой, В.Т. Титова. Воронеж: ВГУ, 2004. С. 15-46.
38. Гудков Д.Б. Прецедентное имя и проблемы прецедентности. М.: Моск. гос. ун-т, 1999. 152 с.
39. Гумбольдт В. фон. Язык и философия культуры. М.: Прогресс, 1985. 452 с.
40. Дедова О.М. Языковое поведение врача в непрофессиональной коммуникативной ситуации // Речевое воздействие : сб. науч. тр. – М. ; Воронеж : Изд-во Воронеж. гос. пед. ун-та, 2000. С. 79-81.
41. Демидов О.В. Инвективы в профессиональной речи журналиста // Вестник Челябинского государственного университета. Серия «Филология. Искусствоведение». 2011. Вып. 57/24 (239). С. 217-218.
42. Денисенко В.Н. Вербальная коммуникация и профессиональная компетентность юриста // Личность, речь, и юридическая практика : межвуз. сб. науч. тр. Ростов н/Д : Донск. юрид. ин-т, 2003. Вып. 6. С. 64-67.
43. Дискурс: Дискурс как социальная деятельность: проблемы институциональной коммуникации: коллективная монография / И. И. Халеева [и др.]; гл. ред. И. И. Халеева. М.: ИПК МГЛУ «Рема», 2010. 200 с.

44. Дорогова Л.Н. Социальные функции художественной критики в культурном пространстве общества // Культурное наследие России. 2015. № 2. С. 12-17.
45. Достоевский Ф.М. Пушкинская речь. URL: [http://az.lib.ru/d/dostoewskij\\_f\\_m/text\\_0340.shtml](http://az.lib.ru/d/dostoewskij_f_m/text_0340.shtml)
46. Евтюгина А.А. Функционирование прецедентных феноменов в политическом дискурсе российских СМИ // Политический дискурс России. 2000. Вып. 4. С. 16-22.
47. Елагина Ю.С. Системные характеристики профессионального компьютерного дискурса // Елагина Ю. С. Системные характеристики профессионального компьютерного дискурса // Известия Самарского научного центра РАН. 2010. №5-2. С. 502-507.
48. Елина Е. А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства (номинативно-коммуникативный аспект): дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19. Волгоград, 2003. 352 с.
49. Ерохина А.Б. Прагмалингвистические аспекты современного искусствоведческого дискурса (на материале англоязычных текстов, посвященных изобразительному искусству): дисс....канд. ифлोल.н.: 10.02.04. М., 2018. 184 с.
50. Жаркова У.А. Воплощение знаковой природы изобразительного искусства в искусствоведческом дискурсе // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 33 (248). Филология. Искусствоведение. Вып. 60. С. 49-52.
51. Заботкина В.И. Слово и смысл. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2012. 428 с.
52. Замятина Е.С. Семантика вводных слов субъективной оценки меры и степени// Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 4. С. 164-167.
53. Звегинцев В.А. Предложение и его отношение к языку и речи. М.: Изд-во МГУ, 1976. 308 с.

54. Зиброва С. В. Профессиональное сознание: репрезентация и образ профессии (социально-философский анализ). Автореф. ... канд. филос. н. Красноярск, 1999. 18 с.
55. Золотова Г.А. Коммуникативная грамматика русского языка / Г.А. Золотова, Н.К. Онипенко, М.Ю. Сидорова. М.: Ин-т рус. яз. РАН им. В.В. Виноградова, 2004. 540 с.
56. Зубкова О.С. Лингвосемиотика профессиональной метафоры : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19. Курск, 2011. 48 с.
57. Иванцова Е.В. Проблемы формирования методологических основ лингвоперсонологии // Вестник Томского государственного университета. 2008. № 3 (4). С. 27-43.
58. Иноземцева Л.П. Имидж преподавателя как составляющая его профессиональной личности // Вестник Челябинского государственного университета. Серия «Филология. Искусствоведение». 2011. Вып. 57/24 (239). С. 231-232.
59. Исаев Е.И. и др. Становление и развитие профессионального сознания будущего педагога // HR-Portal: Сообщество HR-Менеджеров // <http://www.hr-portal.ru>
60. Кавелин К.Д. О задачах искусства // Наш умственный строй. Статьи по философии русской истории и культуры. М.: Правда, 1989. 653 с.
61. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. М.: ГНОЗИС, 2004. 389 с.
62. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 477 с.
63. Караулов Ю.Н. Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности // Научные традиции и новые направления в преподавании русского языка и литературы: доклады советской делегации на VI конгрессе МАПРЯЛ. М.: Русский язык, 1986. С. 105-126.
64. Караулов Ю.Н. Русская языковая личность и задачи ее изучения // Язык и личность. М.: Наука, 1987. С. 3-8.

65. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. Изд. 7-е. М.: Издательство ЛКИ, 2010. 264 с.
66. Караулов Ю.Н., Петров В.В. От грамматики к когнитивной теории дискурса. Вступительная статья // Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация; Пер. с англ. М.: Прогресс, 1989. С. 8-9.
67. Климов Е. А. Образ мира в разнотипных профессиях: Учеб. пособие. М.: Изд. МГУ, 1995. 224 с.
68. Кожевникова К. Спонтанная устная речь в эпической прозе. Прага: Universita Karlova, 1970. 166 с.
69. Козловская М.В. Особенности искусствоведческого дискурса на английском языке в XX веке и на современном этапе: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. М., 2003. 130 с.
70. Козырев В.А., Черняк В.Д. Языковое образование и языковая личность // Вестник Герценовского университета. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2008. № 1. С. 30-36.
71. Корнилов О.А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов. М.: ЧеРо, 2003. 349 с.
72. Костомаров В.Г., Бурвикова Н.Д. Пространство современного русского дискурса и единицы его описания // Русский язык в центре Европы. 1999. №2. С. 65-76.
73. Костяев А.П. Вербальная агрессия в профессиональной коммуникации : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19. Тверь, 2011. 47 с.
74. Красных В.В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология: курс лекций. М.: ИТДГК «Гнозис», 2002. 284 с.
75. Красных В.В., Гудков Д.Б., Захаренко И.В., Багаева Д.В. Когнитивная база и прецедентные феномены в системе других единиц и в коммуникации // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. М., 1997. № 3. С. 62-75.
76. Кривенко Г.А. Модальность художественного текста как проявление авторского «я» // Вестник ПГУ: Серия филологическая. 2011. № 2. С. 47-53.

77. Крючкова В.А. Социология искусства и модернизм. М.: Изобразительное искусство, 1979. 215 с.
78. Кубиц Г.В. Профессионализация языковой личности (на примере юридического дискурса): дисс. ... к. филол. н. Челябинск, 2005. 258 с.
79. Лазуренко Е.Ю. Профессиональное коммуникативное поведение: экспериментальное исследование : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19. Воронеж, 2006. 18 с.
80. Либер Е. Букварь начинающего арт-критика: учебное пособие. Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2015. 214 с.
81. Луткова Е.А. Живопись в эстетике и художественном творчестве русских романтиков: дисс. ... канд. филол. наук. Кемерово, 2008. 256 с.
82. Лутовинова О.В. Языковая личность в виртуальном дискурсе: автореф. дисс. ... д. филол. н. Волгоград, 2013. 42 с.
83. Лютикова В.Д. Языковая личность: идиолект и диалект: автореф. дисс. ... д. филол. н. Екатеринбург, 2000. 41 с.
84. Макаров М.Л. Основы теории дискурса. М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. 280 с.
85. Матвеева Г.Г., Ленец, А.В, Петрова, Е.И. Основы прагмалингвистики. М.: ФЛИНТА: Наука, 2014. 230 с.
86. Мельник Н.В. Языковая личность и текст как предмет лингвоперсонологии русского языка // Сибирский филологический журнал. Новосибирск, 2011. № 1. С. 200-207.
87. Мижериков В.А., Ермоленко М.Н. Введение в педагогическую деятельность. М.: Педагогическое общество России, 2002. 268 с.
88. Милетова Е.В. К проблеме двойственной природы современного англоязычного искусствоведческого дискурса // Перспективные вопросы мировой науки: материалы VIII научно-практической конференции (17-25 декабря 2012 г., Болгария). София, 2012. С. 40-46.

89. Милетова Е.В. Англоязычный искусствоведческий дискурс: природа и лексическое наполнение // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 4 (22), часть 2. С. 114-119.
90. Миньяр-Белоручева А.П. Смена парадигм в истории и лингвистике // Вестник ЮУрГУ. Серия «Лингвистика». 2014. Т. 11, № 1. С. 12-17.
91. Митягина В.А. Социокультурные характеристики коммуникативного действия. Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2007. 356 с.
92. Мыскин С.В. Профессиональное языковое сознание и особенности его функционирования. Дисс. ...докт.филол.н.: 10.02.19. М., 2015. В 2 т. Т. 1. 350 с.
93. Нахимова Е.А. Прецедентные имена в массовой коммуникации. Екатеринбург:УрГПУ, 2007. 207 с.
94. Нерознак В.П. Лингвистическая персонология: к определению статуса дисциплины // Язык. Поэтика. Перевод: сб. науч. тр. МГЛУ. М.: МГЛУ, 1996. Вып. № 426. С. 112-116.
95. Никитина С.Е. Языковое сознание и самосознание личности в народной культуре // Язык и личность. М., 1989. С. 34-40.
96. Новикова Э.Ю. Коммуникативные сбои в двустороннем переводе: причины и следствия // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2, Языкознание. 2011. № 2 (14). С. 125-131.
97. Олянич А.В. Искусствоведческий дискурс // Дискурс-Пи. 2015. № 2. С. 160-162.
98. Панова М.Н. Языковая личность государственного служащего: дискурсивная практика, типология, механизмы формирования: автореф. дисс. ... д. филол. н. М., 2005. 32 с.
99. Паршина О.Н. Культура речи преподавателя (на материале профессионального диалога) // Вопросы стилистики : межвуз. сб. науч. тр. Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1993. Вып. 25: Проблемы культуры речи. С. 123-127.

100. Петухова Т.И. Языковая актуализация ситуации восприятия и оценки произведения живописи (на материале английского языка): дисс. ... канд. филол. наук. Санкт-Петербург, 2007. 193 с.
101. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации. М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 2001, 2001. 343 с.
102. Прохоров Ю.Е. Действительность. Текст. Дискурс. М., Флинта: Наука, 2006. 224 с.
103. Пушкин А.С. Евгений Онегин // Пушкин А.С. Золотой том. собрание сочинений. М.: Эксмо, 2005. С. 652-832.
104. Пятковская Е.С. Композиционно-речевая форма «сообщение» – центр искусствоведческого текста // Вестн. Волгогр. гос. ун-та. Сер. 2 Языкознание. 2009. №2 (10). С. 224-227.
105. Резанова З.И. Трансформации советских стереотипов и мифологем в дискурсе региональных СМИ // Язык и культура, 2008. № 3. С. 63-71.
106. Ростова А.Н. Обыденное метаязыковое сознание: статус и аспекты изучения. // Обыденное метаязыковое сознание и наивная лингвистика: Межвузовский сборник научных статей / Отв. ред. А.Н. Ростова. Кемерово – Барнаул, 2008. С. 45-53.
107. Седов К.Ф. Дискурс и личность: эволюция коммуникативной компетенции. М.: Лабиринт, 2004. 320 с.
108. Серио П. Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. М.: Прогресс, 1999. 416 с.
109. Силантьев И.В. Текст в системе дискурсных взаимодействий // Критика и семиотика. Вып. 7. Новосибирск, 2004. С. 98-123.
110. Слышкин Г.Г. От текста к символу: лингво-культурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. М.: Academia, 2000. 128 с.
111. Смолина М.Г. Теория и история художественной критики: учеб. пособие. Красноярск: ИПК СФУ, 2009. 128 с.
112. Солганик Г.Я. Синтаксическая стилистика: Сложное синтаксическое целое. М.: Наука, 1973. 262 с.

113. Сургай Ю.В. Интердискурсивность кинотекста в кросскультурном аспекте: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Тверь, 2008. 178 с.
114. Тимофеев В. П. Личность и языковая среда. Шадринск: Свердл.гос.пед.ин-т, 1971. 122 с.
115. Трофимова Г.С. Структура педагогической коммуникативной компетентности (Методологический аспект): монография. Изд-во 2-е, испр. и доп. Ижевск: Купол, 2000. 90 с.
116. Троянская Е.С. Лингвостилистическое исследование немецкой научной литературы. М.: Наука, 1982. 312 с.
117. Трубецкой Н.С. История. Культура. Язык. М.: Прогресс, 1995. 799 с.
118. Тырыгина В. А. Жанровая стратификация масс-медийного дискурса / Отв. ред. Н. С. Бабенко. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 320 с.
119. Усачева А.Н. Лингвокогнитивные проблемы конференц-перевода / А.Н. Усачева, Е.А. Шовгенина // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2, Языкознание. 2012. № 2 (16). С. 68-73.
120. Фадеева Г.М. Искусствоведческий дискурс с позиции концепции М. Юнга // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Вып. 6 (639). Языкознание. М.: МГЛУ, 2012. С. 259-272.
121. Фомин А.Г. Психолингвистическая концепция гендерной языковой личности: автореф. дисс. ... д. филол. н. Барнаул, 2004. 46 с.
122. Фуко М. Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. М., 1996. С. 47-96.
123. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук; пер. с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой; вступ. ст. Н.С. Автономовой. СПб.: А-сad, 1994. 405 с.
124. Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект. URL: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Article/Hab\\_Modern.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Article/Hab_Modern.php)
125. Хомутова, Т.Н. Стратегии научного дискурса: интегральный подход // Вестник ЮУрГУ. Серия «Лингвистика». 2015. Т. 12, № 3. С. 15-22.

126. Цвиллинг М.Я. Специфика общественно-научного текста (к вопросу о внутристилевой дифференции языка науки) // Разновидности и жанры научной прозы. Лингвистические особенности. М.: Наука, 1989. С. 264-277.
127. Чернейко Л.О. Новые объекты и инструменты лингвистики в свете старых понятий // Лингвистическая полифония. Сборник в честь юбилея профессора Р.К. Потаповой. М., 2007. С. 150-183.
128. Чернявская В.Е. Интертекстуальное взаимодействие как основа научной коммуникации. Спб. : Изд-во С.-Петербур. гос. ун-та экономики и финансов, 1999. 209 с.
129. Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность: учебное пособие. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 248 с.
130. Чернявская В.Е. Открытый текст и открытый дискурс: Интертекстуальность — дискурсивность — интердискурсивность // Лингвистика текста и дискурсивный анализ: традиции и перспективы. СПб., 2007. С. 7-26.
131. Чистова С.С. Сопоставительное исследование прецедентных феноменов в российской и американской рекламе бытовой техники и транспортных средств: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. Екатеринбург, 2009. 25 с.
132. Чумакова Т.В. Способы выражения эмоциональной семантики в синтаксисе романа «Евгений Онегин»// Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2015. № 6 (48): в 2-х ч. Ч. I. С. 192-196.
133. Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01, 10.02.19. Волгоград, 2000. 440 с.
134. Шпильная Н.Н. Метаязыковой аспект картины мира рядового носителя русского языка // Обыденное метаязыковое сознание и наивная лингвистика: Межвузовский сборник научных статей / Отв. ред. А.Н. Ростова. Кемерово – Барнаул, 2008. С. 372-380.
135. Эко У. О роли читателя. Исследования по семиотике текста. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2016. 640 с.

136. Эльконин Б.Д. Педагогика развития: проба как конструкт образовательной системы // Педагогика развития: ключевые компетентности и их становление. Красноярск: КрасГУ, 2003. С. 1-20.
137. Якимец Н.В. Категория авторской модальности в функциональном аспекте (на материале «Театрального романа» М.А. Булгакова): Автореф. ... канд.филол.н. Нижний Новгород, 1999. 23 с.
138. Яценко И.И. О времена! О тексты! (Доступны ли интертекстуальные связи русскоязычного художественного текста иностранному читателю?) // Язык, сознание, коммуникация. 1997. Вып. 1. С. 65-73.
139. Homo institutus – Человек институциональный : монография / под ред. О. В. Иншакова. Волгоград : Изд-во ВолГУ, 2005. 854 с.
140. Agar M. Institutional Discourse // Text 5 (3). Amsterdam : Mouton Publishers, 1985. P. 147-168.
141. Bargiela-Chiappini F. Business discourse / F. Bargiela-Chiappini, C. Nickerson, B. Planken. Houndmills, Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2007. 520 p.
142. Baxandall M. The Language of Art History // New Literary History, 1979, vol. 10, no. 3. P. 453-465.
143. Burgin V. The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity. London: Macmillan, 1986. 221 p.
144. Campbell R., Wales R. The Study of Language Acquisition // New Horizons in Linguistics / J. Lyons (ed.). Harmondsworth: Penguin, 1970. P. 242- 262.
145. Candlin C. General editor's preface // The Construction of Professional Discourse. Harlow, Essex : Addison Wesley Longman, 1997. P. VIII–XIV.
146. Drew P. Analysing talk at work: An introduction // Talk at Work / ed. By P. Drew, J. Heritage. Cambridge : Cambridge University Press, 1992. P. 3-65.
147. Gemtou E. Subjectivity in Art History and Art Criticism // Rupkatha Journal. On Interdisciplinary Studies in Humanities, 2010, vol.2, no. 1 (Visual Arts). P. 2-13.

148. Gunnarsson B.-L. Professional Discourse. Cornwall : MPG Books, 2009. 275 p.
149. Harrison C., Wood P. Art in Theory. 1900-2000. Oxford: Blackwell Publishing, 2002. 1214 p.
150. Heidegger M. Piety of Thinking (Studies in phenomenology and existential philosophy. Bloomington: Indiana University Press, 1984. 212 p.
151. Koester A. Workplace discourse. Cornwall : MPG Books, 2010. 191 p.
152. Neoclassicism and Romanticism 1750-1850, Sources and Documents, vol. II. / L. Eitner (ed.). Prentice-Hall, 1970. P. 151-160.
153. Rosenberg H. The De-Definiton of Art. Action Art to Pop to Earthworks. New York: Horizon Press, 1972. 256 p.
154. Sarangi S. Talk, Work and Institutional Order / S. Sarangi, C. Roberts. Berlin : Mouton de Gruyter, 1999. 535 p.
155. Schiffrin D. Approaches to Discourse. Oxford, UK; Cambridge, Mass., USA: B. Blackwell, 1994. 470 p.

### **Словари и справочники**

156. ББЭ: Большая Богословская энциклопедия или Богословский словарь: под ред. проф. А. П. Лопухина : В 12 томах. Петроград : Т-во А. П. Лопухина, 1900–1911. / Т. 5: Донская епархия - Ифика. 1904. VIII с., 1177 стб., 23 л. портр., к. : ил. URL: <https://azbyka.ru/otechnik/Lopuhin/pravoslavnaia-bogoslovskaja-entsiklopedija-ili-bogoslovskij-entsiklopedicheskij-slovar-tom-5-donskaja-eparhija-ifika/>
157. БЭС: Большой энциклопедический словарь. М.: Совет. энцикл., 1983. 944 с.
158. Жанр // Большая Российская энциклопедия. URL: <https://bigenc.ru/literature/text/1979693>
159. Караулов Ю.Н., Черкасова Г.А., Уфимцева Н.В., Сорокин Ю.А., Тарасов Е.Ф. Русский ассоциативный словарь. В 2-х т. М.: АСТ Астель, 2002, 2003. Т. I. 784. с.; Т. II. 992 с.

160. КЭ: Культурология XX век. Энциклопедия. СПб.: Унив. кн., 1998. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Dict\\_Index.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Dict_Index.php)
161. Пятидесятница // Православие.ru. URL: <https://pravoslavie.ru/53967.html>
162. Современный словарь-справочник по искусству / Науч. ред. и сост. А.А. Мелик-Пашаев. М.: Олимп: ООО «Фирма «Издательство АСТ»», 1999. 816 с.
163. Станцы Рафаэля. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Станцы\\_Рафаэля](https://ru.wikipedia.org/wiki/Станцы_Рафаэля)
164. ФЭС: Философия: Энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. М.: Гардарики. Под ред. А.А. Ивина. 2004. URL: [http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc\\_philosophy](http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_philosophy)
165. The Hutchinson Dictionary of the Arts. Словарь искусства. М.: Внешсигма, 1996. 534 с.

#### **Источники языкового материала**

166. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 30 – 40-х годов XIX века. М.: Галарт, 2005. 240 с.