

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(НИУ «БелГУ»)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ФАКУЛЬТЕТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ
КАФЕДРА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

**ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ДИСКУРСА**

Магистерская диссертация

обучающегося по направлению подготовки
44.04.01 Педагогическое образование
заочной формы обучения,
группы 02051681
Даниленко Анжелы Павловны

Научный руководитель
к.филол.н., доцент
Богачев Р.Е.

Рецензент:
к.филол.н., доцент
Пастухов А.Г.

БЕЛГОРОД 2019

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава 1 Теоретические основы исследования искусствоведческого дискурса	10
1.1. Понятие «искусствоведческий дискурс», методы и цели его изучения.....	10
1.1.1. Дискурс как лингвистическая наука	10
1.1.2. Понятие искусствоведческого дискурса.	12
1.1.3. Общие особенности искусствоведческого дискурса.	20
1.2. Средства концептуализации искусствоведческого дискурса	23
1.2.1. Языковая картина мира	23
1.2.2. Вербализация искусствоведческих концептов в языковой картине мира.	31
1.3. Стратегии искусствоведческого дискурса	34
ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ	38
ГЛАВА II ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ ОБЛАСТЕЙ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ	42
2.1. Концептуальная область человек в англоязычном искусствоведческом дискурсе.	42
2.2. Концептуальная область «артефакты» в англоязычном искусствоведческом дискурсе.	46
2.3. Концептуальная область природа в англоязычном и русскоязычном искусствоведческом дискурсе.	48
ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ	52
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	55
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	60

ВВЕДЕНИЕ

Дискурсивное моделирование на современном этапе развития представляет собой многоэтапный исследовательский алгоритм. Реализация каждого этапа этого алгоритма решает различные задачи, совокупность которых выводит дискурсивное моделирование на новый методологический уровень развития. Моделирование искусствоведческого дискурса, решает важные задачи в рамках создания социокультурной модели общества. Дискурсивная модель социума вскрывает причины и последствия трансформаций формаций, входящих в дискурсивную социокультурную модель. Разработка стратегий дискурсивного моделирования способствует выявлению этапов эволюции дискурсивной социокультурной модели.

Данная работа рассматривает искусствоведческий дискурс в рамках лингвокультурологии. Проблеме дискурса посвящено большое количество работ, но, несмотря на это единого понимания данного вопроса пока нет. Так, различные исследователи отождествляют понятие дискурса с понятием акта речи и понятием текста, понятием функционального стиля и с понятием речевого жанра Чернявская В. Е. 2014, Еникеев А. А. 2014, Касавин И. Т 2008, Маслова В. А. 2008, Демьянков В. З. 2005 и др.

При этом, в различных областях лингвистики и когнитивистики регулярно проводятся исследования, отделяющие дискурс от других явлений языка: Балаян А.Р. 1996, Бирвиш М. 1988; Ван Дейк Т.А. Кинч В. 1981; Ван Дейк Т.А. 1989; Виноград Т. 1978; Герасименко Н.А. 1998; Денисов П.Н. 1997; Демьянков В.З. 1999; Кибрик А.Е. 1987; Кобозева И.М. 1995; Люхенбруре Дж. 1995; Петров В.В., Герасимов В.И. 1988; Степанов Ю.С. 1995; Сусов П.П. 1988; Chafe W. 1994; Labov W., Waletzky J. 1967 и др.

В нашем исследовании мы рассматриваем дискурс как явление, которому присущи следующие черты:

1. Дискурс включает в себя понятие сознания, что отличает его от текста.

2. Дискурс не линеен

Во-вторых, дискурс - не линейная и завершенная последовательность, дискурс - это «все то, что высказано» [Ревзина: 1997, 69-72]. Как пишет Т. А. ван Дейк, «дискурс не является лишь изолированной текстовой или диалогической структурой. Скорее это сложное коммуникативное явление, которое включает в себя и социальный контекст, дающий представление как об участниках коммуникации (и их характеристиках), так и о процессах производства и восприятия сообщения \...\ Дискурс в широком смысле слова является сложным единством языковой формы, значения и действия» [ван Дейк: 1989,113; 121-122].

В исследовании дискурс понимается как вербализованная совокупность соответствующих знаний и стратегий.

Под искусствоведческим дискурсом понимается вербализованный опыт мышления относительно области объектов, бытующих как произведения искусства, организованный в рамках искусствоведческих стратегий, основной из которых является моделирование ситуации восприятия.

Материалом настоящего диссертационного исследования является текст, письменный и устный, как источник информации о дискурсе. Искусствоведческий дискурс исследовался на основе самых разных текстов и жанров. Использовались книги по искусствоведению посвящённые теории истории декоративно-прикладного искусства, каталоги вставок, научные статьи по искусствоведению.

Такое разнообразие текстов в функциональном и жанровом отношениях наглядно показывает, что исследование дискурса – это не исследование текста и закономерностей его построения. То, что может быть отнесено к искусствоведческому дискурсу, опознается именно по языку, по

«дискурсивным ансамблям», в которых представлен один и тот же способ концептуализации знания.

Актуальность работы. В данной работе применительно к англоязычному и русскоязычному дискурсу исследуется деятельность языкового сознания и языковая концептуализация, что входит в круг важнейших теоретических проблем, выдвигаемых современным языкознанием,

Специальные области знаний - давний объект лингвистического анализа, однако, искусствоведческий дискурс не был предметом специального изучения в функциональной стилистике, а имеющиеся описания терминологии и синтаксиса искусствоведческих текстов не объясняют феномен их производства, понимания и прагматики. Между тем, по справедливому замечанию Л. С. Выготского, «искусство - это общее социальное чувство, которое выведено вне нас. Критика становится между этим эффектом искусства как такового и между теми поступками, в которых этот эффект должен разрешаться» [Выготский; 1962, 122]. Очевидно, что вербализация мышления об искусстве не сводится к терминологии.

Исследование искусствоведческого дискурса способствует разрешению актуальной в современной лингвистике проблемы построения русскоязычной картины мира и описания национальных особенностей мышления.

Объектом исследования является англоязычный искусствоведческий дискурс.

Предмет исследования: термины и квазитермины, признаковые слова и глагольные формы, служащие для реализации концептов в рамках искусствоведческого дискурса.

Цель и задачи исследования. Цель исследования состояла в детальном и разностороннем описании русского и английского искусствоведческого дискурса путем их лингво-когнитивного анализа. В исследовании были поставлены следующие **задачи:**

1. определить общие языковые особенности искусствоведческого дискурса, объем, значение и функции терминов и квазитерминов, признаков слов и глагольных форм;

2. выявить средства языковой концептуализации искусствоведческого дискурса и основные концептуальные области в их внутренней системности; произвести типологическое сопоставление двух разновидностей по способу концептуализации;

3. рассмотреть основные стратегии и макростратегии искусствоведческого дискурса и специфику их реализации; дать общую характеристику жанровых разновидностей искусствоведческого дискурса.

Метод исследования. В работе избран метод анализа, названный лингво-когнитивным. Будучи когнитивным, он предполагает изучение структуры знания и стратегий языковой деятельности. Его лингвистическая модификация заключается в применении выработанного в когнитивистике теоретического аппарата, дополненного приемами стилистики, прагматики, интертекстуального подхода, лингвистики текста к исследованию языка, конкретных языковых фактов.

Теоретическая значимость исследования: пополнении теоретико-методологической базы когнитивной лингвистики посредством комплексной интерпретации таких концептуальных областей как «человек», «природа», «артефакты» в рамках искусствоведческого дискурса; в дальнейшем развитии теории искусствоведческого дискурса.

Практическая значимость исследования работы состоит в том, что результаты проведенного исследования могут быть применены: в теоретических курсах по когнитивистике, в спецкурсах по интерпретации текстов по искусствоведению; при проведении семинаров и практических занятий по дискурсу в рамках искусствоведения, а также при написании курсовых или дипломных работ и магистерских диссертаций и при подготовке различных методических и учебных пособий.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Искусствоведческий дискурс отличается от других видов дискурса и имеет свои особенности: а) денотативное пространство; б) наличие заимствований; в) наличие книжной лексики; г) преобладание именных форм; д) метафоричность самого дискурса; е) типы высказываний в дискурсе; ж) цельность дискурса; з) устойчивость дискурса к внеязыковым изменениям; и) обязательное моделирование ситуации восприятия.

2. Любой искусствоведческий дискурс характеризуется рядом стратегий не характерных для других видов дискурса: а) стратегия авторитета; б) стратегия оценочности; в) стратегия деконструкции целого; г) стратегия «приоритетного восприятия»; д) стратегия ассоциативно-расширенного восприятия; е) стратегия высокого стиля; ж) конкретно-объективирующая стратегия; з) стратегия моделирование ситуации восприятия.

3. Основными концептуальными областями искусствоведческого дискурса являются: а) концептуальная область «человек»; б) концептуальная область «природа»; в) концептуальная область «артефакты».

Основные положения и структура работы.

Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и библиографии.

Во введении обосновывается выбор темы, дается определение дискурса и искусствоведческого дискурса, формулируется цель исследования, определяется научная и практическая значимость работы.

В первой, теоретической, главе применяемые в работе понятия обсуждаются в широком теоретическом контексте. Рассматриваются научные концепции дискурса, близкие используемым в данной работе: когнитивистика, прагматика, интертекстуальность дискурса, а также теория бессубъектного дискурса. Формулируется необходимость интегрального

подхода. Описываются терминологические понятия, наиболее существенные для данного исследования: дискурс, концепт, стратегия.

Выделяются два основных источника дискурс-анализа: лингвистика текста (включая стилистику) и исследования разговорной речи. Называются принципиальные особенности лингвистики дискурса, состоящие в нелинейном рассмотрении текста и в выявлении мыслительных категорий, стоящих за текстом.

Далее определяется и обосновывается понятие искусствоведческого дискурса, принятое в данной работе. Кратко перечисляются те аспекты филологических исследований, в которых уже изучались искусствоведческие тексты, и формулируются задачи, которые до сих пор в подобных исследованиях не ставились; выявление инвариантных особенностей искусствоведческих текстов, описание общей концептуальной структуры и основных стратегий искусствоведения. Описываются общие лексико-грамматические особенности рассматриваемого дискурса, способы именования его объектов (с помощью терминов, квазитерминов и метафоризаторов), рассматриваются единицы (признаковые слова и глагольные формы), вербализующие способы бытования объектов искусствоведческого дискурса. Выделяются основные (узловые и атомарные) искусствоведческие концепты, рассматриваются возможности их связывания между собой. Таким образом выявляется то, как систематизировано знание в искусствоведческих дискурсах.

Вторая глава посвящена описанию искусствоведческих концептов. Концепт понимается как оязыковленная форма знания, которое участвует в процессе человеческого мышления. Это широкое понимание концепта, и в нем мы следуем когнитивистике, В Кратком словаре когнитивных терминов концепт определяется как единица, отвечающая «представлению о тех смыслах, которыми оперирует человек в процессах мышления и которые отражают содержание опыта и знания, содержание результатов всей

человеческой деятельности и процессов познания мира в виде неких «квантов» знания» [Кубрякова и др.: 1996, 90].

Специфика концептуального анализа, проведенного в работе, состоит в том, что описывались не несколько отдельных концептов, а целый фрагмент концептуальной сети искусствоведческого дискурса. Анализ искусствоведческих текстов позволил выделить «атомарные» концепты, узловые концепты и пять основных концептуальных областей искусствоведческого дискурса, сформированных ими: артефакты, природа, человек, Основная концептуальная область искусствоведения - человек.

Делается вывод о том, что особенности основных единиц дискурса: терминов, квазитерминов; других номинативных средств, пропозиций определяются именно концептами и их структурированием.

В Заключении содержатся общие выводы и намечаются дальнейшие перспективы исследования.

Глава 1 Теоретические основы исследования искусствоведческого дискурса

1.1. Понятие «искусствоведческий дискурс», методы и цели его изучения

1.1.1. Дискурс как лингвистическая наука

С самого своего появления и самоорганизации в развитую систему язык был явлением социальным, неразрывно связанным с культурой, историей и различными экстралингвистическими факторами своих носителей. Однако с появлением письменности появляется проблема диахронического восприятия написанного, когда понимание текста напрямую зависит от понимания определяющего его дискурса [Roman E. Vogachev, Elena N. Musaelian, et al; 2015].

Термин «дискурс» (фр. discours, англ. discourse, от лат. discurre - «разбегаться, растекаться, распространяться, рассказывать») введен в лингвистику достаточно давно. Он активно используется как французскими учёными, так и русскими в таких науках как лингвистика, семиотика, социология, культурология, философия. В русской лингвистике дискурс получил широкое распространение в 90-е годы.

В настоящее время существуют различные взгляды на понятие дискурса, однако все они включают и понятие текста:

1. дискурс как совокупность текстов;
2. дискурс как текст и контекст;
3. дискурс как текст и прагматические установки;
4. дискурс как текст и коммуникативная ситуация.

Отсюда можно сделать вывод о том, что лингвистика дискурса берёт своё начало в лингвистике текста.

Как показали проведённые ранее исследования, в процессе устного общения, структурирование передаваемого сообщения происходит другими путями, отличными от тех же при формировании письменного сообщения: «у говорящего никогда не бывает однозначного представления о «тексте» и его границах» [Гаспаров Б. В. 1995; 57]. Устная речь всегда существует в «единичном экземпляре», она не подвергается повторному воспроизведению, необратима и не замкнута.

В отечественной лингвистике изучение разговорной речи сконцентрировалось на её отличии от кодифицированного литературного языка. Однако в ходе дальнейших исследований учёные пришли к выводу о том, что феномен разговорной речи не исчерпывается перечислением только языковых примет. Был введён новый термин «дискурс» (Л. Е. Кибрик, Д. Кристал, Е. С. Кубрякова, Н. Н. Миронова, Е. В. Падучева, О. Б. Сиротинина).

О. Б. Сиротинина, в ходе анализа разговорной речи пришла к выводу, что в разговорно-бытовой речи текст, как сознательно организованная речь, практически отсутствует. Речевая деятельность выступает в виде текстоидов – коротких текстовых сообщений, обладающих лишь некоторыми признаками текста; и дискурсов [Сиротинина О. Б. 1994].

Вторым источником лингвистики дискурса является разговорная речь и лингвистика разговорной речи.

Два направления изучения дискурса, базой для которых стали устная и письменная речь, обозначаются в англоязычных исследованиях как «off-line» и «on-line». Оба эти направления изучают работу сознания и отправителя сообщения и его получателя: направление «off-line» подразумевает изучение дискурса, формируемого при помощи письменного текста, «on-line» – изучает дискурс, созданный при помощи устного сообщения.

Все вопросы, изучаемые в лингвистике дискурса, могут быть отнесены в несколько групп.

Первый круг вопросов затрагивает структуру и концептуализацию знаний, что можно отнести к когнитивистике дискурса.

Второй круг вопросов изучает коммуникативные ситуации и может быть отнесён к прагматике дискурса.

Третий круг проблем затрагивает интертекстуальность и бессубъективность дискурса. Изначально интертекстуальность затрагивала только поэтический язык и художественное прозаическое слово и изучалась исключительно в лингвистике текста. Однако, в последнее время явление интертекстуальности изучается и в отношении устной формы речи [Гаспаров Б. М. 1996].

В основе бессубъективного дискурса лежит представление о дискурсе как о «не имеющем каких-либо внешне очерченных границ, подвижном и зыбком «языковом теле», которое «само себя живет», как о «совокупности означающих, которым присущ определенный способ существования» [Ревзина О. Г. 1999; 30].

В рамках бессубъективного дискурса «различные модальности высказываний вместо того, чтобы отсылать к синтезу или к унифицирующей функции субъекта, манифестируют его рассеивание и отсылают к различным статусам, местам и позициям, которые субъект может занимать или принимать, когда поддерживает дискурс» [Фуко М. 1996; 150].

В своём исследовании мы рассматриваем 4 теоретические основы лингвистики дискурса: когнитивистику, прагматику, интертекстуальность и теорию бессубъектности.

1.1.2. Понятие искусствоведческого дискурса

По словам М. Фуко, науки «скорее характеризуются стилем, нежели

объектами, - стилем как неизменным характером актов высказывания \..., всем корпусом знаний, которыми обусловлены и единый взгляд на вещи, и деление в общем перцептивном поле» [Фуко М. 1996; 34-35]. Такая точка зрения в наибольшей степени коррелирует с нашим исследованием, в рамках которого мы рассматриваем искусствоведческий дискурс как мыслительный опыт об объектах известных как произведения искусства, который организован в рамках искусствоведческих стратегий.

В нашем исследовании искусствоведческий дискурс не включает в себя такие его разновидности как, например, изобразительно-педагогический, архитектурно-строительный, или изобразительно-исторический, так как у них иные стратегии и объекты, подразумевающие процесс создания произведения искусства или обучение, а никак не восприятие произведения искусства.

Как пишет М. М. Бахтин, «внеэстетическая природа материала \.. . не входит в эстетический объект», другими словами, отдельные мазки – «вне содержания эстетического восприятия» [Бахтин М. М., Аверинцев С. С., Бочаров С. Г. 1994; 296] и не входят в искусствоведческий. Однако, сам по себе искусствоведческий дискурс может быть вербализован в различных текстах: устных, письменных, художественных, научных и научно – популярных.

Из всего многообразия искусствоведческих дискурсов, в своей работе, мы остановимся на дискурсе изобразительного искусства.

Искусствоведческий дискурс вообще, даёт материал для огромного количества исследований. При выборе объекта исследования мы учли, что все виды искусства можно группировать по огромному количеству признаков, например: пространственные виды искусства, виды искусства имеющие протяжённость во времени и не имеющие такого параметра, виды искусства воспринимаемые на слух или зрительно. Отметим, что при такой группировке видов искусства мы не учитывали такие сложные виды искусства как кино или театр, которые сочетают в себе признаки сразу

нескольких видов искусства.

Искусствоведческий дискурс, при этом можно классифицировать относительно роли его участников: слушающий или наблюдающий (воспринимающий зрительно).

Искусство является объектом исследования многих научных дисциплин: искусствознания, эстетики, философии, психологии (в трудах М. Г. Арановского, М. А. Аркадьева, Д. Е. Аркина, И. А. Бартенева, В. Н. Батажковой, С. Белясовой-Экземплярской, Л. С. Выготского, Я. Мукаржовского, и др.), лингвистики и литературоведения (Е. А. Анисимова, Е. В. Милетова, Е.В. Воевода, З. Н. Заханова).

В рамках филологии, исследователей интересуют, в основном, терминологическая система искусствоведческого дискурса, различные виды искусства, затрагиваемые в литературных произведениях.

Однако существует ряд вопросов не получивших однозначного решения в рамках лингвистической науки, а именно: сходство разных искусствоведческих дискурсов друг с другом; что связывает различные по стилистике искусствоведческие тексты; процесс перехода из искусствоведческой формы в словесную.

В настоящее время дискурсивные исследования вышли на качественно новый уровень развития. В рамках эволюционирующего поэтапного движения дискурсологии совершенствуется методология дискурсивных исследований, ставятся новые цели и задачи как теоретического, так и практического ракурса.

Дискурс многогранен по своей природе и может быть интерпретирован, по мнению Н.Ф. Алефиренко, как “речемыслительное образование событийного характера”. Другой отечественный учёный, В.З. Демьянков, определяет дискурс как «речь (в частности, текст) в ее становлении перед мысленным взором интерпретатора. Интерпретатор помещает содержание очередной интерпретируемой порции дискурса в рамки уже полученной промежуточной или предварительной

интерпретации. В результате устраняется, при необходимости, референтная неоднозначность, определяется коммуникативная цель каждого предложения и шаг за шагом выясняется драматургия всего дискурса» [Демьянков В. З. 2005; 33]. В.И. Карасик понимает под дискурсом «текст, погруженный в ситуацию общения» [Карасик В. И. 2000; 15], допускающий «множество измерений» и взаимодополняющих подходов в изучении, в том числе прагмалингвистический, психолингвистический, структурно-лингвистический, лингвокультурный, социолингвистический. По нашему мнению, «современная дискурсивная парадигма знания представлена широким понятийным спектром от рассмотрения дискурса в качестве текста до исследования этого явления в качестве коммуникативного события» [Огнева Е. А. 2015; 569].

Среди зарубежных научных исследований в области дискурса также прослеживается широкая палитра металогических подходов к решению различных научных проблем современной дискурсивной реальности [Crowhurst, M. & Emslie, M. 2018]. Так, например, по мнению И.С. Шевченко, «дискурс является многоаспектной когнитивно-коммуникативно-языковой системой-гештальтом» [Шевченко И. С. 2015; 115].

В наших исследованиях выявлено, что нелинейность дискурсивной парадигмы обеспечивает коммуникативное равновесие этой динамической системы как когнитивного формата знания, эволюция которого обусловлена эволюцией социума, реализующего коммуникативную функцию в рамках данной динамической системы. Дискурсивность этого когнитивного формата знания рассматривается в качестве свойства, присущего информационной среде социума, свойства, которое является базовым эволюционным спектром реализации коммуникативной функции социума, поэтому, по мнению А.Р. Усмановой, «дискурсивность может быть интерпретирована как имманентная способность неравновесной среды к самоорганизации» [Усманова Д. М. 2012; 237].

Новый уровень развития дискурсивных исследований, вне сомнения, требует новых методологических разработок, которые, наравне с разработанными ранее методами, нацелены на решение актуальных задач. Одной из актуальных задач является разработка стратегических алгоритмов дискурсивного моделирования. Так, авторский матричный методологический подход исследования фактологического материала [Огнева Е. А. 2015] способствует всестороннему рассмотрению и моделированию дискурса социума, выявлению проблем и перспектив его развития как динамической системы, в частности развития искусствоведческой дискурсивной реальности. Применение авторского алгоритма прогнозирования степени модификации искусствоведческих и лингвокультурологических дискурсивных моделей трансформирующегося социума нацелено на выявление их синергизации в одной лингвокультурологически и искусствоведчески ориентированной модели региона или отдельной страны, чему способствует центростремительно ориентированная концептуализация мира, которая базируется на аксиоматичности двуединной корреляции социум↔язык.

В современной лингвистике дискурс трактуется неоднозначно. Можно выделить несколько подходов к определению дискурса.

1. Коммуникативный (функциональный) подход: дискурс как вербальное общение (речь, употребление, функционирование языка) как диалог, беседа, то есть тип диалогического высказывания, как речь с позиции говорящего в противоположность повествованию, которое не учитывает такой позиции.

2. Структурно-синтаксический подход: дискурс как фрагмент текста, то есть образование выше уровня предложения (сверхфразовое единство, сложное синтаксическое целое, абзац). Под дискурсом понимаются два или несколько предложений, находящихся в смысловой связи друг с другом, при этом связность рассматривается как один из основных

признаков дискурса.

3. Структурно-стилистический подход: дискурс как нетекстовая организация разговорной речи, характеризующаяся нечётким делением на части, господством ассоциативных связей, спонтанностью, ситуативностью, высокой контекстностью, стилистической спецификой.

4. Социально-прагматический подход: дискурс как текст, погружённый в ситуацию общения, в жизнь, либо как социальный или идеологически ограниченный тип высказываний, либо как «язык в языке», но представленный в виде особой социальной данности, имеющей свои тексты.

Данная классификация позволяет понять, что природа дискурса тройственна: одна его сторона обращена к прагматике, к типовым ситуациям общения, другая – к процессам, происходящим в сознании участников общения, и к характеристикам их сознания, третья сторона дискурса повернута к тексту [Edberg, H., 2018] [Adam Jaworski & Nicolas Coupland 2014].

Важной характеристикой дискурса, в том числе и искусствоведческого дискурса, является коммуникативно-прагматическая установка, под которой понимается целенаправленный отбор языковых средств субъектом речи для оказания, определенного воздействия на адресата. Источниками исследования искусствоведческого языка являются искусствоведческий медиа-дискурс (в том числе пресса, радио, телевидение) и собственно искусствоведческий (институциональный) дискурс (каталоги выставок, музейные карточки, критический разбор произведений искусства и др.) в их многообразных разновидностях и пересечениях [Карасик В. И. 2000]. Вместе с тем существуют тексты, совмещающие в себе признаки искусствоведческого дискурса с характерными чертами, бытового или научного дискурса.

Комплексный анализ искусствоведческого дискурса как объекта лингвокультурологического изучения определяет характеристики и

функции искусствоведческого дискурса, раскрывает его базовые концепты, выявляет принципы моделирования его семиотического пространства, разрабатывает типологию знаков искусствоведческого дискурса, анализирует его интенциональный и жанровый аспекты.

Специалисты разграничивают, прежде всего, институциональный искусствоведческий дискурс, в рамках которого используются только тексты, созданные искусствоведами (музейные описания экспонатов, искусствоведческие документы, словесные описания произведений искусства, интервью художников и др.) и масс-медийный (медийный) искусствоведческий дискурс, в рамках которого используются преимущественно тексты, созданные журналистами и распространяемые посредством прессы, телевидения, радио, Интернета. К периферии искусствоведческого дискурса относится аппаратная коммуникация (инструкции, правила поведения для сотрудников, приказы и распоряжения и др.), тексты, созданные людьми, не являющимися профессиональными искусствоведами или журналистами, а эпизодически участвующими в искусствоведческой коммуникации (разного рода письма и обращения, адресованные деятелям искусства или государственным учреждениям, анекдоты, бытовые разговоры, связанные с искусством и др.), тексты, в которых используются элементы художественного повествования (детективные романы, связанные с искусством, мемуары).

Общественное предназначение искусствоведческого дискурса состоит в том, чтобы донести адресатам (гражданам сообщества, не занятых в искусстве) значение произведений искусства и их возможные трактовки.

В настоящее время весьма актуальным является исследование дискурса кинематографа как трансформирующего формата реальности, поскольку в век развития киноиндустрии и высоких технологий, а также доступности сети Интернет, все чаще чтение книги заменяется просмотром одноименного фильма или сериала. С одной стороны, полезным является экономия времени, однако с другой стороны,

воображение зрителя нивелируется за счет уже воссозданных режиссерами и сценаристами картины мира и персонажей. Следовательно, при создании очередного произведения кинематографа, необходимо учитывать особенности той или иной исторической эпохи, внешности персонажей и обстановки их окружающей. Особенно это важно при создании фильма или сериала по литературному произведению. Все это, а также, особенности речи персонажей, должны быть отражены в дискурсе телеформата.

Наряду с кинодискурсом, важным при создании фильма и сериала по литературному произведению, является также изучение особенностей художественного дискурса в этом литературном произведении, поскольку необходимо выстроить реплики персонажей фильма так, чтобы дискурс телеформата был максимально близок к художественному оригиналу, т.е. смысл не должен быть изменен.

Разработка стратегических алгоритмов дискурсивного моделирования основана на том факте, что как лингвокультурологический дискурс, так и дискурс кинематографа тесно связаны с социокультурными факторами, которые наиболее полно отображаются в качестве культурных реалий в дискурсивной модели. Структура этой дискурсивной модели меняется в зависимости от исторической эпохи, географического и социального положений говорящих, а также их гендерного и возрастного аспектов [Elena A. Ogneva, at al URL: <http://medwelljournals.com/abstract/?doi=sscience.2015.1101.1106>].

В проводимых нами исследованиях дискурс рассматривается в виде комплексной матричной социомодели, изучение которой находится на стыке нескольких научных сфер: лингвокультурологии, лингвокогнитивистики, социолингвистики.

Матричная социомодель дискурса может быть представлена в виде динамической совокупности дискурсивных формаций. Под дискурсивными формациями понимаются когнитивные форматы знания,

которые «образуются на пересечении коммуникативной и когнитивной составляющих дискурса. К коммуникативной составляющей относятся возможные позиции и роли, которые предоставляются в дискурсе носителям языка – языковым личностям. К когнитивной составляющей относится знание, содержащееся в дискурсивном сообщении. Дискурсивные формации переплетаются между собой, частично совпадая по коммуникативным и когнитивным признакам, по используемым жанрам» [Ревзина О. Г. 2005; 68].

Моделирование искусствоведческого дискурса наряду с моделированием кинематографического дискурса вскрывает перспективы дальнейших трансформаций дискурсивной социомодели.

Эволюция дискурсивных формаций в рамках различных типов дискурсивных моделей обусловлена как тематически, так и хронологически, поэтому, вне сомнения, актуальным в настоящее время является вопрос о разработке принципов стратегий дискурсивного моделирования, направленного на выявление степени модификации тех или иных формаций. Решения этой задачи нацелено на вскрытие проблем и перспектив когнитивно-коммуникативно обусловленного процесса создания дискурсивной модели социума. Рассмотрение специфики архитектоники моделей искусствоведческого дискурса и дискурса кинематографа вскрывает новые возможности в интерпретации эволюционирующих методологических подходов в современной дискурсологии.

1.1.3. Общие особенности искусствоведческого дискурса.

Проведённые ранее исследования искусствоведческого дискурса показали, что для него характерны следующие особенности:

1. денотативное пространство;
2. наличие заимствований;
3. наличие книжной лексики;
4. преобладание именных форм;
5. метафоричность самого дискурса;
6. типы высказываний в дискурсе;
7. цельность дискурса;
8. устойчивость дискурса к внеязыковым изменениям;
9. обязательное моделирование ситуации восприятия.

1. Денотативное пространство дискурса – это пространство произведений искусства. В словесных произведениях искусства – литературе – материалом выступает первична знаковая система, в изобразительном искусстве пространство незнаковое. Материал переходит из невербальной плоскости в вербальную: заново моделируется уже однажды созданный мир.

2. Характерной чертой искусствоведческого дискурса является наличие достаточно большого количества заимствований. Это напрямую связано с большим количеством терминов, которые переходят из языка в язык вслед за явлениями, которые они обозначают, как, например «натюрморт» от французского «*nature morte*» – *мёртвая природа*.

3. Помимо терминов, искусствоведческий дискурс изобилует книжной лексикой: «писать» вместо рисовать, «творить» или «ваять» вместо работать над произведением, «вернисаж» вместо открытие выставки.

4. При детальном рассмотрении, в искусствоведческом дискурсе обнаруживается малое количество (по сравнению с другими видами дискурса) глагольных форм. Чаще употребляются существительные или отглагольные существительные, например: «при длительном рассмотрении», «мастерское видение», «решение плоскости», «в процессе движения» и т. д.

5. Метафоры достаточно частотны и играют в искусствоведческом

дискурсе оценочную роль:

6. Высказывания в рамках рассматриваемого дискурса характеризуются предсказуемостью структуры: предложения полные и распространённые. Кроме того, в отличие философии, лингвистики или математики, для искусствоведческого дискурса характерно отсутствие причинно-следственных связей в высказываниях. Для такого высказывания характерна констатация факта, без всяких доказательств: доказательством выступает сама объективная реальность. Высказывание типа *«эта картина исполнена в тёмных тонах потому, что все краски тёмные»* не имеет смысла.

7. Принципиальной особенностью искусствоведческого дискурса является интерференция его разновидностей: живописного, архитектурного, дискурса прикладного искусства. Уже сложился большой фонд лексических единиц, характерных для всех его видов: контур, образ, сюжет, композиция, изображение, фон, план, детали, тема, мотив, колорит и др. общими являются не только собственно термины, но и глагольные формы и атрибутивные слова.

8. Искусствоведческий дискурс крайне устойчив к различного рода изменениям. Несмотря на то, что он существует во времени и вместе со временем он слабо подвержен событиям, меняющим языковую ситуацию. Слабо подвержены изменениям даже квазитермины и глаголы описывающие чувственное восприятие.

9. В рамках искусствоведческого дискурса моделируется ситуация восприятия. В художественных текстах, например, моделируется ситуация непосредственного восприятия произведения искусства. Такие ситуации представляют наивысший интерес для исследователей, работающих в рамках эстетики. [Ингарден Р. 1994]. Как утверждают М. Белл и Н. Брайсен в искусствоведческом дискурсе возможен ввод неограниченного числа «точек зрения», однако, обязательно наличие точки зрения воспринимающего [Бел М., Брайсен Н. 1996; 13].

Существуют и другие, менее значимые особенности искусствоведческого дискурса, например, наличие оценочного суждения и общий эстетизм.

1.2. Средства концептуализации искусствоведческого дискурса

1.2.1. Языковая картина мира

Главная задача нашего исследования – изучение искусствоведческого дискурса. Дискурс изучается через изучение концептов, получивших реализацию в рамках исследуемого дискурса.

Концепт – это «многомерный мыслительный конструкт, отражающий процесс познания мира, результаты человеческой деятельности, его опыт и знания о мире, хранящий информацию о нём» [Кубрякова, Е. С. 1996; 91].

Все знания человека об окружающем мире структурированы в виде концептов. Знание, вербализованное на страницах художественных произведений, есть художественное знание, а концепт получивший реализацию в художественном произведении – художественный концепт.

Автор литературного произведения, при его создании, актуализирует свои знания о реальном мире, перерабатывает их и вербализует при помощи художественных концептов. После такой «обработки» автором, концепт может приобрести дополнительные оттенки значения.

В рамках искусствоведческого дискурса, зачастую применяются именно художественные концепты. Особенно ярко это проявляется в рамках дискурса, посвящённого декоративно прикладному искусству, где основными изображаемыми образами, помимо орнаментов, выступают герои устного народного творчества и народного эпоса: жар-птица,

Беовульф и т. д.

Среди всех художественных концептов особое место занимают дуальные художественные концепты. Дуальный художественный концепт – это авторский двухъядерный концепт, созданный им и существующий исключительно в рамках одного художественного текста, в котором диада ядра данного концепта не репрезентирована ни синонимами, ни антонимами, но языковыми единицами, объединёнными контекстуально [Даниленко И. А., Даниленко А. П. 2017].

Дуальный концепт присутствует и в рамках искусствоведческого дискурса. При описании произведения искусств, в рамках одного контекста, дуальный концепт могут образовывать любые два художественных концепта.

Архитектоника дуального концепта в рамках искусствоведческого дискурса соответствует архитектонике любого художественного дуального концепта: он имеет в своей архитектонике два ядра, вокруг которого образована ближняя и дальняя периферия. Отдельно отметим, что размер текстов в рамках искусствоведческого дискурса значительно меньше, чем текст художественного произведения, поэтому, как правило, реализовывается только два ядра, а периферия может быть представлена весьма скудно.

Отдельно остановимся на случае, когда дуальный концепт сформирован не самим текстом в рамках искусствоведческого дискурса, а художественным текстом, на который ссылается искусствоведческий текст. Крайне важно, в таком случае, чтобы текст-источник был известен реципиенту, в противном случае, интертекстуальная связь не возможна, и концепт не будет воспринят как дуальный. При описании иллюстрации к сказке «По шучьему велению» дуальный концепт МЛАДШИЙ СЫН – ДУРАК заимствован из той же сказки. Сама сказка выступает контекстом, который объединил два концепта в один, а искусствоведческий текст лишь заимствует его.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что дуальный художественный концепт в рамках искусствоведческого дискурса имеет следующие отличительные черты в структуре:

1. наличие двух контекстуально объединённых ядер;
2. отсутствие номинативных полей двух ядер;
3. значение дуального концепта отлично от значения составляющих его концептов;
4. дуальный концепт часто заимствован из художественных произведений.

Для каждого отдельно взятого дискурса характерен свой собственный набор концептов. Искусствоведческий дискурс конкретного языка оперирует концептами характерными для этого же языка, т. к. дискурс находится в рамках языковой картины мира.

Понятие «картина мира» впервые появилось в физике. Г. Герц определял картину мира следующим образом: «совокупность внутренних образов внешних предметов, из которых логическим путем можно получать сведения относительно поведения этих предметов» [Серебренников Б.А. 1988; 12]. Такое определение не имело лингвистических черт. М. Планк выделял практическую и научную картины мира. Индивидуальная картина мира формируется в сознании одного человека на основе его личного опыта. Научная картина мира – это модель реальной действительности в абсолютном смысле, она построена и существует не зависимо от индивидуальных представлений о мире [Серебренников Б.А. 1988; 13].

Похожий взгляд на «картину мира» представлен в философии. В рамках этой науки она разделена на научную и наивную картины мира. Научная картина мира оперирует исключительно терминами и понятиями о сформирована на основе практических и теоретических знаний. Наивная наоборот – характерна различными трактовками понятий и явлений.

В лингвистику, понятие «картина мира» ввёл фон Гумбольдта. Своё развитие она получила в теории лингвистической относительности Сепира –

Уорфа.

В настоящее время в лингвистической науке дано несколько различных определений «картине мира». Так В.И. Карасик определяет картину мира следующим образом: «целостная совокупность образов действительности в коллективном сознании» [Карасик, В. И. 2002; 102].

Картина мира определена в работе Г. В. Колшанского «Объективная картина мира в познании и языке» как цельное представление о всех окружающих явлениях и предметах реального мира. Она может быть реализована как целым обществом, так и каждым его представителем, кроме того, она «соотносится с совокупностью знаний человечества в определенный исторический период» [Колшанский, Г. В.; 18].

Согласно В. Б. Касевичу: «картина мира» есть действительные представления человека об окружающем мире и о нём самом, при этом они индивидуальны для конкретного общества в определённый период его исторического развития [Касевич В. Б. 1998].

Языковая картина мира может быть подразделена, согласно П.В. Чеснокову? на динамическую картину мира и на статическую. Статическая картина мира менее подвержена изменениям, чем динамическая. Она закреплена в словарях и формируется согласно строю самого языка. Динамическая реализуется в процессе непосредственного общения. Существование динамической картины мира обусловлено ограниченным словарным запасом языка: в процессе общения возникают так называемые «лакуны», которые подлежат «заполнению прямо «на месте». В случае, когда такое новое понятие принято всеми носителями языка, оно входит в статическую картину мира. Динамическая картина мира зависит от языковой личности: индивидуального словарного запаса, уровня владения языком и цели самого общения [Чесноков. В.П. 1989].

Таким образом, понятие «картины мира» в лингвистической науке уже получило серьёзное развитие и все учёные сходятся на том, что «картина мира» это все представления об окружающем человека мире,

представленные в языке при помощи всех его средств. Однако, стоит отметить, что картина постоянно подвержена изменениям, как и язык, по мере того как появляются и уходят из употребления различные предметы и явления.

В нашем исследовании мы рассматриваем языковую картину мира как среду в рамках которой реализуются различные дискурсы, в том числе и искусствоведческий.

Языковая картина мира часто соотносится с концептуальной картиной мира. Они находятся в иерархических отношениях: концептуальная картина мира шире и включает в себя языковую. Изучения языковой картины мира связано и с изучением концептуальной. Языковая картина мира состоит из концептов, которые формируют концептуальную картину мира.

Для правильного понимания и оперирования концептами, человек должен не только владеть им с лексической точки зрения, но и понимать всю эмоциональную составляющую, окружающую конкретный концепт.

Отсюда вытекает, что концепт с культурологической точки зрения обладает этимологией, очень сжатой историей, оценочным суждением и современными ассоциациями.

Концепт ещё не получил однозначной трактовки в культурологии. чаще всего его рассматривают в качестве синонима термина «культурная категория» (Й. Хейзинга, Ж. Дюби, А.Я. Гуревич, Г.Д. Гачев и др.).

Как утверждает Ю. С. Степанов концепт имеет «слоистое» строение [Степанов 2004]. Слои, со временем, накладываются один на другой, изменяя концепт. Эти «слои» представляют собой «отпечатки» времени или различных эпох. Концепт, в рамках культурологии, изменяется с течением времени, вместе с изменяемой культурой. Приведём пример.

Три слоя культурологического концепта:

1. «буквальный смысл или этимология концепта»;
2. «пассивный» или «исторический смысл концепта»;
3. Новейший слой концепта. [Степанов 2004].

Понятие «концепт» стало основным и в когнитивной лингвистике. Однако, здесь концепт рассматривается неотделимо от самого языка. Как было сказано выше, изучение ментального мира группы людей, позволяет понять и изучить культуру этой группы людей на разных этапах её развития. Лингвисты обратили своё внимание на те образы, что стоят позади языковых знаков, заимствовав понятие «концепт» в когнитологии, лингвисты поставили его в основу лингвокогнитологии.

Концепты составляют семантическое пространство языка, а по нему уже можно судить обо всех знаниях конкретного этноса.

Концепт постоянно развивается, обрывает новыми смыслами, уточняется. Став же частью большой системы подпадает под влияние других концептов и сам видоизменяется. То есть, объём и содержание концепта постоянно изменяется.

В 90-х годах на стыке лингвистики и культурологии возникает смежная дисциплина — лингвокультурология. Новая наука описывает и сравнивает разные картины мира через выявление и сравнение культурных концептов и культурных констант. Основателями современной лингвокультурологии можно считать: И.Г. Гердера, В. Гумбольдта, Ф. Боаса, Э. Сепира, Б. Уорфа, а так же отечественных авторов. А.Н. Афанасьева, Д.К. Зеленина, Е.Ф. Карского, А.А. Потебню, А.А. Шахматова и др. Сегодня лингвокультурология представлена такими учёными как: Н.Д. Арутюновой, А. Вежбицкой, В.В. Воробьева, В.А. Масловой, Ю.С. Степанова, В.Н. Телия и др. Лингвокультурологические концепты освещены в работах С.Г. Воркачева, В.И. Карасика, Д.С. Лихачева, С.Х. Лялина, Г.Г. Слышкина, Ю.С. Степанова и др.

Концепт — понятие не реальное, а мыслительное, то это оставляет большой простор для его трактовок.

По Е.С. Кубряковой, концепт отражает опыт и знания человека. Вежбицкая считает, что концепт это — ключевое слово культуры. Результатом познавательной деятельности, несущей информацию об отражаемом объекте, является концепт по Л.В. Адониной.

1. По мнению Масловой В.А., «концепт – это ментальное национально-специфическое образование, планом содержания которого является вся совокупность знаний о данном объекте, а планом выражения – совокупность языковых средств (лексических, фразеологических и др.). Концепты – это не любые понятия, а лишь наиболее сложные, важные из них, без которых трудно представить данную культуру» [Маслова 2004: 37].

Интересными для нашей работы являются следующие положения структурированные Н. Ф. Алефиренко:

1. Когнитивные процессы в сознании человек находятся в непосредственной связи с лингвокультурной средой в которую погружён этот человек.

2. Культурный знак является составляющей социальной личности в которой содержатся социально-значимые ценностно-смысловые отношения.

3. Одновременно с формированием культурного знака в сознании человека происходит становление феномена «значение». Оно может восприниматься как значение слова, так и как значение предмета.

4. Значение не есть динамическое обобщение знаний.

5. Смысл есть содержание, не закреплённое на знаковом уровне.

6. Первичным значением является вербальное, вторичным – предметное.

7. В дискурсе значение отделяется от самого предмета, как от элемента ситуации.

8. Опосредованная форма владения знаниями возникает благодаря знаку.

9. В рамках дискурса слово биполярно: оно соединяет в себе словесное значение и предметное.

10. Со временем значение вещи отрывается от самого слова и возникает новое явление – смысловое пространство [Алефиренко 2015].

Важно отметить, что слово само по себе является сложным элементом

языка:

- Денотативный аспект значения;
- Сигнификативный аспект значения;
- Коннотативный аспект значения;
- Прагматический аспект значения.

2. Отсюда, значение слова это симбиоз объективного и субъективного значений [Магомедова 2012].

3. Не меньшего внимания учёных удостоился вопрос разграничения «концепта» и «значения». Одним из таких учёных выступил Н.Н. Болдырев: «языковые средства своими значениями передают лишь часть концепта, что подтверждается существованием многочисленных синонимов, разных дефиниций, определений и описаний одного и того же концепта. Значение слова – это лишь попытка дать общее представление о содержании выражаемого концепта, очертить границы представления его отдельных характеристик данным словом. По определению Кубряковой, значением слова становится лишь концепт, «схваченный знаком» [Болдырев 2001: 40].

В настоящее время трактовки концепта в лингвистике довольно разнообразны. Различные взгляды сходятся в том, что концепт – творение человеческого сознания. В отличие от понятия, концепт дополнительно включает чувственные и оценочные характеристики. Концепт не только мыслиться, но и переживается. В.И. Карасик справедливо разделил подходы к рассмотрению концепта на лингвокультурные и лингвокогнитивные.

4. В когнитивной лингвистике концепт – это единица "ментальных или психических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знания и опыт человека; оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга, всей картины мира, отраженной в человеческой психике" [Кубрякова 2004: 90].

5. В лингвокультурологии концепт понимают как базовую единицу

культуры. Ю.С.Степанов пишет, что “в структуру концепта входит все то, что и делает его фактом культуры — исходная форма (этимология); сжатая до основных признаков содержания история; современные ассоциации; оценки и т.д.” [Степанов 2004: 24].

Связанные между собой одной культурой концепты, образуют концептуальную картину реального мира. Здесь берёт своё начало исследование языковой картины мира.

Лингвокогнитивный и лингвокультурный подходы не противоречат друг другу. Концепт служит связью между индивидом и культурой его окружающей, а как единица культуры, он фиксирует коллективный опыт. Другими словами, разница между подходами в направлении: лингвокогнитивный концепт – это направление от сознания индивида к культуре, а лингвокультурный концепт – от культуры к индивидуальному сознанию.

1.2.2. Вербализация искусствоведческих концептов в языковой картине мира.

В рамках искусствоведческого дискурса знание представлено при помощи квазитерминов, различных метафор и сравнений.

Интересен тот факт, что при описании объекта в рамках рассматриваемого дискурса, в центре внимания находится не сам объект, а весь мир в целом. Так в архитектурном дискурсе, при описании здания могут быть использованы такие концепты как *camel, water, air, war, wood, snake, instrument, human qualities, cinema, book, ship, box, forest, rays, minerals, sea, music, weapon, island, flame, weaving, shell, plant, candle, sun, cliff, flower, suitcase, worm, tongue*, и т. д.

Рассмотрим контекст:

«The cathedral is one of the most incredible and fantastic buildings of the XX century. Its three towers seem to be woven out of giant stone grasses, inhabited by unknown stone animals and birds» [Hassel A. 2010: 52] – «Этот собор одно из самых невероятных и фантастических строений 20 века. Кажется, что три его башни сплетены из гигантских каменных трав, населённых неизвестными животными и птицами из камня» (здесь и далее перевод авторский А. Д.).

«Принято называть современные дома «коробками». Это неправильно - они чемоданы, старинного скучного фасона, все одинаковые» [Лихачев Д. 2017: 43].

При описании живописной картины частотными могут быть такие понятия как: perceptual, construction, wholeness, taunts, succulence, liveliness, water, air и т. д.

Проведённые ранее исследования дают основание полагать, что в рамках искусствоведческого дискурса, индифферентно к виду искусства, все концепты могут быть объединены в концептуальные области. Всего таких областей 5: человек, артефакты, природа, бытие, эстетика. В своей работе мы рассмотрим первые три как наиболее полно представленные в англоязычном искусствоведческом дискурсе.

Основные концептуальные узлы искусствоведческого дискурса представлены в таблице:

Табл. 1. Основные концептуальные узлы искусствоведческого дискурса.

Концептуальная область	Концептуальный узел	Примеры концептов, входящих в состав узла
Human	Taste perception Person's appearance Breath	Juicy, dry Slimness, appearance Breathe

	<p>Woman</p> <p>Visual perception</p> <p>Human organism</p> <p>Touch</p> <p>Hearing</p> <p>State of mind</p> <p>Socium</p> <p>Person's character</p> <p>Erotica</p>	<p>Feminine, Ladies</p> <p>Admire, color, transparent</p> <p>Power, young energy</p> <p>Plastic, warmth, softness</p> <p>Steps, booming, silence, sonorous</p> <p>Sad, calm</p> <p>Crowd</p> <p>Modest, ascetic</p> <p>Love, intimate hugs</p>
Artifacts	<p>Architecture</p> <p>Power</p> <p>War</p> <p>Other worlds</p> <p>Power</p> <p>War</p> <p>Other worlds</p> <p>Painting, Graphics</p> <p>Game</p> <p>Story</p> <p>Carnival, holiday</p> <p>Movie</p> <p>Literature</p> <p>Logics</p> <p>Magic</p> <p>Music</p> <p>Craft</p> <p>Dance</p> <p>Theater</p> <p>Exact sciences</p>	<p>The arch, contour, supports, the temple Fabric, decoration vessel, mehanizm; clothes, weapons</p> <p>Crown, majestically Breakthrough, change, invade Unearthly, ghostly</p> <p>Weapons Breakthrough, captivate, Unearthly, ghostly,</p> <p>Drawing, painting, paint</p> <p>Firework Wear Mask</p> <p>Film, stills, cinema</p> <p>Image, tale, rhyme</p> <p>Irrational, logical</p> <p>Bewitch, bewitch</p> <p>Melody, rhythm, note, overture</p> <p>Mint development</p> <p>Dance, round dance</p> <p>Play the role curtain</p> <p>Formulas, segment, solution</p> <p>Oriental themes</p> <p>Saying phrases</p>

	Ethnoculture	
	Language and speech	
Nature	Water	Pour, wave, stream
	Air	Rush, fanned, airy
	Animal	Soar
	Space	Space cottages
	Minerals	Placer, streaks
	the fire	Flaming
	Plant	Grow, wither, intertwine
	Relief	Dips, islands
	Light	Sparkle bright

Отметим, что приведённая классификация не является общеязыковой так как ни отражает совокупность вербальных категорий членения всего мира, а лишь тематическое распределение метафоризаторов, принятых для описания отдельного фрагмента внеязыковой действительности – изобразительное искусство. Так, например, в рамках искусствоведческого дискурса нет никакого смысла разделять концепты живой и не живой природы, являющиеся бесконечно важными в рамках общеязыкового идеографического словаря.

1.3. Стратегии искусствоведческого дискурса

М. Фуко высказывал мысль о том, что дискурс — это некое тематическое единство, что это стратегия или «способ манипулирования концептами» [Фуко М. 1996: 35] В рамках своего исследования, под стратегиями мы понимаем правила восприятия искусствоведческих объектов и правила формирования знаний о них. Эти правила определяются самим дискурсом. Они оформляют дискурс и служат «фильтром», который

не позволяет текстам, например, о покупке скульптуры попадать в искусствоведческий дискурс.

Проведённый ранее анализ искусствоведческих текстов позволил выделить фрагменты искусствоведческого дискурса с постоянными смыслами в рамках которых и проявляются стратегии.

Под стратегией мы понимаем систему правил, которые устанавливает язык для его пользователей [ван Дейк Т. А. 1989] [Gumperz J. J. 1982] Такие фрагменты характеризуются достаточно большой степенью свободы вербализации: они могут быть вербализованы в небольших фрагментах, целых высказываниях, частях высказываний.

На основе приведённых выше стратегиях искусствоведческого дискурса, выделяют следующие стратегии искусствоведческого дискурса:

1. стратегия авторитета;
2. стратегия оценочности;
3. стратегия деконструкции целого;
4. стратегия «приоритетного восприятия»;
5. стратегия ассоциативно-расширенного восприятия;
6. стратегия высокого стиля;
7. конкретно-объективирующая стратегия;
8. стратегия моделирование ситуации восприятия.

Стратегия авторитета. В искусствоведческом дискурсе ссылка на авторитет (научное знание) играет крайне важную роль. Именно в рассматриваемом дискурсе важная роль отводится терминам: невозможно вести речь о живописной картине, не употребляя таких понятий как «smear», «palette» или «palette knife».

Стратегия оценочности в данном дискурсе реализуется при помощи «квазитерминов». Под квазитерминами, вслед за А. П. Булатовой, мы понимаем «частотные в конкретном дискурсе отрезки речи (как правило именные), имеющие большую степень устойчивости и сочетающиеся в семантике дискриптивное и оценочное значение» [Булатова А. П. 1999 : 36].

Стратегия деконструкции целостного объекта подразумевает два пути: выделение естественных форм живописного или скульптурного объекта, например, «coloring», «color», «spectrum», «depth», «plasticity» «groundness of forms», и выделение в целом объекте элементов согласно общепринятым в научным категориям, например, «material», «background», «canvas», «tinted paper».

Стратегия «приоритетного» восприятия заключается в восприятии изначально равнозначных элементов таким образом, что один из них получает более престижный, грамматически выделенный статус. Статус других элементов определяется как периферийный. Например, на картине «Христос в пустыне» И. Н. Крамского, приоритетным является изображение самого Христа, а окружающий пустынный пейзаж рассматривается во вторую очередь. То же можно сказать и о скульптуре, где постамент уходит на второй план.

Выбор приоритетного объекта зависит от функции высказывания, от дискурса и от субъективных факторов: «в кадре 1 в качестве первой Фигуры вводится один из крупногабаритных малоподвижных объектов, относительно которых в последующих Кадрах вводятся объекты столь же или менее крупные и подвижные. Единственное исключение составляют объекты, которые условно можно назвать «опорами», то есть объекты, которые поддерживают другие объекты в состоянии равновесия. Даже если они будут существенно меньше поддерживаемого объекта, они всегда выступают в роли Ориентиров в Конфигурации с этим объектом» [Кобозева И. М. 1995: 52-53].

Стратегия ассоциативно-расширенного восприятия подразумевает использование, при описании произведения искусства, апелляции к объектам или свойствам из совершенно других областей. Наиболее часто искусствоведение обращается к категории философии.

Стратегия высокого стиля. Для искусствоведческого дискурса характерно стремление к высокому стилю, отсутствие жаргонной или

отрицательно окрашенной лексики и разговорных конструкций. Если говорит об изобразительном искусстве, то нарушение этого правило привело к появлению другого вида дискурса: граффити.

Стратегия конкретной-объективации. В рамках искусствоведческого дискурса субъективный взгляд может выступать как объективный, а общее понятие как частное. Такая стратегия получает свою реализацию при помощи квазитерминов.

Кроме того, такие понятия как, «oil painting», или «drawing» используются не по отношению к целому классу объектов, а по отношению к конкретным произведениям изобразительного искусства. Это обусловлено их семантической обобщённостью, подразумевающей только поверхностный взгляд.

Одна из принципиальных стратегий искусствоведческого дискурса – это стратегия моделирования ситуации восприятия. Это достигается использованием большого количества глаголов восприятия: «to look», «to notice», «to hear», «to percept».

ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

Рассмотрев 4 теоретические области, так или иначе соприкасающиеся с дискурс-анализом; когнитивистику, прагматику, интертекстуальность и теорию бессубъектного дискурса, мы пришли к выводу, что в современной лингвистической науке существуют все предпосылки для появления практических исследований дискурса. С другой стороны, ни одна из рассмотренных областей не является самодостаточной для подобных исследований. Необходим комплексный подход, Предлагаемый нами подход, называется лингво-когнитивным потому, что понятийный аппарат (анализ концептуализации знания, стратегии, суперструктуры и т.п.) данной работы восходит именно к когнитивистике. Однако когнитивные исследования мало обращаются именно к языку, являясь в основном теоретическими. Метод данной работы заключается в совмещении когнитивного и лингвистического подхода, то есть в применении выработанного в когнитивистике теоретического аппарата, дополненного приемами стилистики, прагматики, и интертекстуального подхода, к конкретным языковым фактам; наполнении когнитивных понятий вполне конкретным, реальным материалом.

Объектом исследования становится совершенно новая для когнитивистики, прагматики и интертекстуальности область - искусствоведение. В лингвистике рассматривалось только два ее аспекта: терминосистема и синтаксис. Предлагается целостное лингвистическое рассмотрение искусствоведческого дискурса в его двух разновидностях: архитектурной и музыкальной. Эти разновидности наиболее представительны для суждения об искусствоведении в целом, так как описывают два основных типа восприятия искусства: зрительное и слуховое; кроме того, архитектура и музыка постоянно сопоставляются в самом языке. Искусствоведческий дискурс понимается не только как тематическое и концептуальное единство, но и как совокупность стратегий, основной из которых является моделирование ситуации

восприятия. Из этого следует, во-первых, то, что искусствоведческий дискурс может включать в себя достаточно разнородные тексты: устные\письменные, научные\ненаучные и т.п. Во-вторых, тексты, не моделирующие ситуацию восприятия, с точки зрения данного подхода искусствоведческими не являются.

Основными стратегиями искусствоведческого дискурса являются стратегии авторитета, оценочная стратегия, стратегия деконструкции целого, приоритетного восприятия и ассоциативно-расширенного восприятия. Каждая из стратегий вербализована в разнообразном языковом материале (фрагменте текста форме и т.п.).

Центральной стратегией для всех видов искусствоведческого дискурса является моделирование ситуации восприятия - ситуаций непосредственного и ситуации смоделированного восприятия.

Структурные составляющие ситуации восприятия: субъект (воспринимающий или субъект-творец), объект восприятия и собственно процесс восприятия. Воспринимающий субъект может быть единичным или множественным, а также дифференцироваться в зависимости от жанровой разновидности дискурса. Процесс восприятия может быть описан ассоциативно, логико-структурно или эмоционально.

Суперструктурами ситуации восприятия являются разные типы описания: объекта\контекста\творца, целостное\детальное, статическое\динамическое. описание в форме инструкции, описание с перекодировкой, описание контекста (географического, исторического, культурологического); а также разные виды комментария. Набор суперструктур искусствоведческого дискурса значительно отличается от многих других и не включает такие частотные суперструктуры, как Событие, Следствие, Причина, Вводка, Кода, Осложнение, Разрешение, Результат.

Ситуации восприятия в различных типах искусствоведческого дискурса сильно различаются степенью структурированности. В дискурсе декоративно-прикладного искусства набор пространственных позиций субъекта и объекта ограничен, но очень многообразны описания субъекта (особенно - его эмоциональных состояний), в том числе – и субъекта-творца. Выделены основные позиции двух дискурсов в контексте описания непосредственного и смоделированного восприятия,

По признаку адресованности выделены 3 макростратегии искусствоведческого дискурса: научная, «обыденная» (включая устную разновидность) и «эгоцентричная». Каждая из этих макростратегий обозначена собственными концептуальными и стратегийными предпочтениями.

Для научной разновидности искусствоведения наиболее существенны стратегии авторитета, деконструкции целого, высокого стиля при достаточно стандартном, устойчивом и часто воспроизводимом наборе концептов (water, painting, plant, light, fabric, tongue и др.).

Для «обыденной» разновидности более существенными оказываются стратегии ассоциативно-расширенного восприятия, конкретно-объективирующая, приоритетного восприятия, оценочности наряду со стратегией авторитета. Эта разновидность имеет наиболее разнообразный набор концептов.

«Эгоцентричная» разновидность в наибольшей степени использует стратегии оценочное, ассоциативно-расширенную восприятия, приоритетного восприятия, высокого стиля. Она характеризуется более традиционным, чем в «обыденной» разновидности, набором концептов (water, space, plant, man и др.) зато образуемые концептами связи намного разнообразнее, чем в остальных разновидностях. При всех различиях этих типов искусствоведческого дискурса основной набор концептов и стратегий остается неизменным.

Хотя искусствоведческий дискурс изменяется очень медленно и

постепенно, в настоящее время можно говорить о двух основных тенденциях его современного развития: вульгаризация и эстетизация.

ГЛАВА II ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕПТУАЛЬНЫХ ОБЛАСТЕЙ В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ

2.1. Концептуальная область человек в англоязычном искусствоведческом дискурсе.

Среди всех концептов искусствоведческого дискурса, наиболее распространены концепты, составляющие концептуальную область человек.

Наибольшее внимание уделяется физическим и сенсорным и ментальным характеристикам. При восприятии изобразительного искусства, задействованы практически все органы чувств. Зрение – основное среди них, поскольку, этот вид искусства основан на зрительном восприятии. В рамках искусствоведческого дискурса описывается восприятие цвета, формы, объёма, сравнение размеров и т. д. Рассмотрим контекст:

«Different, and closely related to the folk lubok broadside the decorative design on the mug. The bird is inordinately large in comparison with the other elements and its colouring is conspicuously crude» [Gzhel. Ceramics. 1989: 8] – *«Иная манера, близкая к лубку, свойственная мастеру, расписавшему кружку. Птица выделена размером и цветом: она несоответственно велика по сравнению с другими изображениями и воспринимается среди них как бы грубоватым пятном».*

В рассмотренном контексте реализовано сразу несколько искусствоведческих стратегий: стратегия авторитета («lubok»); стратегия деконструкции целого при рассмотрении элемента «the bird» отдельно от всего фона; стратегия приоритетного восприятия заложена в само изображение; стратегия высокого стиля «conspicuously crude».

Концептуальная область «Human» реализована в данном контексте

при помощи лексических единиц, описывающих результат зрительного восприятия произведения искусства человеком: «*large in comparison with the other elements and its colouring is conspicuously crude*». Отметим, что помимо объективного оценивания размера, даётся субъективное оценивание «*conspicuously crude*», которое должно восприниматься адресатом, как верное.

Примечательно, что в искусствоведческом дискурсе, возможностью видеть обладают и сами описываемые объекты, как например, в архитектуре «*the building faces the road*» – «здание «смотрит» на дорогу».

Рассмотрим пример:

«*The bird is now rooted to the spot, crest on high, breast puffed out, and plumage spread, it stares at the flower*» [Gzhel. Ceramics. 1989: 11] – «птица сидит на месте, гребень высоко поднят, грудь вздымается, перья расправлены, птица смотрит на цветок».

Как ни странно, но произведения искусства, предназначенные для зрительного восприятия, часто воспринимаются при помощи органов слуха. Архитектурные творения чаще других воспринимаются на слух: звучать могут как шаги в пространстве, так и само пространство, своды или проспекты. Но более существенны для архитектурного дискурса концепты, описывающие ощущения осязания в таких категориях как: пластичность, теплота, легкость, мягкость, плотность, насыщенность, острота, выпуклость, ровность, тонкость, упругость:

«*The capital has no elastic structure, it is a decorative stucco with a sluggish shape*» [Hassel A. 2010: 53] – «у капители нет упругой структуры, это декоративная лепнина с вялой формой»;

«*the sharpness of the silhouette*» [Hassel A. 2010: 21] – «острота силуэта»;

«*a light belt of arches neutralizes the visual heaviness of the wall*» [Hassel A. 2010: 19] – «лёгкий пояс арок нейтрализует визуальную тяжесть стен»;

«soft outlines of porches» [Hassel A. 2010: 34] – мягкие очертания крылец.

Для изобразительного искусства, особенно для живописи, характерно достаточно частое обращение к вкусовому восприятию. Так цвет в работе может быть описан как *«сочный»*, вместо *«насыщенный»*. В англоязычном дискурсе используется лексема *«rich»*, которая помимо значения *«сочный»* имеет значение *«богатый»*.

Такое разнообразие рецептивных концептов кажется необычным в рамках искусствоведческого дискурса, однако явление перекодирования одних сенсорных ощущений другими широко описано в психолингвистике и является уникальной особенностью человеческого восприятия [Грановская Р. М. 2017].

Тем не менее, более типичными для искусствоведческого дискурса являются не сенсорные категории, а ментальные и эмоциональные. В такие категории входят концепты эмоций, эмоциональных состояний и настроения.

В рамках искусствоведческого дискурса такие концепты могут быть реализованы двумя способами: для описание самого произведения искусства и для описания эмоций наблюдателя:

«cheerful landscape» [Hassel A. 2010: 34] – «жизнерадостный пейзаж»;

«confident touches» [Hassel A. 2010: 42] – «уверенные штрихи»;

«lumped forms of the Parthenon» [Hassel A. 2010: 43] – «сосредоточенные формы Парфенона»;

«the impressive view of the courtyard: solemn and at the same time soothing» [Hassel A. 2010: 39] – «впечатляющий вид внутреннего дворика: торжественный и в то же время успокаивающий»

Значительную роль, в рамках рассматриваемого дискурса, играют концепты, описывающие физическое состояние или внешний вид человека. Так различным объектам искусства (чаще архитектуры) приписываются

характеристики человеческого облика:

«the temple is proudly stately and handsome harsh, courageous beauty» – «храм горделиво величественен и мужественно красив»;

«the extravagant appearance of the mansion» – «экстравагантный облик особняка»;

Следует указать, что для искусствоведческого дискурса, в рамках каждого отдельного вида искусства, характерен свой набор концептов относящихся к концептуальной области «человек»:

Для динамических видов искусства, музыки, театра, кино, балета, литературы и фольклора характерны динамические характеристики, как самого произведения, так и производимого им эффекта на зрителя: настроение.

Для статического вида искусства – изобразительного – более распространены постоянные характеристики, такие как размер, цвет и т. д.

Однако одна и та же характеристика может быть реализована различными путями в зависимости от вида искусства. Например, «эротика» в рамках архитектурного дискурса представлена исключительно в физическом аспекте: *«prominent shapes; to be in the arms of a huge metropolis; the buddhist temple drove into the azure sky its golden spiers»* [Hassel A. 2010: 36] – «выпуклые формы; оказаться в объятиях огромного мегаполиса; вонзил в лазурное небо свои золотистые шпили буддийский храм»

Та же самая характеристика в архитектурном дискурсе имеет постоянный, не подверженный изменениям характер: *«intimate character of the channel»* – интимный характер канала.

В рамках динамического вида искусства, например, музыки, та же характеристика имеет изменчивое, динамичное состояние: *«excited "sighs" of legato; the theme of love is inspired by exceptional tenderness and sensual fullness»* [Hassel A. 2010: 40] – «возбужденные «вздохи» легато; теме любви придано звучание исключительной нежности и чувственной наполненности»

2.2. Концептуальная область «артефакты» в англоязычном искусствоведческом дискурсе.

В искусствоведческом дискурсе, в рамках концептуальной области «артефакты», наиболее частотными являются такие, как:

Средства коммуникации: language, arts, exact sciences;

Из непредметных артефактов, характерны следующие: war, carnival, game, sport, однако, не встречаются такие как commerce, government institutions, health care и т.п.;

Из предметных артефактов, характерны mechanism, weaving, fabric;

Среди ментальных конструкторов частотны: other worlds, fate, destiny.

Так, например, для архитектурного дискурса характерны непредметные артефакты, например: architecture, sculpture, power, war, other worlds, painting, history, cinema, literature, logic, music, craft, exact sciences, ethnoculture, language and speech. В рамках искусствоведческого дискурса здание может сравниваться со скульптурой или описываться через другое здание. Например, в описании Крайслер Билдинг:

«The crowning dome, with its soaring spire, even suggests a cathedral of commerce» [Hassel A. 2010: 29] – Купол, венчающий здание, с его парящим шпилем, подразумевает некий коммерческий собор.

При описании Уэйнрайт Билдинг используется следующее сравнение:

«It has become almost as important that a building should be a landmark for its city, as Tom Wright's Burj al Arab Hotel symbolises Dubai or Cesar Pelli's Petronas Twin Towers portray Kuala Lumpur» [Hassel A. 2010: 6] – Оно стало настолько значимым, что превратилось в достопримечательность города, как Бурж ал Араб тома Райта для Дубая или как башни-близнецы

Петронас – символ Куала Лумпур.

Впечатление от здания может передаваться через сравнение с картиной или рисунком:

«Like the building was created by a single stroke of a great artist» [Hassel A. 2010: 8]– Будто здание было создано единым мазком великого художника;

с кинофильмом: *«When one walks through the entire gallery of vaulted rooms, it seems to have watched an amazing movie» [Hassel A. 2010: 13]– когда проходишь через всю галерею, кажется будто посмотрел интересный фильм;*

с литературным произведением: *«apartments from an old good tale» [Hassel A. 2010: 16] – апартаменты как в сказке;*

с музыкальными инструментами или мелодией: *«whole symphony of lines and shapes» [Hassel A. 2010: 16]– цельная симфония очертаний и форм;*

«the porch became a kind of architectural overture to the interior of the cathedral» [Hassel A. 2010: 63]– крыльцо стало, своего рода архитектурной увертюрой к внутреннему убранству собора;

с историческим событием *«its silhouette recalls the heydays of colonization» [Hassel A. 2010: 86]– его силуэт напоминает о временах расцвета колонизации;*

с фантастическим видением *«ghostly looking masonry» [Hassel A. 2010: 8] – призрачно выглядящая каменная кладка.*

Реже, архитектурные формы сравниваются с танцем или театром *«a dance of architectural forms» [Hassel A. 2010: 56]; «intricate dancing of forms» [Hassel A. 2010: 69]; «architectural premiere ball» [Hassel A. 2010: 76]; « facade resembles theatrical scenery» [Hassel A. 2010: 59]– танец архитектурных форм; замысловатый танец форм; бал архитектурных премьер; фасад напоминает театральную декорацию.*

В зависимости от периода создания здание или архитектурная форма

может быть *majestic, magnificent, haughty, crowned, can reign, rule, subjugate the surrounding, invade. to defend, resist, shoot at the sky, make a person a participant in history, wear an imprint of rational clarity* [DeZeen URL: <https://www.dezeen.com/>] – величественным, великолепным, горделивым, увенчанным, может царить, властвовать, подчинять себе окружающее, вторгаться. обороняться, противостоять, выстреливать в небо, делать человека участником истории, носить отпечаток рациональной ясности.

Достаточно часты «этнографические» «ссылки»:

«*houses with bay windows built in the English national tradition*», «*"European" urban fragment*» [Arc Daily. Canadian architecture. URL: <https://www.archdaily.com/country/canada>] – дома с эркерами построены согласно английской национальной традиции; «европейский» городской фрагмент.

2.3. Концептуальная область природа в англоязычном и русскоязычном искусствоведческом дискурсе.

Природные концепты представлены в искусствоведческом дискурсе достаточно широко. Концепты природы присутствуют и в рамках скульптур и архитектуры, в большей степени они характерны для живописи и рисунка, и, наконец в наибольшей степени концептуальная область природа вербализуется в рамках декоративно прикладного искусства.

Самые значимые природные концепты в рамках искусствоведческого дискурса следующие: *water, air, minerals, plants, animals, light*.

Рассмотрим примеры.

«*On the jug two birds facing the sun are depicted*» [Gzhel. Ceramics. 1989: 9]

– *На кувшине изображены две птицы, обращённых к солнцу.*

«*The pattern is composed out of alternating elements of the plant world*» [Gzhel. Ceramics. 1989: 11] – *Узор составляют чередующиеся элементы растительного мира.*

«The image of an animal in the center of the composition makes the composition complete»[Gzhel. Ceramics. 1989: 11] – *Изображение животного в центре композиции делает образ завершённым.*

Отметим, что если в рамках декоративно-прикладного искусства клипсы природы используются в своём прямом значении, то в рамках других видов искусства, они используются в переносном значении или для сравнения:

«the wall creeps like a snake» [Hassel A. 2010: 78] – *стена вьётся как змея;*

«slum islands» [Hassel A. 2010: 101] – *островки трупп.*

Музыковедческий дискурс значительно отличается от других видов искусствоведческого дискурса: в его рамках предметом дискурса становится не само произведение, а впечатления от его восприятия. Все концепты, получившие реализацию в рамках музыковедческого дискурса носят абстрактный характер: *space, cloud, fire, elements, fog*. Например:

«“Black hole” formed by the mass of three tomtoms» [Independent music magazine URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/music-magazine>] – *«Чёрная дыра образована тремя тамтамами.*

«raging sounds whirlwind»[Independent music magazine URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/music-magazine>] – *бушующий вихрь звуков.*

Одни и те же концепты, в зависимости от вида искусства могут быть вербализованы разным словесным материалом.

Частично концепты искусствоведческого дискурса совпадают с приводимыми М. М. Маковским «лингво культурными логическими универсалиями» индоевропейских языков: большой, вода, война, время, звук, игра, музыка, огонь, пространство, растительность, свет, стихия, танец, форма, человек [Маковский М. М. 1996]. С другой стороны, несущественными для данных дискурсов являются такие, например, концепты, как: *beard, pouring, mushroom, property, blood, left-right, honey, monkey, finger, hand, fish, servant*, и такие концептуальные узлы, как.

например: obligation, honor, finance, monetary units, robbery, service, administration и т.п.

Для рассматриваемого дискурса характерный ассоциативный подбор концептов, который открывает большой простор для автора. Теоретически, любые концепты могут быть использованы в рамках любого из искусств. Однако, именно концепты природы характерны для дискурса декоративно прикладного искусства.

Ограничивающим фактором использования концепта в искусствоведческом дискурсе, выступает возможность их связывания между собой. Так, например, кулинарный код присутствует в искусствоведческом дискурсе, однако он образует мало связей: невозможно приготовить, испечь, замариновать и т.п. здание или мелодию.

Особенности разных видов искусствоведческого дискурса, очевидно, связаны с особенностями их объектов.

Дискурсы определяются и различаются не только набором концептов и связями, которые они образуют, но также и частотностью использования этих концептов и их связей. Так, для архитектурного дискурса концепты солнца, растения, внешности, организма человека, истории являются более востребованными, чем для любого другого. С другой стороны, для дискурса изобразительного искусства существеннее концепты жизненного цикла, вкуса, голоса, сознания, интеллектуальных состояний, войны, революции, театра, ритуала.

Искусствоведческий дискурс постоянно подвержен изменениям, однако, такие изменения происходят в рамках перечисленных концептуальных узлов

Например, музыковедческий дискурс 50-70-х годов оперировал такими концептами живописи и графики, как линии и точки. Современный музыковедческий дискурс больше предпочитает пятна и контуры, оставаясь, тем не менее, в рамках общего концепта живопись и графики.

Следует отдельно отметить такие оппозиционные явления в

искусствоведческом дискурсе как:

Light / heavy, soft / rigid, saturated / unsaturated elastic / sluggish, thin / rough, stable / unstable, closed / unclosed, large / small order / chaos, unity / fragmentation, live / lifeless, life / death, beginning / end, natural / artificial, harmony / conflict, true / alien, intrinsic / external, real / surreal, hierarchy / equality, freedom / non-freedom, wealth / poverty.

В каждой из таких пар вербализуется только одна часть, вторая же только подразумевается и в фактическом дискурсе не употребляется. Происходит это в силу особенности искусствоведческого дискурса, заключающейся в том, что в его рамках не обсуждаются недостатки рассматриваемых объектов.

Реализация таких оппозиций вполне может не совпадать принятыми в языке. Например, смещение системных значений происходит в таких оппозициях, как: light \ massive.

ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

Лингво-когнитивный анализ искусствоведческого дискурса позволил сделать следующие выводы:

1. Искусствоведческий дискурс характеризуется набором языковых средств, формирующих его лексико-грамматические стратегии. Искусствоведческий дискурс устойчив к языковым изменениям и строится на основе нормированного литературного языка. Лексический фонд базируется на книжной лексике, содержит большое количество заимствований и стилистически возвышенные языковые единицы. Значительную часть лексического фонда искусствоведческого дискурса составляют термины и квазитермины. Искусствоведческий дискурс в целом характеризуется высокой степенью метафоричности.

2. В искусствоведческом дискурсе наблюдается частичечная асимметрия, выражающаяся в обилии и разнообразии состава номинативных и признаков слов и ограниченном составе глагольных форм с ослабленным значением действия. В данном дискурсе представлено ограниченное число распространенных схем предложений, с избеганием причинно-следственных связей. Лексико-грамматические стратегии искусствоведческого дискурса находятся во внутреннем согласовании с другими стратегиями и репрезентируют их.

3. Описаны основные способы именованья искусствоведческого дискурса. Онтологические классы представлены терминологией, прагматические классы - концептами.

4. Искусствоведческий дискурс располагает широким и разветвленным фондом языковой концептуализации. Выделяются следующие концептуальные области: *Artifacts, Nature, Human*.

Каждая из концептуальных областей включает разветвленную совокупность концептуальных узлов, располагающих собственным

лексическим фондом. Центральной является концептуальная область *Human*, далее следуют - с убыванием значимости - концептуальные области *Artifacts and Nature*,

5. В концептуальном узле *Human* главная роль отводится ментальным и ментально-эмоциональным характеристикам. Сенсорные концепты представлены в обеих разновидностях искусствоведческого дискурса и звуковые сосредоточены не только в музыкальном дискурсе, но присущи и архитектурному и декоративно-прикладному дискурсу, а зрительные и осязательные - не только в архитектурном дискурсе и дискурсе изобразительного искусства, но и в музыкальном,

6. Различие различных искусствоведческих дискурсов состоит в концептуализации через переменные или постоянные психические характеристики и состояния. Каждая из концептуальных областей имеет собственные предпочтения и модификации.

Так, среди бытийных концептов в изобразительном искусстве дискурсе преобладают концепты изменения и событийные, пространство концептуализируется на основе архитектурных представлений. В архитектурном дискурсе наблюдается своеобразное размывание статичности за счет активного использования концептов движения. Прихотливое и все же доступное объяснению распределение наблюдается среди природных концептов: музыка концептуализована как стихия архитектура - как растение.

7. В искусствоведческом дискурсе концепт - не точечное явление. Мыслительно-языковой образ аккумулирует объемный лексический фонд для своего выражения и входит в толщу дискурса, проявляя себя в разных местах текста не линейно, а парадигматически.

8. Согласование лексико-грамматических стратегий и средств концептуализации проявляется во

внутреннем разнообразии лексического фонда искусствоведческого дискурса;

в преобладании в концептуально- лексическом фонде исконной лексики, укорененной в языковом сознании;

в отборе типов предложений и сочетаний, облегчающих доступ к языковой концептуализации.

В зависимости от вида искусства, которому посвящён дискурс, в нём преобладает та или иная концептуальная область. Например, концептуальная область *Artefacts* в большей степени характерна для архитектурного дискурса, а концептуальная область *Nature* – для дискурса декоративно-прикладного искусства.

Концептуальная область *Human* характерна в равной степени для всех типов искусствоведческого дискурса.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Искусствоведческий дискурс, как и любой другой дискурс имеет свои особенности. Для рассматриваемого дискурса эти особенности следующие:

1. денотативное пространство;
2. наличие заимствований;
3. наличие книжной лексики;
4. преобладание именных форм;
5. метафоричность самого дискурса;
6. типы высказываний в дискурсе;
7. цельность дискурса;
8. устойчивость дискурса к внеязыковым изменениям;
9. обязательное моделирование ситуации восприятия.

В искусствоведческом дискурсе вербализуются различные концепты, в том числе и художественные. Возможность реализации художественного концепта в рамках рассматриваемого дискурса возможна при условии, что реципиент знаком с текстом происхождения художественного концепта, в противном случае интертекстуальная связь невозможна.

Среди художественных концептов, в искусствоведческом дискурсе могут быть реализованы и дуальные художественные концепты. Дуальный художественный концепт может существовать только в рамках одного контекста. Примечательно, что в рамках искусствоведческого дискурса дуальные концепты формируются крайне редко, поэтому дуальные художественные концепты могут быть только заимствованными из другого художественного текста.

Рассмотрев корпус англоязычных искусствоведческих текстов с помощью как традиционных для лингвистики, так и типичных для дискурс-анализа средств, мы пришли к следующим выводам:

1. Комплексный метод исследования, представленный в данной диссертационной работе, актуализирует самые разные концепции гуманитарного знания, изучающие язык в его обращенности к человеку, в тесной связи с языковым сознанием личности. Из них наиболее существенными для исследования искусствоведческого дискурса оказались: лексико-грамматический анализ текстов - реализаций дискурса, концептуальный анализ, а также анализ текстовых макроструктур.

Очевидно, что это не единственный способ исследования дискурса, однако в нашем случае он позволил выявить важнейшие и вместе с тем весьма конкретные характеристики дискурсов.

2. Лексико-грамматический анализ текстов позволил выделить такие хорошо поддающиеся формализации особенности искусствоведческого дискурса, как:

терминологичность, книжность, обилие клишированных форм, обязательно большая степень пересечения с литературным языком при нежесткости словаря;

преобладание именных форм, а из глагольных форм – глаголов восприятия: описание искусствоведческих объектов, ориентированное на взаимодействие с человеком (ситуация восприятия).

Очень большой интерес в современной лингвистике вызывают клишированные формы, поскольку они в наиболее очевидной форме коррелируют с блоками хранения информации в сознании.

Практическое изучение искусствоведческих клише (в нашей терминологии – квазитерминов) и концептов, начатое данным исследованием, даст новый существенный материал для развития лингвистики в этом направлении.

2. Выявление концептуальной сети искусствоведения явилось одной из центральных задач нашего исследования. С нашей точки зрения, концептуальная, или ассоциативно-вербальная сеть, пронизывает всю систему языка. Другими словами, концепт, получая развитие в тексте,

может присутствовать в нем в форме: метафоры (средства обозначения нового), стереотипа, термина, квазитермина, сравнения, образа, ассоциации. Концепт может быть представлен в любой частречной форме (глагольной, наречной, адъективной), в форме текстового фрагмента и т.п.

Таким образом концепт объемлет разные уровни текста и разные его измерения, традиционно изучаемые в лингвистике отдельно. Дискурсный анализ позволяет нам рассматривать их в единстве.

Мы описали объектную и признаковую области дискурса, выделили основные (узловые и атомарные) и производные (преимущественно в глагольных и адъективных формах) искусствоведческие концепты, описали возможности их связывания между собой. Подобное исследование проводилось ранее лишь в рамках нескольких концептов, но не целого фрагмента сети.

Конечно, описать концептуальную сеть искусствоведческого дискурса с желаемой степенью подробности и в рамках данного исследования не представляется возможным, это остается в перспективе.

3. Используя в качестве материала для нашей работы разнообразные в стилевом отношении письменные и устные тексты по декоративно-прикладному искусству и архитектуре, мы убедились в том, что дискурс не объединение функциональных стилей, не тематическое единство и не совокупность текстов» это принципиально иная целостность.

Мы пришли к выводу, что не только и не столько тема в наибольшей степени определяет искусствоведческий дискурс, а концепты и стратегии: каждая из стратегии проявлена в тексте, таким образом восстанавливается система предписаний, исходящих от языка. Поэтому второй основной задачей нашего исследования стало изучение стратегий искусствоведческого дискурса, текстовых макроструктур и их модификаций.

4. Выявив общие стратегии искусствоведческого дискурса, мы

сочли необходимым выяснить, как же они работают в конкретных текстах. Результатом этого явилось выделение ходов дискурса, или суперструктур, образующих текст по принципам, диктуемым общими стратегиями. Мы еще раз убедились в том, что эти суперструктуры, как правило, нелинейны, что подтверждает их принадлежность именно к дискурсу, а не к тексту.

Кроме того, мы обнаружили разный набор суперструктур в разных видах текстов. Предположив, что набор стратегий может модифицироваться в зависимости от интенций пользователей дискурса, мы выявили 3 разновидности дискурса: научная (в которой главное для пользователей - объект исследования), «обыденная» (в центре дискурса - адресат) и «эгоцентричная» (в центре - отправитель). Набор стратегий, характерный для той или иной разновидности дискурса, мы назвали макростратегией. Очевидно, что смена пользователей дискурса вызывает к жизни новые макростратегии.

5. Анализ двух разновидностей искусствоведческого дискурса в перспективе должен стать частью целостного исследования всего дискурса. Наличие общего лексического фонда искусствоведческого дискурса, который составляют такие единицы, как: accent, details, sound, visual aids, picture, color, composition, contour, line, melody, motive, image, drawing, rhythm, row, theme, fabric, texture, shape, background, stroke и др.; семиотическая общность разных видов искусства, а также существующие исследования по языку живописи дают основания поставить вопрос о степени инвариантности выделенных в данной работе концептов и стратегий для всех разновидностей искусствоведческого дискурса в целом.

6. Как нам представляется, данное исследование открывает следующие перспективы;

Дискурсивной лингвистике, психолингвистике и концептуальному анализу дается новый материал и новая методика для изучения представлений об изобразительном искусстве и архитектуре в англоязычном языковом сознании. Этот материал может быть использован

также в специальных курсах по когнитивистике и стилистике;

Результаты данного исследования могут быть востребованы в компьютерной лингвистике. Имеющиеся материалы фактически существуют в виде нескольких электронных баз данных: 2-х словарей концептов, списка терминов, списка квазитерминов, списка глагольных форм. Именно в них материализованы концептуальные стратегии и структуры, описанные в нашей работе. При соответствующем программном обеспечении они могут использоваться для распознавания искусствоведческих текстов и их функциональной принадлежности, а также для их редактирования;

Приведенные материалы и выводы могут быть полезны при обучении начинающих искусствоведов языку специальности;

В преподавании русского языка как иностранного искусствоведческие статьи - бесценный, но мало изученный учебный материал. Очевидно, что именно их концептуальная структура вызывает наибольшие трудности у иностранцев.

Наше исследование помогает преподавателю более сознательно строить методику обучения искусствоведческим текстам. Так, с точки зрения концептуальной организации, представляется разумным прежде всего производить обучение текстам справочного плана, несложным научным текстам, и уже потом читать публицистические заметки по искусству.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алефиренко 2015 Алефиренко Н. «Живое» слово. Проблемы функциональной лексикологии. – Litres, 2015.
2. Алимуратов О. А., Милетова Е. В. Метафорические модели, вербализующиеся с участием имен прилагательных и реализуемые в современном англоязычном искусствоведческом дискурсе //Вопросы когнитивной лингвистики. – 2013. – №. 4 (37).
3. Анисимова Е. Е. Образ Святителя Николая Чудотворца в житийном и искусствоведческом дискурсах (к проблеме взаимодействия вербального и невербального) //Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2014. – №. 18 (704).
4. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. – Композитор, 1998.
5. Аркадьев М. А. Временные структуры новоевропейской музыки: Опыт феноменологического исследования. – ИЦ-Гарант, 1992.
6. Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Очерки истории архитектурных стилей. – Izobrazitelnoe iskusstvo, 1983.
7. Бахтин М. М., Аверинцев С. С., Бочаров С. Г. Искусство и ответственность: К философии поступка; Автор и герой в эстетической деятельности; Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. – Next, 1994.
8. Бел М., Брайсен Н. Семиотика и искусствоведение //Вопросы искусствоведения. – 1996. – №. 2. – С. 521-559.
9. Болдырев Н. Н. Концепт и значение слова // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: научное издание. – Воронеж, 2001. – С. 25-36.
10. Булатова А. П. Концептуализация знания в искусствоведческом дискурсе //Вестник Московского университета. Серия. – 1999. – Т. 9. – С. 34-49.

11. ван Дейк Т. А. Язык, познание, коммуникация //М.: Прогресс. – 1989.
12. Валуйцева И. И., Плохова А. Б. Искусствоведческий дискурс (на примере анализа произведений живописи) //Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. – 2013. – №. 6. – С. 105-110.
13. Воевода Е. В. Цветовосприятие и ассоциативные поля в русском и английском языках //Научный журнал " Современные лингвистические и методико-дидактические исследования". – 2012. – №. 18. – С. 113-123.
14. Выготский Л. С. Мысль и язык. – 1962.
15. Выготский Л. С. Психология искусства. – Рипол Классик, 1987.
16. Гаспаров Б. В. поисках «другого» //Новое литературное обозрение. – 1995. – №. 13. – С. 53-71
17. Гаспаров Б. М. Язык, память, образ: Лингвистика языкового существования. – Новое литературное обозрение, 1996. – Т. 9.
18. Грановская Р. М. Восприятие и модели памяти. – Наука, 1974.
Петренко В. Основы психосемантики. – Litres, 2017.
19. Давид А. Образы архитектуры и образы скульптуры. – Искусство, 1990.
20. Даниленко И. А., Даниленко А. П. Архитектоника художественного дуального концепта (на материале романа ФС Фитцджеральда «The Great Gatsby») //Филологический аспект. – 2017. – №. 6. – С. 122-127.
21. Демьянков В. З. Текст и дискурс как термины и как слова обыденного языка //Язык. Личность. Текст: сб. ст. к. – 2005. – Т. 70. – С. 34-55.
22. Еникеев А. А. Методология топологической аналитики в социально-гуманитарном дискурсе XX века (Исторический экскурс и постановка проблемы) //Культурная жизнь Юга России. – 2014. – №. 3.
23. Жаркова У. А. Воплощение знаковой природы изобразительного

искусства в искусствоведческом дискурсе (на материале немецкоязычных музейных каталогов //Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. – №. 33.

24. Жаханова З. Р. Структурно-семантические особенности многокомпонентных терминов в современном русском и английском языках на материале подязыка архитектуры и строительства //Проблемы истории, филологии, культуры. – 2015. – №. 2 (48).

25. Ингарден Р. Исследования по эстетике. – 1962.; Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства //М.: Искусство. – 1994. – Т. 603.

26. Касавин И. Т. Текст, дискурс, контекст: введение в социальную эпистемологию языка. – Канон, 2008. Куликова Е. В. Языковая специфика рекламного дискурса //Вестник Нижегородского университета им. НИ Лобачевского. – 2008. – №. 4.

27. Карасик В. И. О типах дискурса //Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб. науч. тр.–Волгоград: Перемена. – 2000. – Т. 1. – С. 5-20.

28. Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 265 с.

29. Касевич В. Б. О когнитивной лингвистике //Общее языкознание и теория грамматики. СПб. – 1998. – С. 14-21

30. Кибрик А. А. Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов //Вопросы языкознания. – 2009. – Т. 2. – С. 3-21

31. Кобозева И. М. Как мы описываем пространство, которое видим: проблема выбора «ориентира» //Труды международного семинара «Диалог. – 1995. – Т. 95

32. Колшанский, Г. В., Объективная картина мира в познании и в языке / Г. В. Колшанский. – М.: Наука, 1990. – 108 с.

33. Красина Е. А. К интерпретации понятия дискурс //Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. – 2004. –

№ 6.

34. Кубрякова, Е. С. Концепт // Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков и др. Краткий словарь когнитивных терминов. – М.: Изд-во МГУ, 1996. – 245

35. Кубрякова Е.С. На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е.С. Кубрякова. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 560 с.

36. Кубрякова Е. С. О понятиях дискурса и дискурсивного анализа в современной лингвистике (обзор) //Дискурс, речь, речевая деятельность: функциональные и структурные аспекты. – 2000. – С. 5-13.

37. Лихачев Д. Письма о добром. – Litres, 2017.

38. Магомедова А. В. Вербализация бинарного концепта «свет/тьма» в текстах рассказов Л. Андреева //Студенческий научный форум. – 2012.

39. Маковский М. М., 1996, Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: образ мира и миры образов, Москва: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС

40. Маслова В. А. Политический дискурс: языковые игры или игры в слова? //Политическая лингвистика. – 2008. – №. 24.

41. Маслова В. А. Поэт и культура: Концептосфера Марины Цветаевой: учеб. пособие – М.: Флинта, 2004. – 256 с.

42. Милетова Е. В. Англоязычный искусствоведческий дискурс: природа и лексическое наполнение //Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – №. 4-2 (22).

43. Милетова Е. В. Фреймовый способ репрезентации категории «качество» в искусствоведческом дискурсе (на материале английского языка) //Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2011. – №. 4. – С. 93-97.

44. Миронова Н. Н. Дискурс-анализ оценочной семантики //М.: Тезаурус. – 1997. – Т. 17.

45. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства

//М.: Искусство. – 1994. – Т. 603.

Огнева Е. А. Трансформация дискурсивной модели социума: проблемы и перспективы. – 2015.

46. Ревзина О. Г. Дискурс и дискурсивные формации //Критика и семиотика. – 2005. – №. 8. – С. 66-78.

47. Ревзина, О.Г. (1977). Из наблюдений над семантической структурой «Поэмы конца» Марины Цветаевой. В: Труды по знаковым системам, 9. Тарту: Издательство Тартуского университета, 62–84.

48. Ревзина О. Г. Язык и дискурс //Вестник МГУ. Сер. – 1999. – Т. 9. – С. 25-33.

49. Серебренников Б.А. Роль человеческого фактора в языке / Б. А. Серебренников, Е. С. Кубрякова, В. И. Постовалова, В. Н. Телия, А. А. Уфимцева. – М.: Наука, 1988. – 416 с.

50. Сиротинина О. Б. Тексты, текстоиды, дискурсы в зоне разговорной речи //Человек–текст–культура. – 1994. – С. 105-124

51. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: 3-е изд. - М.: Академический проект, 2004

52. Усманова Д. М., Гильмутдинов Н. В. Дискуссии о профессиональной этике в среде Казанской адвокатуры в начале XX века //Ученые записки Казанского университета. Серия Гуманитарные науки. – 2012. – Т. 154. – №. 3.

53. Фадеева Г. М. Искусствоведческий дискурс с позиции концепции М. Юнга //Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2012. – №. 6 (639).

54. Филлипс Л., Йоргенсен М. В. Дискурс-анализ //Теория и метод. Харьков: Гуманитарный центр. – 2004.

55. Фуко М., Левченко Б. Археология знания. – Ника-Центр, 1996. – С. 208.

56. Фуко М. Порядок дискурса/М. – 1996.

57. Чесноков. В.П. О двух картинах мира – статической и

динамической / В. П. Чесноков // Известия СКНЦ ВШ. Общественные науки. – 1989. – № 3. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ. – С. 63-69.

58. Чернявская В. Е. Дискурс власти и власть дискурса: проблемы речевого воздействия. Учебное пособие. – Directmedia, 2014. Малышева Е. Русский спортивный дискурс: лингвокогнитивное исследование. – Litres, 2017.

59. Шевченко И. С. Концептуализация коммуникативного поведения в дискурсе //Когнитивные исследования языка. – 2015. – №. 22. – С. 761-763.

60. Adam Jaworski & Nicolas Coupland (Eds.), 2014. The Discourse Reader (3rd ed.). London; New York: Routledge.

61. Arc Daily. Canadian architecture. URL: <https://www.archdaily.com/country/canada>

62. Crowhurst, M. & Emslie, M., 2018. Discourse Analysis.

63. Design and Architecture URL: <http://www.designandarchitecture.com/>

64. Edberg, H., 2018. Text as a Site of Negotiation: A Model for Text Analysis. In: Creative Writing for Critical Thinking. Palgrave Macmillan, Cham.

65. Fairclough N. Discourse and social change. – Cambridge : Polity press, 1992. – Т. 10.

66. Gzhel. Ceramics. 18th-19th centuries. 20th century. Planeta Moscow 1989.

67. Gumperz J. J. Discourse strategies. – Cambridge University Press, 1982. – Т. 1.

68. Independent music magazine URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/music-magazine>

69. Hassel A., Boyle D, Harwood J. Modern Architecture. New York. Metro Books, 2010. – 128p.

70. Kieran C., Forman E., Sfarid A. Learning discourse. – Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2002.

71. Quinn N. (ed.). Finding culture in talk: A collection of methods. – Springer, 2005.

72. Roman E. Bogachev, Elena N. Musaelian, Larisa N. Miroshnichenko and Olga N. Yarygina, 2015. The Notion Interconnections of “Os-Drihten” Within One Conceptual Meaning. *The Social Sciences*, 10: 1135-1137.

73. Smirnov A. V. MODERN HUMANITIES AND NEW STRATEGIES IN MUSEUM EXPOSITION // *Studia Culturae*. – 2019. – №. 35. – C. 96.