

ФИЛОЛОГИЯ*(специальность: 10.02.19)*

УДК 81

Т.Е. Иванова, М.П. Ахиджакова*Адыгейский государственный университет**г. Майкоп, Россия**www.tyan_shan@mail.ru zemlya-ah@yandex.ru***ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОЕ ДИСКУРСИВНОЕ ПРОСТРАНСТВО:
ПРАГМАСЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ****[*Tatyana E. Ivanova, Mariet P. Akhidzhakova*]****Art history discourse space: pragmasemantic features of the organization]**

It is considered the pragmasemantic features of the organization of art criticism discourse space. The scientific novelty of the research is determined by the polycode nature of the studied phenomenon: in this discursive space, verbal texts are informative, but they may be partially deprived of interpretive potential outside of their comparison with the original texts of various arts. Such a partial loss of meaning can be compensated for by the presence of sufficient background knowledge and developed general cultural competence in the addressee. As a result, it was proved that the art criticism discursive space is characterized by a special specificity of the use of vocabulary and syntactic structures, which allows the addressee to logically argue his own vision of the cultural process in a certain era. The heterogeneity of art criticism discourse is determined by the heterogeneity of images of various types of art, the meaning of which must be decoded by an art critic and interpreted for the addressee in accordance with the artist's creative principles aimed at recreating the world, internal and external.

Key words: art history discourse, polycode phenomenon, pragmatics and semantics, terminology, receptive-interpretive activity, addressee, addresser.

Понятие *дискурс* остается одним из самых актуальных в парадигме когнитивной лингвистики на протяжении нескольких десятилетий, однако единое, удовлетворяющее всех исследователей, определение пока не предложено. Поливариативность дефиниций дискурса обуславливается разнообразием подходов к его изучению, а также интересом к данному феномену не только в координатах лингвистики, но и в сфере социологии, политологии, логики, философии и пр. Так, Г.Г. Почепцов использует термин *дискурс* как синонимичный связной речи, В.А. Звегинцев, В.Г. Костомаров и Н.Д. Бурвикова трактуют дискурс как сложное синтаксическое це-

лое, сверхфразовое единство, текст. Практически все исследователи сходятся в одном: текст – это всегда продукт дискурса, он функционирует в конкретном дискурсивном пространстве.

Искусствоведческий дискурс представляет собой одно из самых сложных по своему составу и методологии изучения явление. Цель этого дискурса – не только устное и/или письменное описание произведения конкретного вида искусства, но и профессиональная коммуникация, для которой важны интерпретация и декодирование невербального символического кода, используемого художником и предлагаемого адресату эстетического высказывания, декодирование эстетического замысла художника или целого художественного течения, направления. Искусствоведческое дискурсивное пространство характеризуется репрезентацией индивидуальной рецептивно-когнитивной деятельности искусствоведа и интерпретации им произведений искусства посредством языковых и речевых средств.

Произведения искусства объективируют смыслы, которые невозможно постичь каким-либо иным путем. Однако понимание человеком мира, других людей, самого себя осуществляется, прежде всего, через язык [3]. Поэтому искусство всегда испытывает влияние языка; как форма познания, искусство обуславливается языком, что было осознано уже в античную эпоху Аристотелем [1]. В. фон Гумбольдт обосновывает взаимообусловленность языка и культуры, и именно гумбольдтианство вполне обоснованно описывает искусство и науку как такие виды деятельности, которые строят свою реальность (и свое дискурсивное пространство, добавим мы) с помощью языка, определенным образом воздействующего на культуру [4]. М. Фуко подчеркивает, что язык и живопись характеризуются несводимостью друг к другу, т.к. ни наименование не восполняет видимое, ни зрительный образ не передает всего смысла высказывания, т.к. дискурсивное пространство создается посредством синтаксических последовательностей, а не визуальных феноменов [10]. Однако, как утверждает Р. Барт, не всегда зрительный образ должен быть обязательно вербализован [2]. Переход на иконический уровень позволяет такому образу стать письмом, что, в свою очередь, предполагает некое словесное оформление. В концепции Р. Барта любая единица, транслирующая информацию, трактуется как язык, дискурс, слово, что фактически ставит знак равенства между вербальным и визуаль-

ным, например, между фотографией и газетной статьей [2, с. 267]. Тем не менее, совершенно очевидно, что далеко не все произведения искусства иконичны, поэтому здесь востребована интерпретативная деятельность искусствоведа, осуществляющего вербализацию смыслов, объективированных в этих произведениях. Поэтому вполне правомерно говорить не об отражении языком мира искусства, а о его создании посредством концептов, категорий, оппозиций, имеющих языковое воплощение [12].

Искусствоведческое дискурсивное пространство имеет поликодовую природу, поскольку необходимо сохранение единства вербально-визуального или вербально-аудиального (если искусствовед работает в сфере искусства музыки, театра, кино) ряда. Вербальные тексты сохраняют в этом дискурсивном пространстве информативность, но лишаются части интерпретативного потенциала вне их сопоставления с исходными текстами разных искусств, что, однако, может быть компенсировано наличием у адресата достаточных фоновых знаний и развитой общекультурной компетенции. Искусствоведческое дискурсивное пространство реализует опосредованную коммуникацию, поскольку произведение искусства зачастую отделено от адресата значительным хронологическим промежутком, а адресант искусствоведческого дискурса обретает роль медиатора между культурно-историческими эпохами.

Искусствоведческий дискурс представляет собой поле применения интегрального подхода [11], т.к. вербальные, аудиальные и визуальные пространства становятся в нем практически адекватными друг другу. Отметим в этой связи, что искусствовед вербализует визуальные и аудиальные образы в искусствоведческом дискурсивном пространстве, однако целый ряд живописных и музыкальных произведений имеет в своей основе вербальные тексты, ставшие источником вдохновения представителя того или иного вида искусства. Переход из одной формы восприятия в другую обуславливает трансформацию стереоскопических по своим характеристикам образов в линейный дискурс, создающий нелинейные образы в ментальном пространстве адресата.

Поликодовость искусствоведческого дискурса реализуется переключением вербального, визуального и аудиального регистров, при этом отношение к иллюстративному материалу искусствоведа, занятого в области изобразительных искусств, театроведа и музыковеда закономерно различается. Не считая возможным исчерпывающе описать все виды искусствоведческого

дискурса, мы анализируем такой дискурс и тексты, составляющие его дискурсивное пространство, предметом которых являются так называемые пластические искусства – живопись, скульптура, архитектура. Чтобы избежать определенного рода субъективности искусствоведческого дискурса, обращаемся к фундаментальной искусствоведческой работе Г.Ю. Стернина «Художественная жизнь России 30-40-х годов XIX века» [9], в которой автор основывается не только на фактах пластических искусств и собственном исследовательском их видении, но и на данных других наук (истории, философии, социологии), а также на литературном контексте изучаемой эпохи.

Искусствоведческий дискурс – сложный гетерогенный феномен именно потому, что вербализация произведений различных видов искусств, оперирующих аудиальными и/или визуальными образами, включает не только анализ и описание этих образов средствами языка, но и транслирование адресату существовавшей в актуальном настоящем художника той или иной эстетической парадигмы со своими правилами и творческими принципами воссоздания и пересоздания мира, внутреннего и внешнего. Поэтому искусствоведческое дискурсивное пространство включает не только искусствоведческие тексты различной жанровой принадлежности, но и тот контекст, который создается совокупностью интерпретируемых искусствоведом текстов различных видов искусства, составляющий иллюстративный и исследовательский материал искусствоведения как отрасли знаний. Необходимо также учитывать, что художники не воссоздают в своих произведениях действительность, а воплощают в своих текстах представления о ней [6, с. 379], а работая в соответствии с заказом, вынуждены подчиняться и требованиям заказчиков.

Искусствоведческий дискурс книги Г.Ю. Стернина выстроен таким образом, что становится ясна позиция автора, например, он рассуждает о двух типах заказов как о двух противоположных тенденциях: *«Корпус дошедших до нас портретных произведений 1830 – 1840-х годов свидетельствует о существовании в то время двух противоположных тенденций: одна из них – действительно растущее количество заказных портретных картин и рисунков в самом точном и узком смысле слова, т. е. работ, сделанных как будто под диктовку вкусов и социального самоутверждения модели-заказчика (портреты, написанные Е.А. Плюшаром могут вполне здесь служить примером), другая – произведения, внушенные автору той обще-*

ственной средою, «заказанные» ему тем его окружением, в духовной атмосфере которого художник чувствует себя «своим» человеком и которое представляет для него глубокий человеческий и профессиональный интерес. Такой «заказ» оказывался на деле своего рода доверенностью, выдаваемой мастеру моделью на право представлять ее, модель, в искусстве. Время сказало и на подобных работах некоторой дистанцированностью художественного образа, нарядностью, подчас щеголеватостью цветовой поверхности холста или бумаги. Но все это – в пределах искреннего поэтического высказывания о человеке. Распространенный тогда особый вид художественного рукотворчества – камерный рисуночный и акварельный портрет такую тенденцию выражает весьма наглядно» [9, с. 21-22]. В приведенном примере примечателен сам текстообразующий принцип, на который опирается адресант искусствоведческого дискурса, – это принцип контраста, благодаря которому удается выявить практически все критерии создания портретной живописи в исследуемую Г.Ю. Стерниним эпоху (*работ, сделанных как будто под диктовку вкусов и социального самоутверждения модели-заказчика – произведения, внушенные автору той общественной средою, «заказанные» ему тем его окружением, в духовной атмосфере которого художник чувствует себя «своим» человеком и которое представляет для него глубокий человеческий и профессиональный интерес*). Таким образом, обнаруживая и анализируя основную тенденцию развития портретной живописи в 1830–1840-х гг., Г.Ю. Стернин отмечает и разнородность традиций русской живописи. Кроме того, важным для искусствоведческого дискурсивного пространства считаем тесное взаимодействие терминологических парадигм разных видов искусства: в приведенном макроконтексте – это соположение в пределах микроконтекста лексем и лексических сочетаний, свойственных литературе и живописи (*некоторой дистанцированностью художественного образа, нарядностью, подчас щеголеватостью цветовой поверхности холста или бумаги. Но все это – в пределах искреннего поэтического высказывания о человеке*).

Разумеется, функционирование искусствоведческого дискурса, имеющего поликодовый характер, обуславливается особой лексикой и синтаксисом и продуцирует концептосферу данной области знания. К особой лексике следует отнести употребление специальных терминов, характеризующих конкретный

вид искусства (в случае с трудом Г.Ю. Стернина приоритетный выбор принадлежит живописи, скульптуре и архитектуре), например: *«Такой «заказ» оказывался на деле своего рода доверенностью, выдаваемой мастеру моделью на право представлять ее, модель, в искусстве. Время сказалось и на подобных работах некоторой дистанцированностью художественного образа, нарядностью, подчас щеголеватостью цветовой поверхности холста или бумаги <...> Распространенный тогда особый вид художественного рукотворчества – камерный рисуночный и акварельный портрет такую тенденцию выражает весьма наглядно»* [9, с. 22]. В приведенном макроконтексте маркеры такой специальной лексики – лексемы и лексические сочетания *мастеру, моделью, работах, художественного образа, цветовой поверхности, холста, бумаги, камерный рисуночный и акварельный портрет*.

Специальная лексика в искусствоведческом дискурсивном пространстве не существует автономно от лексики философской и культурологической, например: *«необходимо постоянно помнить о том, что пространственные искусства были вовлечены в это активное мифотворчество эпохи, точнее говоря, были его основным рукотворным средством – от монументальных сооружений городских архитектурных ансамблей до скромных живописных «интерьеров», воспевающих уют домашнего крова»* [9, с. 6]. В приведенном макроконтексте терминология искусствоведения и, шире, эстетики (*пространственные искусства, монументальных сооружений городских архитектурных ансамблей, скромных живописных «интерьеров»*) тесно взаимодействует, создавая единый образ исторической эпохи, с лексикой философии и культурологии (*активное мифотворчество эпохи, воспевающих уют домашнего крова*).

Кроме специальной терминологии, свойственной искусствоведческому дискурсу, среди его прагмасемантических особенностей стоит отметить и частотное упоминание фамилий деятелей искусства и наименований их произведений, что вполне закономерно: в отличие от искусствоведческого комментария, который практически всегда сопровождается (в случае с анализом произведений пластических искусств) визуальным рядом, фундаментальный труд Г.Ю. Стернина имеет иную направленность: автор ставит перед собой задачу рассмотреть закономерности культурного процесса 1830–1840-х гг., обнаруживая наиболее знаковые его черты в живописи, скульптуре и архи-

текстуре. Например, в следующем контексте адресант искусствоведческого дискурса утверждает собственное мнение (*имею в виду*), подкрепляя его в дальнейшем широко известными фактами развития живописи с указанием на конкретные полотна и их авторов («Парад по случаю окончания военных действий в Царстве Польском 6 октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге» и «Русские художники в Риме в 1842 году» Г.Г. Чернецова; «Торжественное собрание Академии художеств в 1839 году» А. Ладюрнера; «Семь часов вечера» Е.Ф. Крендовского и др.), что позволяет выявить тенденцию создания групповых портретов: *«Имею в виду, возможно, не самую главную, но очень явно сказавшуюся склонность самой эпохи обозначать свое время коллективными портретными мизансценами, изображающими деятелей культуры, демонстрировать их человеческое и профессиональное единение – по крайней мере в тот момент, когда они предстают перед зрителем живописного полотна, гравюры или дагерротипа».*

За примерами далеко ходить не надо. Так, известная картина Г.Г. Чернецова «Парад по случаю окончания военных действий в Царстве Польском 6 октября 1831 года на Царицыном лугу в Петербурге» (1837) своей популярностью во многом обязана тому, что среди собравшейся на это зрелище публики художник изобразил знаменитостей русского литературного мира тех лет. В совсем недалеком будущем тот же Г.Г. Чернецов сочинит групповой портрет уже в самом прямом смысле слова – «Русские художники в Риме в 1842 году» (1842), где на фоне Римского форума изобразит собравшимися вместе (на деле персонажи позировали по отдельности) более тридцати участников русской художественной колонии в Риме.

Долгие годы работавший в России французский живописец А. Ладюрнер в 1840 году создал картину «Торжественное собрание Академии художеств в 1839 году», используя все тот же «парадный» повод для того, чтобы предъявить зрителю коллективный портрет вершителей судеб изобразительного искусства России той поры, чьи имена были постоянно на слуху: А.Н. Оленина, Ф.П. Толстого, А.Е. Егорова, В.К. Шебуева, К.П. Брюллова и других. Известна по литографии и многочисленным копиям картина венециановского ученика Е.Ф. Крендовского «Семь часов вечера» – привычная интерьерная сцена, среди участников которой – братья Г.Г. и Н.Г. Чернецовы, А.П. Сапожников, В.П. Лангер. В 1830-е годы несколько

уже других учеников А.Г. Венецианова создают большое полотно «Субботнее собрание у В.А. Жуковского», представляя в лицах весь цвет русской словесности первой трети XIX века. Вышедший в 1833 году альманах «Новоселье» открывался изобретательно нарисованным титульным листом (автор композиции – А.П. Брюллов, гравер – С.Ф. Галактионов), тоже как будто заявляющим о себе как о художественном документе: это не что иное, как групповой портрет крупнейших русских писателей, отмечающих новоселье знаменитой книжной лавки А.Ф. Смирдина.

Желанию Александра Иванова «составить всю русскую живопись в лицах» обязан своим появлением весьма интересный с иконографической точки зрения дагерротипный снимок (1846), изображающий группу русских живописцев в Риме» [9, с. 27-28]

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

журнальным сообщениям немногочисленных посетителей римского ателье мастера» [9, с. 8]. В приведенном макроконтексте определяющую роль приобретает логическая аргументация, без которой научное исследование перестает быть доказательным (маркеры выделены жирным курсивом).

Особо подчеркнем, что искусствоведческое дискурсивное пространство характеризуется и собственной концептосферой, в которую закономерно включены выявляемые искусствоведом общие идеи эпохи, находящие разноплановое воплощение в живописных полотнах конкретных жанров (в данном случае Г.Ю. Стернин берет для реализации стратегии обобщения «крайние точки» – *исторические композиции, скромные бытовые сцены и «кабинетная» портретная живопись*, например: «*Одно из доказательств тому – круг тематических интересов и своеобразие жанровой структуры пластических искусств того времени. Соседство на художественных выставках грандиозных исторических композиций и скромных бытовых сцен, равно как и «кабинетной» портретной живописи – случай сам по себе вполне ординарный, отнюдь не представляющий собою отличительное свойство искусства рассматриваемых десятилетий. Изучаемый период поражает другим – разнородностью, точнее, разноприродностью художественной мысли о человеке и его судьбе, мысли, воплощенной соответственно в «большом искусстве» и в камерных произведениях»* [9, с. 13]. На основании таких глубоких наблюдений адресант искусствоведческого дискурса правомерно делает вывод о разнородности и «разноприродности» художественной мысли о человеке и его судьбе, что принципиально важно для изучения прагмасемантической организации искусствоведческого дискурсивного пространства: оно, как и само искусство, антропоцентрично, а вечные темы судьбы, жизни и места человека в мире составляют центр его концептосферы.

Изучение прагмасемантической организации искусствоведческого дискурсивного пространства позволяет прийти к выводам о его уникальной когнитивной природе, закономерно манифестируемой в особенностях употребления лексики (специальная терминология и большое количество имен собственных), синтаксиса и когнитивных структур, свойственных искусствоведческому дискурсу как поликодовому феномену.

Л И Т Е Р А Т У Р А

1. *Аристотель*. Поэтика. В кн.: Аристотель. Соч. в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1984. 830 с.
2. *Барт Р.* Мифологии. М.: Академ. проект, 2010. 351 с.
3. *Гадамер Х.Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 704 с.
4. *Гумбольдт В. фон.* Язык и философия культуры. М.: Прогресс, 1985. 452 с.
5. *Звегинцев В.А.* Предложение и его отношение к языку и речи. М.: Изд-во МГУ, 1976. 308 с.
6. *Кавелин К.Д.* О задачах искусства // Наш умственный строй. Статьи по философии русской истории и культуры. М.: Правда, 1989. 653 с.
7. *Костомаров В.Г., Бурвикова Н.Д.* Пространство современного русского дискурса и единицы его описания // Русский язык в центре Европы. 1999. №2. С. 65-76.
8. *Почепцов Г.Г.* Теория коммуникации. М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 2001. 343 с.
9. *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России 30-40-х годов XIX века. М.: Галарт, 2005. 240 с.
10. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук; пер. с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой; вступ. ст. Н.С. Автономовой. СПб.: А-сид, 1994. 405 с.
11. *Хомутова Т.Н.* Стратегии научного дискурса: интегральный подход // Вестник ЮУрГУ. Серия «Лингвистика». 2015. Т. 12, № 3. С. 15-22.
12. *Heidegger M.* Piety of Thinking. Studies in phenomenology and existential philosophy. Bloomington: Indiana University Press, 1984. 212 p.

R E F E R E N C E S

1. *Aristotle.* Poetics. In the book: Aristotle. Works in 4 volumes. Vol. 4. Moscow, 1984.830 p.
2. *Bartes R.* Mythology. M.: Academic project, 2010.351 p.
3. *Gadamer H.G.* Truth and Method. Fundamentals of Philosophical Hermeneutics. Moscow: Progress, 1988.704 p.

4. *Humboldt W. von.* Language and philosophy of culture. Moscow: Progress, 1985.452 p.
5. *Zvegintsev V.A.* The proposal and its relation to language and speech. Moscow: Moscow State University Publishing House, 1976.308 p.
6. *Kavelin K.D.* On the tasks of art // Our mental structure. Articles on the philosophy of Russian history and culture. M., 1989.653 p.
7. *Kostomarov V.G., Burvikova N.D.* The space of modern Russian discourse and the unit of its description // Russian language in the center of Europe. 1999. No. 2. P. 65-76.
8. *Pocheptsov G.G.* Communication theory. M., 2001.343 p.
9. *Sternin G.Yu.* The artistic life of Russia in the 30-40s of the XIX century. M., 2005.240 p.
10. *Foucault M.* Words and things. Archeology of the Humanities. SPb., 1994.405 p.
11. *Khomutova T.N.* Strategies of scientific discourse: an integral approach // Bulletin of South Ural state university. Linguistics series. 2015. Vol. 12, No. 3, pp. 15-22.
12. *Heidegger M.* Piety of Thinking. Studies in phenomenology and existential philosophy. Bloom-ington: Indiana University Press, 1984.212 p.

26 июля 2021 г.