

Санкт-Петербургский государственный университет

Скопина Анна Андреевна

Выпускная квалификационная работа

**Языковая репрезентация шотландского искусства в англоязычном
искусствоведческом дискурсе**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.02 «Лингвистика»

Основная образовательная программа ВМ.5799. «Дискурс и вариативность
английского языка»

Профиль «Дискурс и вариативность английского языка»

Научный руководитель:
доцент, Кафедра английской
филологии и лингвокультурологии,
Петухова Татьяна Ивановна

Рецензент:
доцент, ФГБОУ ВО
«БГТУ «ВОЕНМЕХ»
им. Д.Ф. Устинова»,
Родионова Елена Владимировна

Санкт-Петербург
2021

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. СПЕЦИФИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ДИСКУРСА	7
1.1. Дискурс в современных лингвистических исследованиях	7
1.2. Понятие искусствоведческого дискурса и его своеобразие в современной типологии дискурсов.....	11
1.3. Языковые особенности функционирования искусствоведческого дискурса	16
1.4. Оценка как основное средство интерпретации произведений искусства.....	21
1.5. Коммуникативные стратегии англоязычного искусствоведческого дискурса	30
1.6. Шотландское искусство как объект изучения в искусствоведческом дискурсе	37
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	44
ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКОВОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ШОТЛАНДСКОГО ИСКУССТВА	46
2.1 Обоснование выбора материала и методология исследования	46
2.2 Языковая интерпретация шотландского изобразительного искусства искусствоведами шотландии.....	49
2.2.1 Характер репрезентируемой в искусствоведческом тексте оценки	49
2.2.2. Когнитивные механизмы формирования оценочного смысла в искусствоведческом тексте	53
2.2.3 Интерференция дискурса	60
2.2.4 Коммуникативные стратегии	62
2.3 Языковая интерпретация шотландского изобразительного искусства представителями других лингвокультур	67
2.3.1 Характер репрезентируемой в искусствоведческом тексте оценки	67
2.3.2. Когнитивные механизмы формирования оценочного смысла в искусствоведческом тексте	71
2.3.3 Интерференция дискурса	76
2.3.4 Коммуникативные стратегии	79
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	83
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	86
БИБЛИОГРАФИЯ.....	89
ИСТОЧНИКИ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА	96

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее исследование посвящено изучению способов языковой репрезентации шотландского искусства в англоязычном искусствоведческом дискурсе. Обуславливая мировую тенденцию к нивелированию культурно-специфических черт отдельного общества, современные глобализационные процессы одновременно заостряют наше внимание на вопросах своеобразия отдельной культуры и самоопределения нации. В то же время переосмысление положения культуры в лингвистических исследованиях XXI века способствует интересу ученых к рассмотрению языковых явлений в контексте их тесной связи с национальной идентичностью и культурной составляющей.

Наряду со многими другими направлениями культуры, в сфере искусства английский язык сохраняет за собой статус *lingua franca*, универсального языка художественной критики во всем мире. Устойчивый интерес исследователей к изучению искусствоведческого дискурса определяется динамичным развитием данной сферы, постоянным осмыслением происходящих изменений и описанием множества его форм.

Актуальность работы обусловлена ее включенностью в контекст современных лингвистических исследований, посвященных изучению специфики искусствоведческого дискурса, а также рассмотрению национальной идентичности в аспекте связи языка и культуры.

Объектом исследования является современный англоязычный искусствоведческий дискурс, а **предметом** — особенности языковой репрезентации шотландского изобразительного искусства в искусствоведческих текстах.

В текстах, характеризующих искусство, выделяются специфические для него черты, тем самым в сознании человека формируется образ отдельного национального искусства и связанной с ним культуры. В качестве **гипотезы** в данной работе предполагается, что отношение автора к шотландскому искусству и его оценочная интерпретация будут репрезентированы в текстах

искусствоведческого дискурса и будут отличаться в зависимости от национально-культурной принадлежности искусствоведа.

Материалом исследования послужили тексты статей из специализированных разделов газет и журналов, посвященные шотландскому изобразительному искусству современного периода (1950-2020 г.г.), составленные на английском языке специалистами-искусствоведами, принадлежащим к различным лингвокультурам.

Цель исследования состоит в рассмотрении способов языковой репрезентации искусства Шотландии для двух групп статей, авторами которых, с одной стороны, выступают искусствоведы, идентифицирующие себя как шотландцы, а с другой — специалисты, относящие себя к другим лингвокультурам.

Достижение поставленной цели предполагает решение ряда **задач** в процессе исследования:

1. Рассмотреть понятие искусствоведческого дискурса, определить его положение в контексте типологии дискурсов;
2. Охарактеризовать своеобразие шотландского изобразительного искусства как специфического объекта искусствоведения;
3. Провести комплексный анализ языковых средств, используемых искусствоведами при интерпретации произведений искусства, в том числе способов выражения оценки в искусствоведческом дискурсе;
4. Определить сходства и различия в языковой репрезентации изобразительного искусства искусствоведами разных лингвокультур;
5. Проанализировать стратегии, используемые искусствоведами для представления отношения к искусству Шотландии.

В работе предполагается использовать такие **методы** исследования, как:

- лингвокогнитивный метод
- метод лексико-семантического анализа;
- метод контекстуального анализа;

- метод прагма-дискурсивного анализа;
- методы описательной статистики
- метод сопоставительного анализа

Теоретической основой исследования послужили работы в области теории дискурса (Н.Д. Арутюнова, Т.А. ван Дейк, Е.С. Кубрякова, В.И. Карасик, В.Е. Чернявская и др.); исследования в сфере искусствоведческого дискурса (Е.А. Елина, Т.И. Петухова, Е.В. Милетова, А.Б. Ерохина и др.), лингвистической теории оценки (А.А. Ивин, Н.Д. Арутюнова, Е.М. Вольф и др.), коммуникативным стратегиям и тактикам в дискурсе (А.Б. Ерохина, Е.В. Троценкова), а также издания, посвященные искусству Шотландии (Мердо Макдональд, Лаклан Гауди, Дунакн Макмиллан и др.).

Положения, выносимые на защиту:

1. В искусствоведческом дискурсе языковая репрезентация произведения живописи определяется как особенностями самого произведения искусства, так и системой знаний интерпретирующего его искусствоведа, включающей историческое, политическое и социокультурное знание.
2. Анализ англоязычных искусствоведческих текстов позволяет идентифицировать вопрос о положении шотландского искусства в мировом художественном пространстве как значимый компонент искусствоведческого дискурса, который находит актуализацию независимо от того, является автор текста шотландцем или нет, что может быть связано с особенностями исторического развития и политической ситуации Шотландии.
3. Использование корпусных методов исследования позволяет определить, что лингвокультурная принадлежность искусствоведа не оказывает однозначного влияния на характер оценки изобразительно искусства Шотландии, однако для нее можно проследить определенную корреляцию при репрезентации основания оценки.

4. Исследование языковой актуализации оценки свидетельствует, что оценочное высказывание может быть интенсифицировано за счёт лингвокреативной деятельности искусствоведа, представленной через такие языковые средства, как метафора и приемы языковой игры, реализуемые на морфологическом, словообразовательном, лексическом и синтаксическом уровнях.
5. Общей прагматической ориентацией рассматриваемых текстов можно считать стремление искусствоведов убедить реципиента в правомерности своей оценки через создание определенного образа национального искусства Шотландии как части мировой художественной традиции или как не зависящего от нее уникального самобытного явления.

Объем и структура ВКР. Структура настоящей работы общим объемом 99 страниц печатного текста представлена введением, теоретической и практической главами с выводами и заключением. Список использованной литературы насчитывает 79 исследовательских работ на русском и английских языках.

ГЛАВА 1. СПЕЦИФИКА СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ДИСКУРСА

1.1. Дискурс в современных лингвистических исследованиях

Дискурс (англ. discourse) — широкое и многозначное понятие, активно используемое сегодня в целом ряде научных дисциплин, таких как лингвистика, филология, история, социология, психология, философия и др. Закрепившись в лингвистике, данный междисциплинарный термин несколько раз подвергался переосмыслению, но тем не менее, не получил единой дефиниции, в связи с чем представляется важным для исследования определить основные подходы к пониманию термина «дискурс» и его классификации, существующие в рамках лингвистической науки.

Многозначность рассматриваемого термина подчеркивает и Т.А. ван Дейк, один из основоположников направления, привнесший значительный вклад в развитие дискурсивных исследований и дискурс-анализа. Т.А. ван Дейк предлагает рассматривать дискурс в широком и узком смыслах. В широком смысле дискурс представляет собой «коммуникативное событие, происходящее между говорящим и слушающим в процессе коммуникативного действия в определенном временном, пространственном и прочем контексте». Коммуникативное действие будет обладать временным, пространственным или иным контекстом, обладать вербальными и невербальными составляющими, может быть речевым или письменным. В узком смысле дискурс представляет собой только вербальный аспект описываемого коммуникативного действия, его интерпретируемый результат в письменной или речевой форме [Дейк 1989: 46].

Высоко оценивая вклад Т.А. Ван Дейка, Е.С. Кубрякова отмечает, что трактовка дискурса голландским ученым во многом определила основные направления дальнейшего развития понимания дискурса, что включает в себя зависимость дискурса от экстралингвистических факторов, знаний, мнений, установок и этнической принадлежности говорящего [Кубрякова 2000: 8-9], а

также интегративно когнитивную и коммуникативную сущность дискурса [там же: 5]. При этом самой Е.С. Кубряковой дискурс определяется следующим образом: «Под дискурсом следует иметь в виду именно когнитивный процесс, связанный с реальным речепроизводством, созданием речевого произведения, текст же является конечным результатом процесса речевой деятельности, выливающимся в определенную законченную (и зафиксированную) форму» [Кубрякова 1997: 164].

О соотношении текста и дискурса последовательно рассуждает Г.М. Левина рассуждает: «В момент создания текст является дискурсом, затем он хранится в форме текста до следующего востребования. В момент следующего чтения он опять становится дискурсом» [Левина 2003: 67-68]. В таком случае определяющим для дискурса становится фактор человеческого взаимодействия с текстом на когнитивном уровне: его порождение и восприятие. В этой же работе дается одно из наиболее емких и кратких, на наш взгляд, определений дискурса: «дискурс — это текст + контекст» [там же: 65]. Таким образом в определении заостряется внимание на ситуации общения как на характерном отличительном признаке дискурса.

Заслуживает внимание трактовка дискурса Ю.С. Степановым как особой социальной данности, «языка в языке» в контексте альтернативного мира, факта и причинности. Согласно Ю.С. Степанову, дискурс главным образом существует в текстах, «за которыми встает особая грамматика, особый лексикон, особые правила словоупотребления и синтаксиса, особая семантика, в конечном счете – особый мир» [Степанов 1995: 45]. В рамках такой семиотической трактовки дискурса данное понятие рассматривается в виде особой социальной данности как средство создания «особого ментального мира».

Одной из наиболее известных и распространенных трактовок дискурса является определение Н.Д. Арутюновой, приведенное в статье «Лингвистического энциклопедического словаря»: дискурс — это «речь, погруженная в жизнь», представляющая собой «связный текст в совокупности

с экстралингвистическими — прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; текст, взятый в событийном аспекте; речь, рассматриваемая как целенаправленное социальное действие, как компонент, участвующий во взаимодействии людей, в механизмах их сознания (когнитивных процессах)» [Арутюнова 1990: 136-137]. Так обозначаются два основных направления анализа дискурса сегодня: когнитивный и прагматический аспекты.

В.В. Красных, рассматривая дискурс с позиций лингво-когнитивного подхода, определяет его следующим образом — это «вербализуемая речемыслительная деятельность, представляющая как совокупность процесса и результата и обладающая как собственно лингвистическим, так и экстралингвистическим планами» [Красных 2008: 53]. Данное определение можно также в некотором смысле соотнести с одним из основополагающих определений дискурса, данным представителем французского социологического направления М. Фуко: «Дискурс – это одновременно и процесс, и результат в виде сложившихся способов, правил и логики обсуждения чего-либо (разговора)» [Фуко 1996: 72]. Противопоставляя дискурс внутренней речи, В.В. Красных рассматривает его как отдельную систему через собственно лингвистический компонент (где текст будет проявлением и единицей дискурса) и лингвокогнитивный, связанный с порождением и восприятием текстов, с языковым сознанием.

Значительный вклад в изучение дискурса внес В.И. Карасик, разработав одну из наиболее используемых в отечественной науке типологий дискурса. При этом дискурс с позиции социолингвистики дискурс определяется им следующим образом: «дискурс – это общение людей, рассматриваемое с позиций их принадлежности к той или иной социальной группе или применительно к той или иной типичной рече поведенческой ситуации, например, институциональное общение» [Карасик 2002: 292-293].

В основе типологии В.И. Карасика лежит противопоставление личностно-ориентированного (персонального) и статусно-ориентированного

(институционального) типа дискурса. Если персональный дискурс по большей мере представлен в двух разновидностях, бытовом и бытийном, то статусно-ориентированный дискурс соотносится с общественными институтами, число которых может изменяться. Выделяются научный, политический, религиозный, педагогический, медицинский, военный, юридический, дипломатический, деловой, рекламный, спортивный дискурс [там же: 299-300].

Вместе с тем В.И. Карасик отметит принципиальную изменчивость дискурса в историческом ключе и допускает возможность выделения других видов институционального дискурса. Автором формулируется модель институционального дискурса, представленная в четырех типах признаков, включающих в себя более частные категории: (1) конститутивные, (2) признаки институциональности (3) признаки типа дискурса, (4) нейтральные признаки. Тип дискурса включает в себя цели, ценности и стратегии, его подвиды и жанры, а также прецедентные тексты и различные дискурсивные формулы [там же: 442-443]. Выделяемые на основании приведенных принципов типы дискурса имеют динамический характер, возможно их пересечение, возникновение новых и исчезновение существующих видов дискурса в соответствии с трансформацией картины мира и социально-культурных практик.

Внимание исследователей к дискурсу во многом обусловлено его конструирующим потенциалом и гибкими границами. Начав свое развитие в рамках сразу нескольких национальных научных направлений, термин дискурс так и не получил в отечественной науке единого определения. Рассмотрение дискурса допускает множество измерений и вариантов распределения внимания между различными аспектами трактовки термина. Однако сущность дискурсивного анализа, связанного с изучением воздействия психологических, политических, национально-культурных, прагматических и других факторов на специфику прогрессии содержания и смысла текста [Чернявская 2012: 10] при этом остается неизменной. Таким образом,

системный подход к разностороннему изучению объединенного комплекса текстов, их определению, восприятию и порождению, соотносится с доминирующей в современной науке антропоцентрической парадигмой, и дискурс как лингвистическая категория сохраняет свой потенциал для исследования.

1.2. Понятие искусствоведческого дискурса и его своеобразие в современной типологии дискурсов

Дискурс принято рассматривать как «открытую систему» [Чернявская 2009], сущность которой предоставляет возможность для выделения новых разновидностей дискурса. Вместе с динамично развивающимися общественными институтами создаются и основания для формирования дискурсивного многообразия, складывается обширный корпус материалов для изучения исследователями.

Изучение особенностей различных типов дискурса является одним из основных научных интересов современных ученых-лингвистов. Чаще всего в диссертационных исследованиях рассматриваются такие виды дискурса как политический, юридический, медицинский, рекламный дискурс. Нельзя не отметить возрастающее в последние два десятилетия внимание ученых к изучению искусствоведческого дискурса, представляющего особый интерес для данного исследования.

Понятие «искусствоведческий дискурс» по своей сути будет подразумевать непосредственное отношение к искусству и институту искусствоведения. Однако, как отмечает У.А. Жаркова, «научные тексты из указанной предметной области формируют лишь одно из микрополей искусствоведческого дискурса» [Жаркова 2011: 49]. О широкой вариативности выделяемых характеристик текстов, принадлежащих искусствоведческому дискурсу, говорит и М.В. Козловская, также отмечая, что они не обязательно будут относиться только «к классу научных» [Козловская 2003: 59]. Тексты искусствоведческого дискурса могут быть как

общими, так и абстрактными, содержать подробные или детальные описания, различаться лексическим и терминологическим наполнением [там же: 60]. В такой ситуации видится особенно важным рассмотреть существующие подходы к исследованию искусствоведческого дискурса с тем, чтобы определить данное понятие и его своеобразие в контексте изучения дискурса.

Так, в сущности, мы можем говорить об искусствоведческом дискурсе в том случае, когда «произведения искусства становятся предметом произведений вербальных» [Жаркова 2011: 50]. Сегодня под понятием произведений искусства охватывается целый ряд художественных форм. Среди них, как правило, предметом особого внимания исследователей-лингвистов является изобразительное искусство, в первую очередь живопись. Данное направление характеризуется широким жанровым разнообразием и значительным количеством материала для исследования. Будучи невербальным сам по себе, данный вид искусства в искусствоведческом дискурсе приобретает вербализованную форму.

Значительного внимания заслуживает изучение искусствоведческого дискурса в прагматическом аспекте. А.П. Булатова определяет термин следующим образом: искусствоведческий дискурс – это «вербализованный опыт мышления относительно объектов, бытующих как произведения искусства, организованный в рамках стратегий восприятия, авторитета, оценочности и других искусствоведческих стратегий» [Булатова 1999: 44]. Так, искусствоведческий дискурс рассматривается А.П. Булатовой с позиции необходимых для коммуникации языковых знаний и стратегий. Среди отличительных особенностей искусствоведческого дискурса выделяется значимость стратегий восприятия, отмечается гибкая и нелинейная суперструктура в устройстве данного типа дискурса [Булатова 1999: 121].

Л.Г. Павленко и А.Э. Майк подчеркивают, что для создания искусствоведческого текста могут использоваться разные информационные поводы, «от обзора экспозиции до воздействия на типизированную ситуацию социального взаимодействия» [Павленко, Майк 2018: 139]. При этом

акцентируется внимание на факторе воздействия искусствоведческого текста на адресата: «искусствоведческий дискурс – это устный или письменный текст, отражающий такую активность в языке, которая связана с развитием искусства в обществе вне зависимости от времени создания произведения, и ориентированный на мотивы адресантов, использующих для достижения своих целей определенные стратегии прагматического воздействия» [там же: 143]. Помимо этого, уделяется внимание таким особенностям искусствоведческого дискурса как широкая адресность и структурная схожесть с другими видами дискурса.

Интерес лингвистов к искусствоведческому дискурсу во многом обусловлен интерпретативной природой искусствоведческого текста. С одной стороны, наряду с коммуникативной и познавательной, язык выполняет и интерпретирующую функцию [Болдырев 2011: 16]. В то же время, произведение искусства может рассматриваться как семиотическая система со своим особым изобразительным кодом, сообщение которого потенциально может быть декодировано. Вторичное вербальное представление такого сообщения в искусствоведческом тексте представляется возможным благодаря механизму интерпретации. Такой позиции придерживается Е.А. Елина: «Любое письменное представление изображенного объекта — это уже его интерпретация» [Елина 2002: 125]. Взаимодействуя с невербальным эстетическим сообщением в рамках искусствоведческого дискурса субъект воспринимает его, оценивает, вербализует и интерпретирует. При этом интерпретация будет зависеть не только от объективных характеристик объекта, но и от «картины мира» интерпретатора (его уровня культуры, жизненного опыта, социально-культурных факторов и т.д.) [там же: 4], что означает принципиально возможную множественность вербальных интерпретаций для одного произведения искусства.

Е.В. Милетова, на наш взгляд, дает исчерпывающее определение искусствоведческого дискурса — «целенаправленная коммуникативная деятельность, связанная с интерпретацией произведения (или произведений)

искусства, осуществляемая ее участниками в форме устной и письменной речи, в соответствии с принятыми в обществе правилами, нормами, стандартами». При этом сам искусствоведческий дискурс будет подразделяться на дискурс вербальный (I типа) и невербальный (II типа), представляющие собой два этапа коммуникации: (I) зрительное восприятие невербальной информации и (II) ее вербальная интерпретация [Милетова 2013: 115]. Таким образом, для лингвистов в первую очередь будет представлять интерес вербальный искусствоведческий дискурс II типа.

Информация, передаваемая адресату на этапе вербальной коммуникации, будет нести субъективный характер. После непосредственно зрительного восприятия «зашифрованной» в произведении искусства информации зритель или критик пытается понять, а затем интерпретировать посыл автора произведения искусства. Являясь, в сущности, рациональной и осознанной, передаваемая информация будет неизбежно сопровождаться дополнительным смыслом, сформулированным субъектом при толковании для воздействия на читателя определенным образом.

О сложном характере процессов, происходящих при вербализации, говорит и А.П. Миньяр-Белоручева, описывая их сущность следующим образом: «материал трансформируется в линейную модель, создающую в ментальном пространстве нелинейные образы». В качестве основного фактора и отличительной характеристики искусствоведческого дискурса рассматривается его сущность как «поликодового образования», полноценное изучение которого требует интегрального подхода [Миньяр-Белоручева 2017: 17].

При этом подчеркивается, что в процессе вербализации искусствовед не только описывает и анализирует произведение искусства, но и знакомит читателя с «основными концепциям существовавшей на момент создания работы парадигмы», более того, при этом воссоздается «не реальная действительность, а представления о ней». Обращая внимание на опосредованность характера коммуникации в искусствоведческом дискурсе

А.П. Миньяр-Белоручева видит искусствоведа связующим звеном в данной коммуникативной системе [там же: 17-18]. Таким образом, обозначается субъективный характер искусствоведческой интерпретации, детерминированность внешними факторами, такими как индивидуальный опыт и существующая парадигма.

Данным факторам уделяет внимание и А.П. Салиенко при рассмотрении вопроса об идентичности пролетарского искусства на материалах советской прессы 1920-х годов. При анализе искусствоведческого текста нельзя не принимать во внимание возможные различия в картинах мира искусствоведов, особенности их мироощущения, ценностные, поколенческие и национально-культурные различия [Салиенко 2018: 112-115]. М.О. Бельмесова также утверждает, что «лингвистический анализ составных частей искусствоведческого дискурса позволяет изучить его ценностный компонент образа национальной культуры носителей английского языка» [Бельмесова 2016: 66].

Искусствоведческий дискурс при этом М.О. Бельмесова характеризует как «специфическое языковое пространство» в особой ситуации общения, обладающее своей концептосферой, выраженной гипертекстуальностью, тематическим набором эмоционально-окрашенной и специализированной лексики, а также четкой структурой. Исследователем предлагается уточненная система устройства вербального искусствоведческого дискурса, состоящая из трех уровней: мегауровня, макроуровня и микроуровня. Критерием для отнесения искусствоведческого текста к тому или иному уровню исследуемого дискурса будет являться объем жанра. Так, монографию автор будет относить к макроуровню, а малоформатные тексты относятся к микроуровню [там же: 64-66].

Таким образом, изучение искусствоведческого дискурса представляет собой важное направление в современной лингвистике, изучаемое с различных сторон. Рассматривая данный вид дискурса, исследователи обращают внимание на его структурные особенности, лексическое

наполнение, прагматические и когнитивные характеристики. Обозначается субъективный характер искусствоведческой интерпретации, ее детерминированность внешними факторами, такими как индивидуальный опыт и существующая парадигма. Одновременно уделяется внимание и лингвокультурному фактору как имеющему определяющее воздействие на характер интерпретации для всего комплекса искусствоведческих жанров.

1.3. Языковые особенности функционирования искусствоведческого дискурса

Как уже было отмечено ранее, искусствоведческий дискурс можно подразделить на дискурс невербального и вербального типа. При вербальной коммуникации искусствовед интерпретирует произведение искусства посредством языковых знаков в форме текста, тем самым вербально воздействуя на адресата [Милетова 2013: 115]. При этом рассматриваемый тип дискурса может быть вербализован в большом многообразии текстов с помощью различных языковых единиц, в связи с чем представляется важным рассмотреть специфику искусствоведческого дискурса в данном контексте.

Е.В. Милетова отмечает, что «в рамках вербального искусствоведческого дискурса существуют определенные жанры тематических текстов», которые можно понимать как своего рода установленные формы для взаимодействия участников дискурса [Милетова 2013: 115-116]. Исследователем предлагается классификация жанров по двум основаниям: по сфере применения (то есть функциональному признаку) и по лексической наполняемости и языковому разнообразию текстов (содержательный признак). При этом определяются ключевые для искусствоведения жанры, включающие газетную статью, рецензию, обзор и анонс.

М.Г. Смолина приводит другую систему классификации искусствоведческих жанров — это (1) художественно публицистические жанры, (2) информационные жанры и (3) аналитические, собственно

критические жанры [Смолина 2009: 55]. Первые соотносятся с художественными текстами, такими как эссе, очерк, письмо, фельетон, пародия, легенда, исповедь или художественные заметки. Ко вторым можно отнести тексты, экспертно предоставляющие информацию без критической составляющей, такие как заметка, отчет в газете или журнале, опрос, репортаж, жанр вопрос-ответ, информационное интервью. Критические жанры можно считать основными для искусствоведческого дискурса, к ним относятся рецензия и статья.

Типология А.П. Булатовой предлагает следующие три группы жанров: научные, публицистические и художественные [Булатова 1999: 149]. К научным жанрам можно отнести статью, обзор, монографию, диссертацию, учебное пособие или каталог на выставке. Публицистические жанры будут включать опубликованные в периодических изданиях тексты, включая статьи, рецензии, обзоры, очерки, заметки, анонсы, интервью и письма, проспекты. Художественные жанры как правило реализуются в таких текстах прозы как эссе, записки, рассказы, повести, романы, жизнеописания и путевые заметки. Исследователем также отмечается наличие в искусствоведческих текстах характерных для конкретного стиля лингвистических явлений: к примеру, в них можно встретить «заголовки и вводки», свойственные публицистике [Булатова 1999: 149]. Такая функционально-стилевая типология указывает на комплексный характер искусствоведческого текста и репрезентацию в нем черт разных направлений на языковом уровне.

А.Б. Ерохина также уделяет значительное внимание такой особенности искусствоведческого дискурса как структурная схожесть с другими видами дискурса, считая его продуктом совмещения нескольких дискурсивных пространств [Ерохина 2018: 38]. Рассматривая письменный искусствоведческий дискурс, исследователь определяет его место а пересечении научного, художественного, публицистического и рекламного дискурсов [там же: 45].

Поскольку искусствоведение рассматривается как наука, то, безусловно, в искусствоведческом дискурсе будет выявляться значительное число черт, присущих научному дискурсу. Среди них выделяется высокая терминованность искусствоведческого текста, причем могут встречаться термины разного характера. На лексическом уровне Е.В. Милетова предлагает выделять три группы специализированных лексических единиц, свойственных вербальному дискурсу искусствоведа: а) термины; б) профессионализмы; в) специализированные заимствования [Милетова 2013: 115]. Отдельно отмечается особая роль заимствованной лексики в англоязычных искусствоведческих текстах, причем как на терминологическом, там и на других уровнях.

Другая категоризация также указывает на значительную частотность специализированных искусствоведческих терминов, часто труднодоступных к пониманию реципиентом, не имеющим глубокого представления об искусстве, что сближает такие тексты с гуманитарным научным дискурсом. Так, М.В. Козловская выделяет три категории искусствоведческих терминов: (1) специфическая лексика низкой частотности (к примеру, *Cubism*, *stiletto*, *Vorticism* и т. п.); (2) общеупотребительные слова и сочетания сферы искусства (*composition*, *line*, *plane*, *pattern*); (3) составные комбинированные термины (*verve of the line*, *secure geometry*, *rough-stroked portrait*); (4) термины из других областей знания [Козловская 2003: 84].

Научный дискурс характеризуется своеобразным набором дискурсивных формул, а также высоким уровнем проникновения других текстов, то есть интертекстуальности [Карасик 2002: 350]. В искусствоведческом тексте эти черты находят свое место и актуализируются с помощью цитат, сносок, ссылок. Однако, если в научном дискурсе проникновение другого текста, как правило, сопровождается указанием источника и автора, то для искусствоведческого дискурса это не всегда будет обязательным, что сближает тексты об искусстве с художественными произведениями.

Исследователями выделяется целый ряд черт, объединяющих дискурс художественной прозы с искусствоведческим дискурсом: реализация автора как личности в тексте, элементы словесного творчества, эмоциональность и образность, суггестивность текста, выраженная в тропах и риторических фигурах [Ерохина 2018: 38-39]. Поскольку визуальные объекты невозможно выразить вербально в полной мере, искусствоведы прибегают к использованию разнообразных художественных средств, обладающих достаточной образностью. На языковом уровне в искусствоведческих текстах можно выявить метафору, параллелизм, метонимию, антитезу, каламбур, антифразис и другие средства художественной выразительности, применимые экспертами при интерпретации произведений искусства.

Говоря об элементах рекламного дискурса и дискурса СМИ, отмечается, что их сближают такие факторы как значимость компонента воздействия на реципиента и субъективность оценки [там же: 42-44]. Специалисты отмечают, что с развитием информационных технологий искусствоведческая критика значительно расширила свою аудиторию, в связи с чем тексты искусствоведов также претерпели ряд изменений для того, чтобы оставаться понятными и интересными своей новой публике [Rubinstein 2019; Saltz 2003; Young 2010]. Такие сущностные изменения обусловили проявление в искусствоведческом дискурсе свойственных медийному дискурсу черт, таких как диалогичность, образность, экспрессивность, мифологичность, стереотипность, комичность [Желтухина 2004].

Одним из ключевых способов актуализации черт рекламного и массмедийного дискурса можно считать лингвокреативную деятельность или лингвокреативность. Е.С. Шмелева трактует лингвокреативность как «способность глубинных (концептуальных) оснований, представляющих собой результат познания мира, системно порождать разнородные знаки языка, способствуя развитию или эволюционированию последнего и обеспечивать процесс их коммуникативной адаптации к построению прагматически ориентированного дискурса» [Шмелева 2020: 80]. В

определении подчеркивается прагматический потенциал данного механизма, построенного на модификации, за счет чего достигаются цели привлечения читательского внимания и воздействия на мнение реципиента, что частично соотносится как с целями дискурса СМИ и рекламы, так и с целями искусствоведческого дискурса.

Рассматривая лингвокреативность дискурса рекламы, О.В. Соколова предлагает рассматривать языковую игру как результат языковой креативности субъекта, направленной на «создание новых, уникальных языковых единиц и модификацию отношений между ними» [Соколова 2020: 139]. Исследователем выделяются следующие способы языковой репрезентации креативности: (1) актуализация переносного значения на основании метафорического или метонимического переноса; (2) актуализация многозначности с целью создания семантической диффузности (по типу каламбура); (3) многозначность как результат модификации фразеологических единиц; (4) как результат межуровневого взаимодействия; (5) с использованием словообразовательных средств [там же: 143-147]. Однако, согласно О.В. Соколовой, лингвокреативность следует отличать от дискурсивной креативности, суть которой заключается в апроприации тех или иных языковых приемов из других видов дискурса.

Комплексный характер человеческой деятельности в сфере искусствоведения и динамичное развитие института критики искусства обуславливают возможность репрезентации элементов других видов дискурса в искусствоведческом дискурсе. Рассматривая сущность такого процесса, В.Е. Чернявская говорит о «интегрированном в целостную систему человеческом знании, рассеянном во многих дискурсивных формациях» [Чернявская 2009: 211]. Эксперт как субъект дискурса также будет эксплицировать разные аспекты собственного знания в искусствоведческих текстах. Таким образом, обозначается возможность выявления в искусствоведческом дискурсе компонентов знания, соотносящихся с другими дискурсивными пространствами.

1.4. Оценка как основное средство интерпретации произведений искусства

Изучение оценки и особенностей ее репрезентации в языке представляет особый интерес в контексте антропоориентированности современной лингвистики. Н. Д. Арутюнова называет оценку «собственно человеческой категорией», подчеркивая, что она во всех смыслах задана природой человека, с оценкой связаны как человеческое мышление, так и его деятельность [Арутюнова 1988: 5]. Н.Н. Болдырев также отмечает антропоцентричный характер и внутриязыковую природу как основные отличительные особенности оценки. Будучи связанной с сознанием, категория оценки базируется на интерпретации характеристик объекта в рамках системы координат индивидуума или определенного сообщества [Болдырев 2010: 25]. Такие сущностные особенности обозначают значимость рассмотрения категории оценки в контексте настоящего исследования искусствоведческого дискурса.

Поскольку оценка представляет собой сложное явление, обладающее целым рядом специфических черт, является важным обратиться к описанию классификации оценок и выделяемых исследователями компонентов структуры оценки. Традиционно в структуре оценочной модели выделялись такие элементы как субъект, предмет, характер и основание. А.А. Ивин предлагал рассматривать в качестве субъекта лицо, дающее ту или иную оценку, а в качестве предмета то, к чему приписывается определенная ценность. Характер оценки будет определять, какая именно дается оценка в категориях «хорошо-безразлично-плохо». Основанием для оценки может выступать некая позиция, исходя из которой выбирается характер оценки [Ивин 1970: 21-22]. При этом в качестве основания могут выступать и чувственное впечатление, и критерий соответствия некому образцу.

Е.М. Вольф дополнила представление о структуре оценки понятиями о шкале оценок, оценочном стереотипе и аспекте оценки. Шкала оценки

представляет собой комплексную структуру с положительными, отрицательными и нейтральными зонами. Такая шкала учитывает как отношение к объекту оценки (субъективную сторону), так и свойства самого объекта (объективную сторону) [Вольф 2002: 48]. При этом важно различать среднюю зону оценочной шкалы, в рамках которой происходит классификация, и лексемы «нейтральный», «средний» и т.п., которые чаще будут относиться именно к отрицательной зоне шкалы оценки [там же: 49-51].

Шкалу оценки и оценочный стереотип объединяет их имплицитная реализация в языке. Несмотря на это, они присутствуют в сознании говорящих и остаются компонентами оценочной модельной рамки. С точки зрения Е.М. Вольф, стереотипные представления связаны с принадлежностью субъекта к определенному социуму и определяют ассоциации, которые в свою очередь влияют на оценку. «Оценочные стереотипы включают, таким образом, как собственные свойства предметов, образующие стандартные наборы признаков, так и стереотипные представления о месте объекта в ценностной картине мира» [там же: 61]. Так, сущностно стереотип находится в основе имплицитно реализованного сравнения в сознании говорящего, на основе которого делается тот или иной вывод о положении объекта на оценочной шкале.

Объект оценки, по Е.М. Вольф, напротив, чаще всего будет выражен эксплицитно. Объектом может быть как человек, так и какой-либо предмет или событие, ситуация [Вольф 2002: 12]. Объект оценки и субъект, как правило, будут соединяться аксиологическим предикатом (выраженном в таких единицах как *считать*, *полагать* и т.д.), однако субъект оценки может быть выражен и имплицитным образом [там же: 97]. В качестве субъекта оценки может выступать отдельный человек или группа людей, например, оценка может быть выражена от лица определенного национально-культурного сообщества или даже социума в целом.

Субъективный фактор можно считать важнейшей чертой оценки, поскольку оценка представляет собой суждение о ценности того или иного

объекта, выносимое индивидом исходя из представлений, которые формируются на основании его опыта. «Исторический опыт представителей одного социума, одного национального сообщества запечатлен в их сознании в виде общей для них картины мира «с единой шкалой ценностей, стереотипов и оценок, идеалов и коннотаций, отмеченной своим пониманием категорий и концептов, общих для их эпохи» [Хомякова 2006: 49]. О значимой роли оценивающего субъекта говорит и Н.Д. Арутюнова, обращая внимание на связь оценки с разными сторонами жизни человека, включая «деятельность, отношение к другим людям и предметам действительности, его *восприятие искусства*» [Арутюнова 1988: 5]. Так, оценка находит место в многообразных сферах деятельности субъектов и, следовательно, функционирует в различных типах дискурса.

Применимо к такой сфере деятельности человека как искусствоведение оценка будет занимать ключевое положение. А. Б. Ерохина определяет существенную роль оценки в искусствоведческом дискурсе следующим образом: «В рамках искусствоведческого института оценка является конститутивной функцией, поскольку его задачей как инструмента аксиологической экспертизы в области искусства является квалификация некоторых объектов как произведений искусства, а также выявление достоинств и недостатков последних, то есть их оценка» [Ерохина 2018: 121]. Искусствовед стремится представить реципиенту собственное понимание произведения, с помощью оценки определяя положение интерпретируемого объекта относительно других произведений искусства.

В контексте рассмотренной оценочной рамки в искусствоведческом дискурсе объектом оценивания могут выступать не только произведения искусства, но и «отдельные выставки, творчество определенного художника в целом, либо целые художественные направления» [там же: 75]. Субъектом оценки в искусствоведческом дискурсе чаще всего будет выступать искусствовед-критик, хотя он и может говорить при этом от лица группы, так или иначе с ним связанной. Характер оценивания художественного творчества

в значительной степени обусловлен «личным опытом реципиента, его подготовленностью к восприятию, индивидуальным пониманием того, каким должно быть произведение искусства» [Петухова 2015: 55].

Современные исследования оценки в искусствоведческом дискурсе позволяют говорить о субъективности искусствоведческой оценки, поскольку на оценивание объекта искусства будет влиять целый ряд факторов, связанных с особенностями индивида. Как отмечает Т.И. Петухова, оценка произведения живописи будет характеризоваться такими особенностями оценивающего, как «культурная принадлежность, социально-статусная отнесенность, уровень его информированности, фоновых знаний, эмоциональное состояние на момент восприятия и т. д.» [Петухова 2007: 37]. Замечается и влияние на оценку фактора исторической и национальной дистанцированности искусствоведа от произведения искусства [там же: 41]. Также сделан вывод о том, что искусствоведческая оценка «формируется с помощью языка в процессе восприятия и осмысления и объективируется в оценочных высказываниях» [Петухова 2015: 55]. Таким образом, анализ специфики языковой репрезентации оценки в искусствоведческом дискурсе позволяет не только сделать выводы о том, как именно искусствовед оценивает объекты искусства, но и достичь определённого представления, почему конкретный искусствовед, будучи представителем определенного национально-культурного сообщества, интерпретирует произведение искусства так, а не иначе.

Как уже было замечено, оценка может быть реализована в языке множеством разных образов, в связи с чем классификация оценочных высказываний также предполагает существование ряда подходов, основывающихся на различных принципах. Базовой можно считать оппозицию положительной и отрицательной оценки, актуализируемой через прилагательные плохой и хороший, а также их синонимами (с разной стилистической и экспрессивной градацией) [Арутюнова 1998]. А.А. Ивин предлагает классификацию, основанную на триплетях оценочных понятий хорошо – безразлично – плохо (лучше – равноценно – хуже). При этом, с точки

зрения ученого, применение триплетов возможно и для эстетических оценок с помощью понятий прекрасное – безразличное – безобразное, а также на основе эстетической ценности [Ивин 1970: 24-25].

Более широкий взгляд на выделение оценочного признака предлагает Н.Д. Арутюнова: выделяются общая оценка и частная оценка. Общеоценочные единицы выражают только отношение субъекта (к примеру, хороший, плохой, великолепный, ужасный и т.д.), а частная оценка также включает в себя дескриптивный компонент и дается исходя из определённой позиции [Арутюнова 1998: 199]. В свою очередь, частные оценки также подразделяются по категориям: сенсорно-вкусовые, психологические (интеллектуальные и эмоциональные), эстетические, этические, утилитарные, нормативные, телеологические оценки [там же]. Интересно, что автор также исключает нормативность эстетической оценки и ее основание на неких стандартах, тем самым подчеркивая субъективный характер оценочного высказывания об объектах искусства.

В целом по характеру признака оценки можно подразделить на внутренние и внешние, где внешние репрезентируют знания субъекта и обращены к когнитивной сфере, а внутренние ориентированы на эмоциональный компонент, и отражают положительные и отрицательные впечатления субъекта оценки [Горшкова 2005: 207]. Несмотря на то, что изучению рационального и эмоционального компонента оценки посвящено существенное количество работ, принято считать, что они не составляют оппозиции, поскольку «в естественном языке не может быть чисто эмоциональной оценки, так как язык как таковой всегда предполагает рациональный аспект» [Вольф 2002: 40]. Также является важным, что «эстетическая оценка произведения живописи будет представлять собой синтез рационального и эмоционального аспектов, так как, с одной стороны, живописное полотно является объектом, стимулирующим мыслительную деятельность, а, с другой стороны, восприятие произведения искусства

должно сопровождаться эмоциональным сопереживанием и, следовательно, вызывать эмоциональную реакцию реципиента» [Петухова 2007: 58].

Е.М. Вольф выделяют два базовых вида оценки: абсолютная оценка и сравнительная оценка [Вольф 2002]. О сравнительной оценке можно говорить, когда рассматриваются по крайней мере два объекта, которые сопоставляются друг с другом. При абсолютной оценке рассматривается всего один объект, однако также присутствует сравнение, содержащееся имплицитно. Для сравнения в таком случае используется определенная общая стереотипная норма, которая не вербализуется, за счет чего такая оценка актуализируется более простым способом.

В связи с этим представляется важным также рассмотреть понятие стереотипа и существующие варианты трактовки стереотипа в контексте выражения оценочного смысла. Говоря о стереотипе, задействованном при абсолютной оценке, Е.М. Вольф описывает его характеристики следующим образом: «Оценочные стереотипы включают, таким образом, как собственные свойства предметов, образующие стандартные наборы признаков, так и стереотипные представления о месте объекта в ценностной картине мира» [Вольф 2002: 61]. В такой трактовке стереотип представляет собой психолингвистическую основу оценочного высказывания, своего рода принятый в обществе стандарт, на основе которого выносится оценка.

Е.В. Трощенко предлагает трактовать стереотип как компонент социокультурного знания: «социокультурное знание – знание о социокультурных феноменах (в частности, таких как ценности и стереотипные представления), имеющее распределенную форму и частично разделяемое членами лингвокультурного сообщества, а также непосредственно участвующее в формировании и дальнейшем существовании самих этих феноменов» [Трощенко 2017: 17]. При этом сам стереотип понимается как «стандартное, упрощенное, эмоционально нагруженное представление о социальной группе, включающее ее отчетливую оценку» [там же]. Исходя из этого, стереотип также может пониматься как аспект знания субъекта оценки,

который может эксплицироваться в высказывании. Наличие языковой номинации, по Е.В. Троценковой, будет являться свидетельством «значимости соответствующих явлений для данного лингвокультурного сообщества» (там же: 71). Одновременно на языковом уровне стереотип может воздействовать на значение слов, превращая их в словесные ярлыки, служащие для упрощения сложных явлений и обладающие оценочным потенциалом сами по себе [Троценкова 2012].

Так, стереотип, с одной стороны, может рассматриваться в качестве психолингвистической основы оценочных высказываний, а с другой — как компонент социокультурного знания, эксплицируемого субъектом при оценке. Поскольку историческое и социокультурное знание признается важной составляющей профессионального знания искусствоведа, которое определяет данную им оценки произведения искусства [Петухова 2020: 445], в рамках данного исследования особого внимания заслуживает последний подход, несмотря на то что для искусствоведческого дискурса представляются значимыми обе существующие трактовки оценочного стереотипа.

Рассматривая оценку с позиции когнитивной парадигмы, Н.Н. Болдырев предлагает дифференцировать собственно оценочные категории и категории оценочных слов [Болдырев 2010: 27]. Основываясь на том, что процесс оценочной категоризации принципиально отличается от естественной категоризации мира, ученый определяет интерпретационный характер оценки по отношению к знаниям, а значит и субъективный характер оценочного высказывания. В результате индивидуального переосмысления, исходя из имеющейся шкалы ценностей, происходит оценочная категоризация и формируется система оценочных категорий. Оценочные категории трактуются ученым как «оценочное знание о неязыковых объектах внешнего мира» и отличаются своей внеязыковой направленностью и структурной и содержательной релятивностью по отношению к другим структурам [там же: 31]. В то же время, категории оценочных слов базируются на знании «о единицах языка, выполняющих определенную оценочную функцию» и

отличаются от собственно оценочных категорий внутриязыковой направленностью, многофокусной структурой и инвариантно-вариантным принципом организации в зависимости от дискурсивного фактора [там же]. В целом такой подход позволяет говорить об оценке в контексте динамических процессов формирования оценочных значений и смыслов, обусловленных опытом взаимодействия индивидуума.

Говоря о когнитивных механизмах формирования оценочного смысла, целесообразно рассмотреть понятия категории метафоры и сравнения как играющих значимую роль в искусствоведческом дискурсе. Е.С. Чигирева выделяет категории метафоры и сравнения как два основных инструмента речевой деятельности субъекта профессионального дискурса, к которому относит и искусствоведческую деятельность [Чигирева 2017: 336]. Ключевой функцией метафоры исследователь видит определение, а основной функцией сравнения — разъяснение [там же: 333].

По причине того, что визуальные объекты невозможно в полной мере выразить вербально, искусствоведы прибегают к использованию разнообразных художественных средств, обладающих достаточной образностью. Однако в современной лингвистике метафора будет рассматриваться не только как средство художественной выразительности, но и как базовая когнитивная операция, выходящая за рамки выражения только на лексическом уровне [Арутюнова, 1990, с. 9]. Специфика устройства метафоры как когнитивного механизма подробно описана в большом количестве работ как зарубежных, так и отечественных ученых (G. Lakoff, M. Johnson, Н.Д. Аксенова, Л.М. Алексеева, и Н.Д. Арутюнова, др.). Вопросы особенностей функционирования метафоризации в искусствоведческом дискурсе также получили рассмотрение в работах О.А. Галицкой, А.Б. Ерохиной, Е.В. Милетовой и других исследователей.

Изучение метафоры в контексте искусствоведческого дискурса показывает, что как категория она обладает значительным прагматическим потенциалом, причем с одной стороны, выполняет информационно-

разъяснительную, а с другой — эмоционально-оценочную функцию [Ерохина 2016: 88]. Также как и применение сравнения, использование метафоры в тексте способствует пониманию реципиентом заложенного смысла за счет присущей ей образности и экспрессивности. А.Б. Ерохина трактует механизм метафоризации в искусствоведческом дискурсе как своего рода связующий элемент между образом и словом: «будучи наделенной образностью и экспрессией, она становится связующим элементом между невербальным и вербальным искусствоведческим дискурсом» [там же: 87].

Говоря об оценочном потенциале метафоры, представляется важным рассмотреть классификацию метафор Н.В. Аксеновой по способу реализации оценочного смысла: (1) Метафоры с нулевой оценочностью (2) Метафоры положительной оценки (3) Метафоры отрицательной оценки [Аксенова 2007]. Исследователь отмечает, что хотя оценочный потенциал метафоры может варьироваться, метафора будет обладать «большой иллюкативной силой по сравнению с прямой оценкой», за счет таких присущих ей особенностей как связь с эмоциональной сферой и экспрессивность. При этом значение будет иметь не только потенциал самой метафоры, но и существующий контекст, и благодаря ему возможно разнонаправленное «движение по оценочной шкале с помощью различных средств интенсификации и деинтенсификации» [там же].

Сравнение принято считать к одним из ключевых инструментов познания, обеспечивающих понимание, при этом, как правило, отмечается тесная связь сравнения и оценки как двух «основополагающих категорий действительности» [Михнюк 2011: 131]. Известно, что в основе оценки лежит скрытое или выраженное сравнение, однако нередко сравнение также будет нести в себе оценочный компонент. В.И. Бартон обращает внимание, что новое знание, которое обычно выводится в результате сравнения будет нести оценочный смысл [Бартон 1978: 33]. Также как и в случае с оценкой, сравнению подвергаются не сами объекты как таковые, а некоторые их черты и свойства, выбранные субъектом [там же: 35]. Таким образом, категория

сравнения, также как и оценка, будет детерминирована субъективным фактором, которым обуславливается специфика репрезентации сравнения в языке.

Согласно Л.М. Малых, для исследования категории сравнения с позиции лингвокогнитивной парадигмы наибольший интерес представляет не вся грамматическая конструкция, а так называемый «эталон», то с чем сравнивается объект, поскольку его семантический анализ позволяет сделать выводы, которые «лежат за пределами языковых фактов, в закономерностях мышления» [Малых 2012: 85]. Выбор номинации для сравнения, как замечает В.А. Маслова, во многом обусловлен особенностями мировосприятия индивида и дает возможность в результате анализа получить информацию об этнокультурной специфике личности говорящего и других особенностях [Маслова 2001: 142-191]. Выделение, описание и анализ эталона сравнения «выступает основным инструментом концептуального метода» [Рябцева 2005: 63], в связи с чем изучение данного компонента сравнения представляет особый интерес с точки зрения формирования оценочного смысла.

Также как и метафора, сравнение выступает как инструмент, способствующий пониманию, в рамках которого выделяются некоторые сущностные черты объекта, сопоставляемые со сравнительным эталоном. Субъективный характер сравнения будет обуславливать исследовательский интерес к эталону и параметрам сравнения, так как в компонентах сравнения будет также содержаться оценочный потенциал. Поскольку через сравнение транслируются представления индивида как члена определенного лингвокультурного сообщества, то и актуализацию компонентов сравнения нельзя считать случайной, но обусловленной сложившимися представлениями и ассоциациями.

1.5. Коммуникативные стратегии англоязычного искусствоведческого дискурса

Анализ коммуникативных стратегий является одним из наиболее распространённых в современной лингвистической науке подходов к изучению аспектов языковой репрезентации разных типов дискурса. Для того, чтобы определить специфику реализации коммуникативных стратегий в искусствоведческом дискурсе представляется важным не только дать определение данному термину, но и обратиться к сущности рассматриваемого подхода, а также описать существующую практику прагма-дискурсивного анализа текстов искусствоведческого дискурса.

В основе положения о том, что участник дискурса придерживается коммуникативной стратегии для достижения цели высказывания лежит прагмалингвистический подход к коммуникации. Согласно данному подходу, в основе любого высказывания находится коммуникативная цель, а прагматика считается той областью знаний, которая касается «вопросов выбора языковых средств из наличного репертуара для наилучшего выражения мыслей, чувств; для наилучшего воздействия на слушающего или читающего» [Степанов 1981: 325-326]. Такой подход позволяет изучить принципы, которыми руководствуется автор текста при выборе тех или иных единиц языка и соответствующих коммуникативных стратегий для осуществления определенного эффекта на реципиента.

В современной науке понятие коммуникативной стратегии может трактоваться по-разному. На данном факте акцентировал внимание М.Л. Макаров: «Иногда под стратегией понимается цепь решений говорящего, коммуникативных выборов тех или иных речевых действий и языковых средств. Другая точка зрения связывает стратегию с реализацией набора целей в структуре общения» [Макаров 2003: 193]. Первое определение устанавливает фокус внимания на принимаемых говорящим решениях в процессе языкового общения, а вторая точка зрения концентрируется вокруг цели, преследуемой говорящим. Однако отмечается непротиворечивость двух подходов к пониманию стратегии, напротив, подчеркивается способность

сочетания данных подходов обеспечить более полное понимание процесса коммуникации, интересующего исследователя.

Г.Г. Матвеева раскрывает определение стратегии через анализ содержания ее внутренних компонентов: «совокупность запланированных заранее и реализуемых в ходе речевого акта ходов определяется как коммуникативная стратегия; это комплекс продуманных и мотивированных речевых действий, направленных на достижение коммуникативной цели» [Матвеева 2009: 54]. В такой трактовке стратегия выступает как иерархическая категория, включающая в себя ряд подкатегорий (тактических ходов), то есть некоторых речевых действий, обуславливающих ее содержание и детерминированных коммуникативной целью, которая при этом будем считаться составляющей частью речевого (коммуникативного) акта.

Е.В. Троценкова трактует коммуникативные стратегии с позиции их зависимости от общего дискурсивного пространства: так, стратегии представляют собой «гибкое планирование и поэтапное осуществление коммуникации в соответствии с общей целью субъекта оказать воздействие на адресата и с условиями коммуникации, отношениями между коммуникантами, что предполагает (преимущественно сознательный) отбор языковых и неязыковых средств и постоянный мониторинг их применения» [Троценкова 2016: 15]. При этом в центре внимания оказываются принципы выбора тех или иных средств языка коммуникантом как членом определенного сообщества. С точки зрения Е.В. Троценковой, внутригрупповая идентификация людей как представителей неких сообществ, поддерживающих определенную точку зрения, способствует солидаризации внутри группы на основе представлений о значимом [там же: 116].

Исходя из этого, особое внимание в рамках данного подхода уделяется фактору взаимной соотнесенности реплик говорящих в рамках высказываний, то есть языковой реализации не только индивидуальных целей, но и

групповых. В связи с этим, в контексте рассмотрения общественно-политического дискурса, помимо «локальных» коммуникативных стратегий, предлагается трактовка «глобальных коммуникативных стратегий», возникающих вследствие деятельности отдельных говорящих, принадлежащих определенной группе. Так, Е.В. Трощенко предлагает следующим образом определять понятие глобальной коммуникативной стратегии: это стратегия, «осознанно или неосознанно реализуемая усилиями различных говорящих, которые принадлежат к некоей группе, она представляет собой существенный фактор формирования групповой идентичности и поддержания существующего социокультурного знания как разделяемого группой или его модификации [там же: 15-16].

Особенности реализации способов анализа коммуникативных стратегий во многом зависят от специфики конкретного вида дискурса. Е.В. Маркова отмечает, что дискурс является важным фактором «координирования и субординирования отношений в социуме» [Маркова 2002: 43]. Как уже было замечено ранее, значимой особенностью искусствоведческого дискурса является его реализация на двух уровнях и в рамках двух дифференцируемых моделей, вербальной и невербальной, что детерминирует специфику реализации его коммуникативной структуры. Согласно Е.В. Милетовой, компонентами невербального типа искусствоведческого дискурса будут выступать художник (адресант), зритель (адресат), авторская техника (код) и зрительное восприятие (канал). [Милетова 2012: 42]. Вербальный тип искусствоведческого дискурса, представляющий предмет основного интереса в данном исследовании, с точки зрения ученого, состоит из следующих элементов: критик (адресант), читатель (адресат), психическое восприятие (канал) и текст (код) [там же].

Как правило, среди многообразия возможных компонентов структуры речевого акта как е стабильно выделяют следующие элементы: 1) отправитель; 2) получатель; 3) цель сообщения; 4) материал высказывания 5) ситуация

общения [Матвеева 2009: 54]. Таким образом, специфика актуализации данных компонентов будет зависеть не только от типа дискурса, но и, применимо к искусствоведческому дискурсу, будет находиться в зависимости от выбранного подтипа искусствоведческого дискурса. В центре внимания данной работы находятся участники коммуникации в рамках вербального письменного искусствоведческого дискурса.

Искусствовед-критик, создавший текст, выступает в роли отправителя сообщения или адресанта, а получателем, адресатом сообщения, можно считать читателя этого искусствоведческого текста. Для вербального искусствоведческого дискурса «площадкой для коммуникации становятся различные искусствоведческие издания, где могут быть размещены тексты разнообразных жанров» [Ерохина 2018: 60]. Такой вид коммуникации обеспечивает возможность взаимодействия адресата и адресанта за пределами одного временного и пространственного поля. Опосредованная коммуникация в искусствоведческом дискурсе дает возможность для анализа особенностей языковой репрезентации искусства в текстах, объединенных общей темой, однако составленных в разное время экспертами разных стран мира.

Для анализа коммуникативных стратегий, свойственных данному типу дискурса, А.Б. Ерохиной была предложена коммуникативно-прагматическая модель искусствоведческого дискурса, получившая свое описание в работе «Прагмалингвистические аспекты современного искусствоведческого дискурса (на материале англоязычных текстов, посвященных изобразительному искусству)». В основе данного подхода находятся целеустановки авторов критических искусствоведческих текстов [Ерохина 2018: 47]. Так, к основным целям адресантов искусствоведческого дискурса исследователь относит интерпретацию и описание объекта искусства, его оценивание, а также воздействие на поведение адресата путем изменения его мнения об объекте искусства, убеждения в посещении определенной выставки и т.д. [там же: 60] С точки зрения автора модели, именно этими целями будет

определяется речевое поведение искусствоведа в дискурсивном пространстве, анализ которого может быть произведен путем изучения способов языковой репрезентации дискурсивных стратегий в речи.

Так, основными единицами анализа в модели искусствоведческого дискурса А.Б. Ерохиной выступают коммуникативные стратегии, состоящие из тактик и коммуникативных ходов: «для исследуемого типа дискурса наиболее приемлемым представляется выделение стратегий, которые соотносятся с главными целеустановками критического искусствоведческого дискурса – информирования, интерпретации, оценки и «глобальной» стратегии убеждения, которая проявляет себя в рамках всех остальных перечисленных стратегий» [там же: 98]. В искусствоведческом тексте перечисленные стратегии могут сочетаться друг с другом, но каждая из стратегий при этом соотносится с определенным набором соответствующих тактик и языковых средств, обеспечивающих реализацию стратегии на языковом уровне.

Особое внимание в рамках данной концепции уделяется стратегии убеждения, она рассматривается как «метастратегия», пронизывающая всю структуру искусствоведческого дискурса: «критику необходимо не просто оценить произведение искусства, но и заставить читателя поверить в правомерность данной оценки» [Ерохина 2018: 125]. К тактикам, благодаря которым реализуется воздействующая функция, относят: тактику установления авторитета, апелляции к авторитету, отождествления с адресатом и повышения уровня суггестивности текста. В языке приведенные тактики могут быть реализованы через терминованность текста, цитирование, риторические фигуры и другие средства выразительности. Важно заметить, что стратегия убеждения может реализовываться как за счет соответствующих тактик, так и с помощью других стратегий искусствоведческого дискурса.

Коммуникативная стратегия информирования в искусствоведческом тексте нацелена на передачу фактуальной информации о произведениях искусства, выставках, достижениях, деталях биографии и другой информации о художнике. В тексте она может быть репрезентирована через тактики описания, иллюстрации, погружения и тактику передачи фактуальной информации [там же: 140]. Как правило, данная стратегия взаимодействует со стратегией искусствоведческой интерпретации, определённым образом предоставляя факты, на которых в дальнейшем выстраивается текст. Стратегия интерпретации будет включать стратегию описания интенций творца, стратегию метафоризации и стратегию построения интертекстуальных связей, актуализирующихся в языке посредством модальных конструкций, цитат и аллюзивных отсылок [там же].

Коммуникативная стратегия оценки подразумевает проведение своего рода аксиологической экспертизы произведения искусства. Стратегия оценивания соотносится с тактикой положительной либо отрицательной презентации произведения искусства, репрезентируемыми в языке с помощью оценочно маркированных языковых единиц и других средств репрезентации оценочного смысла [там же]. Оценка занимает особую роль в искусствоведческом дискурсе, поскольку соотносится с изначальной задачей искусствоведческой практики экспертно определить степень ценности различных объектов искусства.

Таким образом, исследование специфики реализации коммуникативных стратегий в дискурсе позволяет сфокусировать внимание на целях авторов искусствоведческих текстов и проанализировать языковые средства, с помощью которых происходит достижение тех или иных целей. Несмотря на существование разнообразных трактовок понятия коммуникативной стратегии, большинство исследователей обращает внимание на значимость фактора принятия тех или иных решений адресантом в процессе коммуникации, а также выбора определенных языковых средств, изучение

которых будет составлять важный этап при анализе способов языковой репрезентации искусства. Для реализации задачи прагма-дискурсивного анализа коммуникативных стратегий, избираемых искусствоведами по отношению к шотландскому искусству, в настоящем исследовании была выбрана коммуникативно-прагматическая модель искусствоведческого дискурса А.Б. Ерохиной, включающая в себя стратегии информирования, интерпретации и оценки, объединённые метастратегией убеждения.

1.6. Шотландское искусство как объект изучения в искусствоведческом дискурсе

Растущее внимание к шотландскому искусству как специфическому объекту изучения искусствоведческой науки было отмечено значительным количеством вышедших в последнее десятилетие книг и статей. Интерес к данной сфере подтверждает не только публикация новых работ, но и выход переизданий классических исследований. Так, данный период был обозначен выходом книг Л. Гауди, А. Моффата, Ф. Лонга и Дж. Нормана, также были повторно изданы работы Дж. Д. Фергюссона (с комментариями), М. Макдональда, Д. Макмиллана. В целом среди произведений, посвященных изучению искусства Шотландии, можно выделить работы, в центре внимания которых находится исторический аспект исследования, и работы, посвященные изучению вопросов современного положения национального искусства. Несмотря на то, что преимущественно исследованием искусства Шотландии занимаются именно шотландские специалисты, на сегодняшний день все больше внимания ему уделяют искусствоведы из Европы, США, Китая и других стран [Goudie 2020].

Как правило, в исследованиях шотландского искусства большое внимание уделяется вопросам о его статусе как объекта изучения искусствоведения и самостоятельного направления. Мурдо Макдональд описывает распространенный до 1990-х годов пренебрежительный взгляд на шотландское искусство, вплоть до позиции, что «такой области исследования

не существует» [Macdonald 2012: 2-3]. При таком подходе нередко подчеркивается малозначительность визуальной традиции в сравнении с шотландской литературой, недостаточная развитость институтов и зависимый характер национальной живописи в Великобритании. Причиной возникновения подобного понимания считается недостаточная изученность искусства Шотландии, однако также подчеркивается тесная связь искусства и идентичности, значительная роль истории искусства для самоопределения нации [там же]. При этом учеными также отмечается отсутствие исчерпывающего систематизированного подхода к историографии шотландского искусства [Stirton 2007: 42].

Исследуя историю искусства, Джон Моррисон отмечает, что у Шотландии, в отличие от Каталонии, несмотря на схожесть исторических процессов, до сих пор не сформировалась идентичность в искусстве, которая бы выражалась в нарративе истории со своими вехами и обозначенным началом развития [Morrison 2016]. Так, при изучении шотландского искусства, искусствоведы выбирают в качестве точки отсчета и ключевых вех очень разные даты и события, тем самым конструируя его сущность и идентичность по-разному. Анализируя представленные позиции, можно говорить о том, что определяющей отношение специалистов к искусству Шотландии точкой отсчета стала Уния 1707 года: часть экспертов предполагает, что шотландское искусство как таковое получило свое становление в независимой Шотландии, а сформировавшиеся позже направления нельзя в полной мере считать самостоятельным искусством; другая же позиция, напротив, обозначает начало формирования шотландского искусства как национального только после создания Великобритании [там же].

Наиболее широкий взгляд на историю шотландского искусства предлагает Лаклан Гауди: специалист отсчитывает хронологию национального искусства от Круга Бродгара — кромлеха эпохи неолита, находящегося на Оркнейских островах (3000 год до н.э.) [Goudie 2020]. Дальнейшая история национального искусства представляется автором как

сущностно единое ступенчатое развитие направлений искусства под влиянием различных событий в истории Шотландии. Так, автор предлагает выделять четыре основных периода: (1) от неолита до Средневековья; (2) от начала Реформации до конца XVIII века; (3) трансформация искусства в XIX веке ; (4) современное шотландское искусство XX-XXI веков [там же].

Несмотря на то, что другой исследователь, Дэвид Росс, также подчеркивает формирование традиции еще в независимой Шотландии, периодом начала искусства он выбирает XVI-XVII века. Исследователь говорит о том, что становление шотландского искусства началось под влиянием иностранных традиций, в особенности голландской школы живописи. Тогда шотландский портретист Джордж Джеймсон, предположительно учившийся у Антониса Ван Дейка, сформировал отдельный стиль живописи, который лег в основу работ многих художников и обозначил дальнейшее развитие искусства Шотландии [Ross 2006: 251-252].

Другой взгляд предлагает В. Колтман, утверждая, что шотландское искусство сформировалось именно благодаря объединению Шотландии, поскольку тогда же сформировалась «контриденличность» нации, основанная на противопоставлении Лондону [Coltman 2019: 262]. Автор считает Восстание якобитов 1745 года той датой, с которой можно начинать отсчет «Шотландской школы живописи», поскольку только после восстания «смутные этнические характеристики приобрели определенные черты объединенной национальной традиции» [там же: 16]. Таким образом, образование традиции в XVIII веке можно рассматривать не только в рамках процессов идентификации национального искусства извне, но и в контексте самоопределения шотландцев в рассматриваемый период, заложившему основу расцвету живописи уже в XIX веке.

Значительное число исследователей обозначает XIX век как ключевой период для становления шотландского искусства, указывая на формирование Института поощрения изящных искусств в Шотландии в 1833 году. Сторонники данного подхода подчеркивают, что термин «шотландская школа

живописи» вошел в искусствоведческую критику не раньше середины XIX века [Dochy 2013: 120]. При этом, говоря о шотландском искусстве этого периода как отдельном направлении, специалисты преимущественно обращают внимание на единство тем живописи, но не выделяют отдельного стиля, характерного для шотландцев. В такой трактовке «основателем искусства шотландцев» называют сэра Дейвида Уилки, талантливого живописца и основоположника школы жанровой живописи [там же: 121]. Влияние нарративного характера его работ на творчество других художников во многом определило сущность развития шотландского искусства в дальнейшем.

Также считая XIX век отправной точкой для формирования шотландского искусства, Джон Моррисон в своей работе «*Painting the Nation: Identity and Nationalism in Scottish Painting 1800-1920*» формулирует ключевые особенности направления, обозначающие его идентичность. Так, отмечается, что искусство данного периода характеризуется влиянием произведений Вальтера Скотта и популярностью тем живописи, связанных с жизнью в Шотландском высокогорье (Хайланд): мирными пейзажами природы, деревенским бытом, уединенностью, вниманием к «инаковости» культуры. Набор данных особенностей, исследователь обозначает термином «Хайландизм» [Morrison 2003: 11]. При этом, согласно Дж. Моррисону, стереотипный характер такого искусства должен рассматриваться не с позиции колониального взгляда Англии на Шотландию, а как выражение «юнионистско-националистической» позиции («unionist-nationalist»), позволившей шотландцам сформировать свою идентичность в искусстве, отличную от английской [там же: 8]. Такой взгляд дает возможность рассматривать шотландское искусство как результат «взаимопроникновения шотландской и британской идентичности», в основе которого находится не противопоставление, а интеграция [там же].

Несмотря на то, что при рассмотрении шотландского искусства исследователями крайне часто используется термин идентичность, для него

почти никогда не формулируется собственное определение. Следует отметить, что к данному понятию обращаются не только специалисты в искусстве, но и исследователи, работающие в разных областях знания: политологии, социологии, культурологии и т.д, преимущественно концентрируясь на изучении идентичности нации [Rusciano 2003: 361-365]. Однако основным интересом в контексте изучения идентичности составляет не столько сам термин, сколько процессы определения сообщества и факторы, влияющие на его формирование. Так, сегодня национальная идентичность в контексте искусства может рассматриваться как динамичный конструкт, не присваиваемый при рождении, а формируемый в процессе деятельности индивида [Christianson, Lumsden 2000].

Рассматривая соотношение идентичности и искусства, Растко Мочник выделяет процесс идентификации как идеологический механизм национального самоопределения, возникший на фоне глобализационных процессов, а идентичность определяет как результат процесса идентификации у индивидуума [Мошник 2007: 40]. При этом Р. Мочник выделяет два аспекта взаимоотношения двух изучаемых феноменов, обозначая их как «идентичность и искусство» и «идентичность в искусстве». В первом случае, можно говорить о том, что в обществе оперируют два параллельных процесса по отношению к формированию идентичности нации: подавление («repression») и признание («recognition»). Соотношений интенсивности данных процессов будет детерминировать определение положения культуры определенного общества относительно других социумов. Искусство в такой ситуации будет служить для усиления одной из двух тенденций, то есть будет выступать как инструмент подавления самоопределения нации или признания ее самостоятельного существования в мировом сообществе [там же: 46-47]. Во втором случае, идентичность может выступать «объектом» искусства, темой, изучение которой лежит в основе художественного произведения. В таком случае, отмечается процесс «политизации искусства», конструирующийся на

этапе его интерпретации («secondary elaboration»), когда выделяется идеологическая составляющая произведения [там же: 9].

Исследуя становление современного шотландского изобразительного искусства, Джон Д. Фергюссон также определил, что в основе идентификации индивида находится культура [Fergusson 2015: 13-14]. Так, Дж. Д. Фергюссон полагал, что живопись можно назвать шотландской, если произведение написано мужчиной или женщиной, родившимися в Шотландии, при том, что такое произведение может быть создано в любой точке мира. Одновременно в нем должны содержаться «основные черты шотландского характера» («*but it must have the essentials of the Scottish character*»), свойственные шотландцам сегодня или в любой другой период истории страны, и чувственно ощущаемые как шотландские [там же: 51-52]. Несмотря на перечисления целого ряда критериев, при таком определении на первый план выходят субъективные ощущения автора. Однако существуют и другие подходы к тем принципам, на основании которых можно говорить о работах художника как о шотландском искусстве. В связи с этим, в рамках данной работы более релевантной представляется позиция Л. Гауди, в рамках которой национальное искусство определяется исходя из самоидентификации художника. Так, искусство будет считаться шотландским, если творец сам определяет его таким образом, основываясь на своем происхождении, образовании, месте создания произведения или других факторах [Goudie 2020].

Современный этап развития искусства Шотландии также обозначается большим вниманием к вопросам самоопределения, идентичности и независимости искусства [Moffat, Riach 2014]. Считается, что окончательно представление о едином национальном искусстве сформировалось в стране во второй половине XX и начале XXI века во многом благодаря возросшему вниманию критиков к шотландским художникам. Одновременно, применимо к данному направлению специалисты предпочитают не акцентировать подразделение на модернистское и постмодернистское течение, говоря о "искусстве современной шотландии" [Thompson 2010: 272]. В качестве начала

данного периода обозначается время после Первой мировой войны как эпохи «Шотландского Ренессанса» или «Кельтского возрождения», поскольку подразделяемое современное (*contemporary*) искусство периода после 1945 года также характеризуется значительным влиянием этих течений [Macmillan 1996].

Данный период дал толчок развитию модернистских направлений в стране и декларации становления шотландского искусства как заслуживающего признания отдельного от Великобритании национального искусства. Следует подчеркнуть значимость в данном контексте работы Дж. Д. Фергюссона «*Modern Scottish Painting*», выступившей своего рода манифестом современного искусства Шотландии как репрезентирующего интересы шотландской нации и отличающегося тесной связью с общественно-политической повесткой в стране и соотношением с европейской живописью в большей мере, нежели с британской традицией [Fergusson 2015: 17-18]. Выделяется особая роль творческих сообществ живописцев, таких как Школа Глазго, Шотландские Колористы и Эдинбургская школа. Рассуждая о развитии национального искусства, художник постановил, что «Шотландия обязана иметь независимое искусство», причем независимое не только политически, но и от существующих школ или организаций, ограничивающих выставление шотландских произведений [там же: 168-176].

Во многом вследствие этого, деятельность шотландских художников современного периода преимущественно характеризовалась объединением творцов в группы, которые организовывали независимые выставки, увеличивая число рассматриваемых произведений и тем самым создавая больше возможностей для развития искусствоведческой критики [Thomson 2013]. Р. Синклер подчеркивает особую роль искусствоведения для шотландского искусства сегодня, поскольку его функция вышла за пределы описания произведений, и именно арт-критика способствует определению положения искусства в мире и его места в истории [Sinclair 1999: 12-17]. Обозначается внимание искусствоведов не только к самим произведениям и

художникам, но и социо-политическому контексту, в связи с чем исследовательский фокус нередко сдвигается в сторону от конкретной работы к национальному искусству в целом [Thomson 2010: 274].

Растущее число художественных произведений в XXI веке и широкий доступ к публикации критических работ определяет интерес исследователей к процессам формирования «дискурса вокруг современного шотландского искусства». В публикациях подчеркивается динамика в том, как пишут эксперты об искусстве Шотландии, при этом, изменения можно отметить не только в стилистическом плане, но и в содержательном [Thomson 2010: 272]. С. Томпсон выделяет особый интерпретативный, оценочный, релятивный и диалогичный характер современной критики, направленной на определение положения шотландского искусства. Так, при изучении такого объекта как шотландское искусство, вследствие динамичного развития данной сферы искусствоведа в своих работах обращаются к установлению его идентичности как к одному из ключевых исследовательских вопросов.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1.

1. Для термина «дискурс» существует ряд трактовок, предполагающих вариантное распределение внимания между различными аспектами определения понятия. В данном исследовании дискурс понимается как комплексное явление, представляющее собой совокупность процесса и результата речемыслительной деятельности, обладающее и лингвистическим, и экстралингвистическим планами, и связанное с влиянием психологических, политических, национально-культурных, прагматических и других факторов.
2. Искусствоведческий дискурс представляет собой тип дискурса, связанный с интерпретацией произведений искусства, обладающий сложной многоуровневой структурой и рядом особенностей, к которым относятся субъективность искусствovedческой интерпретации и ее детерминированность такими факторами как индивидуальный опыт, существующая парадигма и лингвокультурные специфика.

3. На языковом уровне искусствоведческий дискурс будет отличать терминованность, интертекстуальность, суггестивность, оценочность и лингвокреативность. Для вербального искусствоведческого дискурса выделяются такие характеристики как жанровое многообразие искусствоведческих текстов и связь с различными дискурсивными пространствами, выражающаяся в репрезентации компонентов, соотносящихся с другими типами дискурса.

4. Оценка является важнейшей составляющей искусствоведческого дискурса, изучение которой позволяет достичь представления о том, каким образом искусствовед оценивает произведения искусства в контексте характеризующих его индивидуальных особенностей. Для анализа репрезентируемой в тексте оценки могут использоваться как выделяемые структурные компоненты оценки, так и когнитивные механизмы формирования оценочного смысла.

5. Изучение коммуникативных стратегий позволяет исследовать коммуникативные цели авторов искусствоведческих текстов. Коммуникативно-прагматическая модель искусствоведческого дискурса дает возможность проанализировать текст искусствоведа с позиции стратегий информирования, интерпретации и оценки, объединённых метастратегией убеждения.

6. При изучении шотландского искусства особое внимание уделяется вопросам о его статусе как объекта искусствоведения и положении как самостоятельного направления в искусстве. Динамичное развитие данной сферы соотносится с интересом искусствоведов к установлению идентичности искусства Шотландии и социо-политическому контексту создания произведений искусства.

ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКОВОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ШОТЛАНДСКОГО ИСКУССТВА

2.1 Обоснование выбора материала и методология исследования

Основное внимание в данной работе обращено на языковые средства, используемые искусствоведами для репрезентации шотландского изобразительного искусства современного периода (1950-2021 г.г.).

В существующей периодизации искусство современной Шотландии определяется как период от окончания Второй мировой войны вплоть до настоящего времени [Macmillan 1990]. Историками подчеркивается сущностное единство искусства данного периода, несмотря на существование обширной категоризации направлений внутри него, как в Шотландии, так и во всем мире. Взаимодействуя с художественным произведением на невербальном уровне, искусствовед предлагает собственный вариант его интерпретации уже в вербализованной форме. Для современного искусства фактор профессиональной интерпретации приобретает особую значимость, поскольку в рамках парадигмы постмодерна искусствоведческая оценка нередко становится основным критерием формирования или изменения отношения к искусству [Ерохина 2016: 86]. Таким образом, искусствоведческий дискурс, посвященный современному искусству Шотландии, представляет особый интерес в рамках данного исследования.

Основным продуктом вербального искусствоведческого дискурса принято считать различные искусствоведческие тексты. Так, материалом для выявления языковых средств послужили тексты статей и отзывов из специализированных разделов газет и журналов последних лет (2006-2021), посвященные работам современных шотландских художников, таких как Питер Дойг, Джоан Эрдли, Пэт Даутуэйт, Аласдер Грей, Джек Веттриано, Джон Беллани и т.д.

Все рассматриваемые тексты были созданы на английском языке, при этом помимо шотландских искусствоведов, авторами текстов рецензий

выступали специалисты в искусстве со всего мира, в том числе из США, Китая, Германии и других стран. В рамках исследования представляется важным исследовать вопрос о своеобразии языковой репрезентации произведений национального искусства специалистами, принадлежащими разным лингвокультурам. Такое разнообразие предоставляет возможность рассмотреть, как произведения шотландского искусства интерпретируются искусствоведами-представителями разных лингвокультур, чей культурный опыт либо совпадает, либо не совпадает со сформировавшимся в определенной среде и социуме опытом художника-автора интерпретируемого произведения.

Для исследования языкового материала в результате рандомизированной выборки с учетом категориальных переменных нами был собран **корпус** из 40 текстов общим объемом более 50 000 слов. В соответствии с гипотезой в качестве основной категориальной переменной был выбран признак национальной идентичности искусствоведа, присваиваемый в зависимости от того, к какой культурной группе будет определять свою принадлежность искусствовед. Современная корпусная лингвистика допускает использование корпусных методов для работы с небольшими объемами данных, в том числе для решения прикладных лингвистических задач [Tognini-Bonelli 2001; Bowker, Pearson 2002: 48], в первую очередь в целях описательной статистики и автоматизации работы с выборкой [Benitez-Castro, Miguel-Angel, Tenorio 2018]. Основными преимуществами данного подхода можно считать эффективную работу с большими объемами разнородных данных, гибкую работу с выборкой, возможность автоматизации графического представления информации, потенциальное расширение материала для дальнейшего исследования, а также соотнесенность данного подхода с последними достижениями в лингвистической науке.

Собранный корпус был *вручную* аннотирован на языке разметки XML. Применение корпусных методов основывается на принципе 3А (от англ.

Abstraction, Annotation, Analysis): Абстракция, Аннотация и Анализ [Wallis, Nelson 2001: 307-340]. Этап абстракции включает в себя соотнесение терминов теоретических моделей со схемой элементов, присваиваемых в корпусе. К аннотации, в свою очередь, относится непосредственное применение схемы тегов к текстовому содержанию корпуса. Так, к примеру, в рамках данной работы для категории оценки был присвоен тег <val>, который получил такие атрибуты как <role=>, <obj=>, <subj=>, <bs=> для обозначения характера оценки, ее объекта, субъекта и основания в соответствии со сформулированной в Главе 1 моделью.

На последнем этапе анализ, включает непосредственную работу с данными корпуса соответственно выбранным в исследовании методам. Достижение поставленных в рамках данной работы задач предполагает использование совокупности различных методов исследования, включая метод лексико-семантического анализа, метод контекстуального анализа, метод прагма-дискурсивного анализа, лингвокогнитивный метод, а также сравнительный метод и методы описательной статистики. Выбранные методы, с одной стороны, предоставляют возможность рассмотреть на языковом уровне деятельность человека как представителя определенного национально-культурного сообщества, а с другой стороны, дают возможность определить специфику прагматической ориентации текстов материала исследования. Методы описательной статистики, в свою очередь, обеспечивают возможность сравнительного анализа собранных данных.

Так, настоящее исследование будет проходить на материале двух групп текстов о современном шотландском искусстве, созданных искусствоведами, представляющими различные лингвокультуры, с использованием методов корпусной лингвистики, а также лингвистических методов, включая лингвокогнитивный и прагма-дискурсивный анализ текста.

2.2 Языковая интерпретация шотландского изобразительного искусства искусствоведами шотландии

2.2.1 Характер репрезентируемой в искусствоведческом тексте оценки

В рамках искусствоведческого дискурса оценка считается его конститутивной чертой, поскольку институт искусствоведческой критики основывается на практике выявления достоинств и недостатков произведений искусства, экспликации их ценностного компонента. Исствоведческий дискурс также отличает субъективность высказывания, и поэтому когнитивно-коммуникативный анализ языковой оценки может способствовать целостному изучению деятельности искусствоведа как представителя определенного национально-культурного сообщества.

Как показал анализ теоретических источников, посвященных категории оценки, представленный в первой главе настоящей работы, для рассмотрения исследовательского вопроса важно изучить особенности языковой репрезентации таких параметров оценочной модели как характер, субъект, объект и основание оценки, а также многообразие языковых средств, передающих оценочные значения, и когнитивных механизмов формирования оценочного смысла. Данный раздел посвящен особенностям языковой репрезентации оценки искусствоведами Шотландии, чей опыт будет в большей мере совпадать с опытом авторов произведений шотландского изобразительного искусства.

Так, для анализа характера оценки было определено два параметра: параметр положительной и отрицательной искусствоведческой оценки. Статистический анализ текстов корпуса показал, что шотландские искусствоведы в большей мере склонны давать положительную оценку шотландскому искусству (в 81% случаев), в то время как отрицательное представление будет занимать лишь 19% от общего числа искусствоведческих оценок в данной группе. Закономерность, связанная со значительно более редкой отрицательной презентацией произведений искусства, уже была

отмечена другими исследователями искусствоведческого дискурса: к примеру, А.Б. Ерохина объясняет редкость отрицательной оценки фактом сильной коммерциализации института искусствования сегодня [Ерохина 2018: 141], в связи с чем искусствовед больше заинтересован в положительной презентации рассматриваемого им произведения искусства.

Анализ негативных оценок показал, что произведения художников действительно крайне редко становятся объектами искусствоведческой критики. В то же время объектом отрицательной оценки может выступать выставка, на которой представлены те или иные произведения искусства. Рассмотрим пример:

(1) *The worst part of Generation is a chaotic exhibition at the National Galleries of Scotland, in Edinburgh [2].*

В данном фрагменте искусствовед эксплицирует негативную оценку выставки во вступительной части высказывания с помощью превосходной степени прилагательного *bad*. Основанием такой оценки он представляет чрезмерную хаотичность экспозиции, опираясь в оценке на собственный вкус и сложившееся впечатление. Более комплексным образом выражает свою критическую оценку выставки другой эксперт:

(2) *It claims to represent the last 25 years of contemporary Scottish art, but a great many good artists are excluded, not because of space, but because they don't fit the project's narrow agenda [3].*

В этом случае объектом искусствоведческой критики также является выставка, содержание которой, с точки зрения искусствоведа, не соответствует заявленному. На языковом уровне оценочное наполнение выражено преимущественно с помощью конструкции *it claims...but*, а основание для оценки вербализуется в противительной части предложения (*but a great many good artists are excluded*). Шотландский искусствовед критикует недостаточную представленность действительно достойных творцов на выставке, и только в конце высказывания напрямую выражает свое

отношение к экспозиции с помощью отрицательно маркированного прилагательного *narrow*.

В некоторых случаях негативная оценка выставки может сопровождаться положительной характеристикой другого объекта оценки, к примеру, художника:

(3) *Lucy McKenzie is another out of place painter. Her beautiful painted collages look back to the pin board still-lives of the late 17th century, but here she has also added another link to the past in a lively baroque ceiling with statues seen from below against the sky [3].*

Указывая на неуместность произведений художницы на конкретной выставке с помощью сочетания *out of place painter*, искусствовед одновременно отмечает интересные сюжеты работ Люси Маккензи через маркирующие положительное отношение прилагательные (*beautiful, lively*). Репрезентируемая разнознаковая оценка объясняется различием в субъекте оценки и является средством представления автора текста как объективного эксперта в искусстве, способного выделить достойное произведение даже в контексте неудавшегося мероприятия.

Частотность положительной искусствоведческой оценки определяет многообразие используемых авторами механизмов формирования оценочного смысла и способов его актуализации в тексте. Наряду с такими объектами оценки как техника художника, его приемы и стиль, искусствоведы уделяют особое внимание оценочной интерпретации шотландской живописи и творчества художника в целом. Интерпретируя особенности развития пути творца и описывая свои впечатления от его произведений, критики при выражении оценочного смысла комбинируют рациональный и эмоциональный компоненты:

(4) *They are more freely painted than before, as Bellany's imagination finds expression now not only in his talent for surreal invention, but also in the act of painting itself. Nevertheless while this has been true from the very beginning, his art is far from being simply personal. On the contrary, it is monumental [13].*

В данном фрагменте искусствовед Дункан Макмиллан реализует сравнительную оценку через соответствующую грамматическую конструкцию (*more...than*), замечая улучшение техники рисования Беллани по сравнению с более ранними его работами. При этом в качестве основания для оценивания преимущественно выступают впечатления и эмоции автора текста, объективируемые на языковом уровне лексическими единицами, содержащими в своей семантике компонент положительной оценки (*imagination, talent, invention, monumental*), который усиливается риторическими приемами противопоставления (*personal-monumental*) и парцелляции.

Однако далее в тексте при репрезентации основания оценки актуализируется и рациональный компонент, а именно научное историческое знание искусствоведа о биографии художника, направлениях в искусстве и вехах его развития:

(5) The pictures look completely at home in these grand rooms. That they do so, and so effortlessly, is a measure of his remarkable artistic achievement. As a student, he took on the great tradition of figurative painting and now he is part of it. He chose to go against the tide of fashion, against what seemed to be the grain of history, and he has triumphed [13].

В примере это знание актуализируется в виде информации о преемственности художника традиции фигуративизма (*figurative painting*) в искусстве, благодаря следованию которому вопреки модным тенденциям он, по мнению Д. Макмиллана, и получил мировое признание. Положительный полюс оценки во фрагменте обозначается как эмоционально маркированными лексемами (*effortlessly, remarkable achievement, great tradition, triumphed*), так и идиоматическими оборотами, содержащими в своей семантике одобрительный компонент (*to look at home, to go against the tide*). Так, с помощью комбинирования рационального и эмоционального компонента в оценке автор текста не только убеждает читателя в правильности

представленного суждения, но и презентует образ художника в рамках определённого мирового направления в искусстве.

Следует отметить, что в рамках составленных шотландцами текстов искусствоведческого дискурса достаточно часто фокус внимания при оценке останавливается именно на преемственности художника той или иной общемировой традиции в искусстве, которую эксперт формулирует на основании своих профессиональных знаний. Остановимся на еще одном примере, иллюстрирующем репрезентацию искусствоведческого знания шотландским специалистом:

(6) *They were **light-bringers**: hugely influenced by French post-impressionism, they gave northern art a shock from which, thankfully, it has never quite recovered [14].*

Искусствовед подчеркивает положительное влияние на шотландских художников французской импрессионистской живописи с помощью риторического приема астеизма (антифразис). Лексемы, обладающие отрицательным семантическим компонентом, такие как *shock* (e.g. Cambridge Dictionary предлагает следующее определение: *the emotional or physical reaction a sudden, unexpected, and usually unpleasant event or experience.*); *recover* (*to become completely well again after an illness or injury*), приобретают обратное значение благодаря сентенциальному наречию *thankfully*. Таким образом, эксперт подчеркивает значимость фактора влияния иностранного искусства на шотландскую живопись и стремится запечатлеть это знание в сознании реципиента с помощью риторического приема.

2.2.2. Когнитивные механизмы формирования оценочного смысла в искусствоведческом тексте

Использование разнообразных риторических приемов и тропов при обосновании искусствоведческой оценки не только обеспечивает большую убедительность данной оценки, но придает текстам искусствоведческого дискурса художественную выразительность. Как уже было отмечено в

теоретической главе данной работы, среди всех риторических фигур наиболее значимую роль для искусствоведческого дискурса играет **метафора**. В связи с этим процесс метафоризации может рассматриваться при анализе как один из когнитивных механизмов формирования оценочного смысла в искусствоведческом дискурсе.

Когнитивный подход к изучению метафоры позволяет идентифицировать и проанализировать как репрезентируемые искусствоведом особенности картины, так и специфику отражения картины мира искусствоведа с учетом его принадлежности к тому или иному лингвокультурному сообществу. При этом репрезентируемая через метафору оценка может не иметь прямого выражения в оценочно маркированных языковых единицах, однако будет обозначена имплицитным образом:

(7) Venturi's Learning from Las Vegas, saw that Modernist constructionist principles could lead to structures that disobeyed the 'truth to materials' edicts of modernism. Likewise, in the late-nineties Scotland, artists were building domes, Baroque edifices and neo-Baronial crow-steps on the generous foundations laid by Scottish artists in the eighties and nineties. Following Venturi, Scottish artists were learning from Glasvegas, acknowledging that the forms produced by the Scottish art world needed bare obvious resemblance to its international structure [23].

В рассматриваемом фрагменте искусствоведческого дискурса шотландский искусствовед Нил Малхолланд с помощью метафоры дает обоснование своей высокой оценке творчества художника. По его мнению, ценность шотландского искусства заключается в том, что художники Шотландии при всем разнообразии своих работ в творчестве будут следовать международным тенденциям в искусстве и вписываться в существующую структуру мира искусства. Метафора при этом реализуется за пределами уровня лексических единиц и разворачивается на текстовом уровне, о чем свидетельствуют выделенные фрагменты. Идея о единстве шотландского и мирового искусства акцентируется с помощью приема языковой игры:

Glasgow + Las Vegas = Glasvegas. Благодаря лингвокреативной деятельности искусствоведа конструируется новая лексическая единица, семантически включившая в себя репрезентируемую идею о важности включенности искусства Шотландии в мировой художественный процесс.

Сочетание развернутой метафоры и языковой игры представляет собой особую возможность для реализации искусствоведа как языковой личности и трансляции релевантного для эксперта в искусстве как члена конкретной культурной группы знания в области ряда значимых для него вопросов. Рассмотрим следующий пример:

(8) Generation is the mega-show that proves Scottish art is fizzing with energy. What kind of administration might an independent Scotland have? Perhaps it would be the Parliament of Funk, the Psychedelic Utopia, or the Rockabilly Empire [2].

Рассматриваемый фрагмент помещен искусствоведам в начальную позицию текста и сразу выражает положительный полюс оценки для рассматриваемой выставки с помощью таких языковых единиц как *the mega-show* и *fizzing with energy*. Характеризуя свое общее впечатление от представленных работ, автор использует развернутую метафору, через которую также объективируется и его социо-политическое знание. В качестве сферы-источника (source domain) метафоры выступает тема Референдума о независимости Шотландии, актуализированная в виде риторического вопроса (*What kind of administration might an independent Scotland have?*). Сама метафора раскрывается с помощью языковой креативности искусствоведа, за счёт которой в тексте объединяются элементы искусствоведческого и политического когнитивных пространств, выраженные в интерференции дискурсов (*the Parliament of Funk, the Psychedelic Utopia, or the Rockabilly Empire*). Фактор особой роли политического знания для ментальной системы искусствоведа-шотландца заслуживает отдельного рассмотрения, в связи с чем ему посвящен следующий раздел данной Главы.

Если метафору можно трактовать как скрытое сравнение, то важным представляется также рассмотреть и **сравнение** непосредственно как значимый механизм формирования оценочного смысла. Считается, что при сравнении наибольший интерес представляет то, с чем сравнивается объект (т.н. «эталон»), поскольку выбор данной номинации дает возможность изучить стоящие за ними представления и получить информацию об этнокультурной специфике личности говорящего.

Так, корпусный анализ показал, что в первую очередь «эталонами» для сравнения выступают антропонимы, а именно, имена известных художников и деятелей культуры. С помощью сравнения искусствовед может формировать в сознании реципиента более четкое представление об особенностях работы, используя образ уже известного реципиенту художника, или же выражать значимость работ рассматриваемого творца, как бы приближая или отдаляя его от другого деятеля искусства на основе полюса оценки. Обратимся к примерам:

(9) *Lambie is a rock'n'roll Matisse* [2].

(10) *As a dreamscape with musicians and animals, along with the painterly effects and the oblique composition, it is vividly reminiscent of Marc Chagall. And much like Chagall, Doig's vision captures romantic reverie as well as material deterioration. Moons glow and landscapes erode* [10].

В обоих случаях автор текста положительно оценивает творчество шотландских художников и стремится с помощью механизма сравнения сблизить их известными творцами, однако во втором примере более подробно раскрывается сущность схожести с эталоном сравнения. Вербализуя ее с использованием двух грамматических конструкций (*is vividly reminiscent of, and much like Chagall*), искусствовед выделяет аспекты техники, композиции и настроения произведений Питера Дойга, которые сближают его с работами Марка Шагала.

В текстах искусствоведческого дискурса сравнение преимущественно объективировано через формы глагола *to be*, а также с использованием таких

лексем как *reminiscent of, like, likewise, equal of, to take on, to ally with*. Однако актуализация сравнительной оценки может происходить и за пределами уровня одного предложения:

(11) In 1892, Edvard Munch described 'a gust of melancholy, a vast infinite scream' on a walk at sunset, the moment captured in his iconic self-portrait. Francis Bacon depicted his personal demons in distorted images of a wide-open, wailing mouth. Here too, Douthwaite's 1970s series of women viewed in profile, all wild hair and dark eyes, Angry Dancer, Yellow Hair, and Goddess, are powerful, painful images of a silent scream of anguish, a hollow howl of despair: quietly emotive, enigmatic and haunting [17].

Так, для интерпретации творчества Пэт Даутвэйт, эксперт сначала обращается к характеристике норвежского живописца Эдвард Мунка, затем предлагает читателю информацию об английском художнике Фрэнсисе Бэконе, описывая создаваемые им образы. И только после этого с помощью конструкции *here too* автор объединяет всю представленную ранее информацию для более выразительной характеристики творчества П. Даутвэйт, усиливая тем самым выражаемый положительный оценочный смысл.

Следует отметить, что шотландские специалисты в искусстве чаще выбирают в качестве эталона представителей искусства Франции, Италии, России, Голландии и Америки (Матисс, Шагал, Моне, Тициан, Босх, Брейгель, Джотто, Ротко, О'Кифф, Г. Вуд, Сезанн, Пикассо). Поскольку в рамках лингво-когнитивной парадигмы выбор “эталона” для сравнительной оценки нельзя считать случайным, то можно заключить, что этот выбор обусловлен сложившимися у эксперта представлениями об интерпретируемом искусстве: шотландские искусствоведы рассматривают изобразительное искусство Шотландии в тесной связи с работами художников со всего мира, не выделяя его как особенное направление.

Известно, что стереотипное представление составляет психолингвистическую основу оценочного высказывания, однако в то же

время, **стереотип** может выступать в качестве компонента социокультурного знания, эксплицируемого при оценке. Интересно, что при интерпретации шотландского изобразительного искусства в 92% рассмотренных случаев к стереотипу обращаются сами шотландцы. При этом в абсолютном большинстве высказываний автостереотипу сопутствует грамматическая конструкция с отрицанием:

*(12) Lambie's work exemplifies two things typical of contemporary Scottish art. First, it's **obsessed with music**, and **I don't mean Highland pipers**. His art **fizzes with pop history**: his works at the Fruitmarket include an Earth, Wind & Fire album cover and a polychrome LP collection [2].*

Приведенный фрагмент искусствоведческого текста эксплицирует положительную оценку шотландского искусства. Представляя читателю те аспекты, которые, по его мнению, составляют ценность рассматриваемого искусства, эксперт противопоставляет их существующим стереотипным представлениям. Так, говоря о музыкальности изобразительного искусства (*obsessed with music*), он стремится отделить в сознании реципиента этот образ от образа музыки традиционных шотландских волынок. Такой шаг можно объяснить попытками искусствоведа противопоставить работы шотландских художников стереотипным ожиданиям от них и тем самым дестереотипизировать свою культурную группу. При этом оценочность может усиливаться за счет ряда эмоционально-окрашенных определений или приемов языковой игры:

*(13) They seem to be **everything that Scots are reputedly not - vivacious, flashy, cheerful, exhibitionist**. Later generations of Scottish painters got the message, to the point where it became degraded: even now, the annual Royal Scottish Academy show in Edinburgh still **throws up rip-off McMatisses and lurid tartan Cezannes** just for pleasure, a concept learnt from the Colourists [14].*

С помощью языковой игры репрезентируется отрицательная оценка Эндрю Марром произведений, периодически выставляющихся в Королевской

шотландской академии. Характеризуя собирательный образ художников, искусствовед называет их именами всемирно известных французских творцов, Анри Матисса и Поля Сезанна, при этом добавляя к одной французской фамилии традиционную шотландскую приставку *Mc*, а другую обозначая не несущим дополнительного смысла определением для классического шотландского орнамента *tartan*. Оценочная маркированность полученных языковых единиц достигается за счет их сочетания с определениями, уже содержащими отрицательный смысл в своей семантике (*throws up rip-off* и *lurid*). Таким образом, эксперт обозначает свое негативное отношение к искусству, построенном на стереотипных представлениях о Шотландии.

Приведённые примеры свидетельствуют о стремлении шотландских искусствоведов диссоциировать свое национальное искусство с наиболее распространёнными стереотипными представлениями, и тем самым предложить реципиенту рассматривать искусство Шотландии за пределами контекста отдельной культуры. Благодаря лингвокреативной деятельности искусствоведа стереотип может выступать не только в качестве компонента социокультурного знания, но и играть значительную роли при репрезентации оценочного смысла высказывания.

Таким образом, можно заключить, что при оценивании произведений шотландского изобразительного искусства эксперты из Шотландии эксплицируют собственное отношение к национальному искусству. К распространённым способам репрезентации оценочного смысла в искусствоведческом дискурсе можно отнести не только установленные компоненты оценочной модели, но и такие механизмы как метафора, сравнение и стереотип. Использование экспертом риторических фигур и средств языковой игры при оценивании произведений искусства обеспечивают для реципиента убедительность данной искусствоведческой оценки. При репрезентации оценки национального изобразительного искусства искусствоведы-шотландцы подчёркивают значимость

включенности искусства Шотландии в мировой художественный процесс. Данная группа искусствоведов стремится представить шотландское искусство в тесной связи с работами художников со всего мира, не выделяя его как особое направление.

2.2.3 Интерференция дискурса

Как уже отмечалось, интердискурсивное взаимодействие можно считать одной из специфических черт искусствоведческого дискурса, в связи с чем представляется важным рассмотреть, черты каких институциональных дискурсов будут репрезентированы в искусствоведческих текстах. Также было определено, что в тексте тот или иной дискурс возможно обнаружить как с помощью лексических маркеров, так и по «операциональным стратегиям развертывания темы» [Чернявская 2009: 211].

Анализ текстов о шотландском искусстве показывает, что среди выделенных элементов институциональных дискурсов наибольшую репрезентацию у искусствоведов из Шотландии получает политический дискурс. При этом он будет получать выражение не только в основаниях для оценки или языковой игры, рассмотренных в данной главе ранее, но и непосредственно при включении рассуждений авторов по вопросам прошлой и настоящей политической ситуации в Шотландии в текст описания картины:

(14) The English model of over-centralisation does not need to be duplicated by the Scottish Executive <...>. Scots should not forget the changes wrought by Thatcherite economic determinism tended on 'peripheral' cultures in the name of 'relevancy' and 'global' market reforms [23].

В данном примере шотландский искусствовед Нил Малхолланд говорит о значимости для шотландцев экономической политики 71 премьер-министра Великобритании Маргарет Тэтчер (1979-1990), заключающейся в передаче ряда управленческих функций небольшим самоуправляемым структурам. Одновременно таким образом искусствовед имплицитно подчеркивает, что для расширения влияния художников Шотландии на глобальном рынке

искусства принципиально важно вкладывать ресурсы в развитие не только английского (*central*), но и шотландского (*peripheral*) искусства, обращая внимание на разные регионы страны. При этом на лексическом уровне автор использует специальные термины (*Thatcherite economic determinism, Scottish Executive*), указывающие на его глубокое знание истории и политической ситуации страны создания произведения искусства и одновременно усиливающие его авторитетность как специалиста.

Нередко в текстах содержится указание на включенность искусствоведа как гражданина в современные для него политические процессы. Так, целый ряд выставок, проходящих в 2013-2017 годах, интерпретируются шотландскими искусствоведами в контексте высказываний о референдуме о независимости Шотландии и референдуме о членстве Великобритании в Европейском союзе (политическое событие Brexit):

(15) Organised by the National Galleries of Scotland and Glasgow Life, the umbrella under which the city's cultural activities are funded and coordinated, it was timed to open during the Commonwealth Games, while inevitably forming an equivocal cultural prelude to Scotland's September vote on independence [1].

С помощью придаточной конструкции автор связывает проходящую художественную выставку с актуальным политическим событием, информируя читателя о существенном для выставки контексте. В то же время, также как и в следующем примере, благодаря упоминанию политического события эксперт указывает на уместность и своевременность выставления рассматриваемых им произведений искусства, тем самым обозначая их ценность как актуальных для современного общества:

(16) It is a brilliant, overflowing celebration of Scottish kitsch with rocks, waterfalls and stuffed animals, a nice piece for Referendum year [3].

Одновременно можно и сделать вывод о безусловной значимости рассматриваемых политических событий для искусствоведов как представителей шотландского лингвокультурного сообщества, поскольку языковая актуализация этих событий вариативна и происходит в самых разных

контекстах искусствоведческих описаний. В следующем примере, когда искусствовед раскрывает сущность послевоенного искусства, данное знание актуализируется через риторический вопрос с указанием на политическое событие “*Brexit*”.

(17) Abstract art before the war was cool and manageable, the butt of jokes in Punch, but nothing worse. Post-war it was wild, anarchic and threatening and " worse still " it came from the Continent (distant premonitions of Brexit perhaps?) [32].

Так, интердискурсивное взаимодействие между политическим и искусствоведческим дискурсом в рамках рассматриваемых нами текстов может быть реализовано как на лексическом, так и на стилистическом и сюжетном уровнях. Элементы политического дискурса занимают существенное место в текстах, созданных шотландцами, поскольку таким образом, с одной стороны, в языке актуализируется социо-политическое знание искусствоведа в отношении волнующих его вопросов как представителя того же лингвокультурного сообщества, а с другой, достигается привлечение внимания современного реципиента к художественным произведениям путем указания на их включенность в релевантный контекст общественно-политической ситуации. При этом для обоих случаев политический дискурс выступает в роли сближающего для объекта, предмета и субъекта фактора в рамках искусствоведческого дискурса.

2.2.4 Коммуникативные стратегии

Коммуникативно-прагматическая модель искусствоведческого дискурса, уже описанная в Главе 1 настоящего исследования, предоставляет возможность рассмотреть исследовательский вопрос с позиции пронизывающей всю структуру дискурса метастратегии убеждения и стоящей перед искусствоведам задачи убедить читателя в правомерности данной им оценки. Последовательный анализ языковой реализации единиц воздействия (т.е. авторских стратегий и тактик) в тексте дает возможность сделать

некоторые выводы о том, какой представляется метастратегия убеждения для реципиента искусствоведческого дискурса, развертывающаяся вплоть до уровня макротекста. Материалом для анализа прагматических особенностей послужила выбранная из корпуса статья *A Sense of Place*, посвящённая выставке художницы Джоан Эрдли, написанная шотландским критиком и опубликованная в известном шотландском издании *The Scotsman*.

В своей экспертной оценке искусствовед акцентирует внимание на достоинствах работ шотландской художницы, выбирая в рамках стратегии оценки тактику положительной презентации произведения искусства. При этом он с самого начала обращается к анализу причин, по которым искусство Джан Эрдли заслуживает особого внимания зрителя:

(18) Her art blazed with courage as brightly as the letters pages had blazed with indignation at Gear's success. And Eardley went further. She did not simply follow fashion to become a provincial practitioner of a style borrowed from far away. Through exhibitions at the SSA and the RSA, the new, abstract and expressionist style of painting coming out of Paris was familiar in Scotland [32].

Из данного примера видно, что положительная репрезентация искусства Эрдли как смелого и яркого достигается с помощью тактики сравнения, актуализируемой через конструкцию *as...as*. При этом искусствовед сразу в следующем предложении обращается к источникам, выступающим, по его мнению, в качестве основы творчества художницы. Он видит в картинах влияние французского абстрактного и экспрессионистского искусства и подчеркивает вероятность ее знакомства с работами парижских мастеров (*Paris was familiar in Scotland*). Эксперт несколько раз обращает внимание читателя, что творчество Эрдли входит за рамки копирования и слепого следования западным тенденциям (*did not...become a provincial practitioner*), однако также демонстрирует, что без них высокий уровень ее произведений был бы не достижим:

(19) *Eardley learnt from what she saw and incorporated its freedoms into a style that was powerful and entirely her own and the title of the new show at the Gallery of Modern Art, Joan Eardley: A Sense of Place, identifies – as the exhibition brilliantly illuminates – a key aspect of her originality.*

Положительный образ при этом может формироваться за счёт предпочтения искусствоведом положительно окрашенных лексических единиц (*learned, incorporated its freedoms, powerful, brilliantly*). Даже не выбирая признак схожести с французским искусством в качестве непосредственного основания для оценки, искусствовед с помощью стратегии информирования формирует в создании реципиента связь между высокой ценностью искусства Дж. Эрдли и его французскими истоками. В рамках стратегии информирования эксперт нередко обращается и к тактике представления фактуальной информации для того, чтобы усилить авторитетность высказывания:

(20) *Although she was only 42 when she died, the show also demonstrates how rapidly her art developed, absorbing and digesting new influences all the time, but keeping its own unique trajectory.*

Как показывают приведенные примеры, комбинируя с стратегию оценки и стратегию информирования, обращаясь к ним в рамках одного высказывания, шотландский искусствовед создает для адресата образ национального искусства, существующего в контексте развития мирового изобразительного искусства. При этом представляется, что европейское влияние никак не мешает формированию индивидуальности художника, а напротив, способствует ему. Убедительность высказывания повышается благодаря увеличению суггестивности текста путем метафоризации (*absorbing and digesting new influences all the time*).

Реализация в языке тактик стратегии информирования позволяет автору искусствоведческого текста установить в глазах реципиента собственный авторитет как эксперта в искусстве и убедить его в верности представляемой точки зрения. Рассмотрим еще один пример:

(21) *She started to paint life in the streets around her studio very early too. The tall vertical composition and flat, nearly abstract blocks of colour of Back Street Bookie also show her **already absorbing the lessons of School of Paris painters like Nicholas de Staël. Though** the subjects are very **different**, her paintings of Catterline are **composed of the same simplified blocks of colour.***

В данном случае относительно стратегии информирования на первый выходит стратегия интерпретации — одна из ключевых для искусствоведческого дискурса. Цель данной стратегии состоит в раскрытии смысла художественных элементов произведения, которое предполагает включение в текст собственного видения интерпретатора за пределами описания. Для авторской искусствоведческой интерпретации можно считать характерным отсутствие модальных конструкций, выражающих неуверенность, поскольку автор выступает в качестве эксперта в искусстве, чье мнение следует считать достаточно убедительным.

Рассматриваемый фрагмент подкрепляет в сознании реципиента представление о связи творчества шотландской художницы с французской школой изобразительного искусства. Автор сравнивает одну их картин Эрдли с творчеством французского художника Никола де Сталя, несмотря на очевидную непохожесть сюжета, техники, цвета и других аспектов картин. Однако для подтверждения своей позиции искусствовед апеллирует к тактикам убеждения: в данном случае суггестивность текста усиливается за счет использования метафоры (*absorbing the lessons*) и антропонима (*Nicholas de Staël*) при референции к сравнительному эталону.

За сравнительной конструкцией сразу следует предложение с придаточном уступительным (*Though...*), которое апеллирует к возникающим у читателя сомнениям в уместности сравнения, вновь подтверждая ранее высказанную автором идею. В рамках стратегии интерпретации искусствовед с помощью вариативных языковых средств каждый раз возвращает читающего к идее о значимости влияния французской школы на творчество шотландской художницы:

(22) *In the former picture, too, the patterned geometry of corn stooks rendered in brilliant red shows how much she was thinking about what she could learn from abstract painting.*

С помощью такой смысловой амплификации достигаются цели метастратегии убеждения в искусствоведческом дискурсе. При этом, следует отметить, что, исследуя эстетические источники и интенции в творчестве Эрдли, автор-шотландец обращается не только к французскому искусству. Так, в следующем примере актуализируется информация об американском искусстве:

(23) *The latter pictures especially capture all of the sea's wild energy. By this time, a series of exhibitions in London, notably one devoted to Jackson Pollock in 1958, had made the work of the American Abstract Expressionists more familiar. Pollock's example may have encouraged the new, greater freedom of these paintings.*

Предоставляя в рамках интерпретационной стратегии фактуальную информацию о лондонской выставке Джексона Поллока 1958 года, искусствовед с помощью модального глагола *may* предлагает читателю другую возможную трактовку основ художественного творчества Джоан. Согласно мнению автора, на характер работ художницы оказал влияние и американский абстрактный экспрессионизм, благодаря которому творчество шотландки приобрело особое новое, энергичное, смелое и свободное звучание (*capture all of the sea's wild energy; encouraged the new, greater freedom*). Перечисленные обороты обеспечивают положительную презентацию произведения и способствуют восприятию реципиентом приведенных фактов в тесной связи с высокой оценкой работ Эрдли. Так создается образ произведений шотландского искусства, существующих в общем ключе развития с мировым изобразительным искусством, а работы художницы при этом выступают органичным продолжением художественных традиций разных стран.

Таким образом, можно определить, что в искусствоведческом тексте рассмотренные стратегии информирования, интерпретации и оценки, а также соотносящиеся с ними коммуникативные тактики, вместе обуславливают реализацию метастратегии убеждения реципиента, заключающуюся в данном случае в том, что творчество шотландской художницы безусловно включено в контекст развития всего мирового изобразительного искусства, продолжает его принципы и соответствует общемировым стандартам. С помощью тактик установления авторитета создатель искусствоведческого текста стремится не только убедить читателя в правильности данной оценки, но и создать определенный образ искусства Шотландии относительно его статуса на мировой сцене.

2.3 Языковая интерпретация шотландского изобразительного искусства представителями других лингвокультур

2.3.1 Характер репрезентируемой в искусствоведческом тексте оценки

Поскольку известно, что специфика оценки произведения живописи определяется в том числе особенностями системы знаний индивида, то в рамках данной работы также представляется важным рассмотреть, каким образом происходит экспликация оценочного компонента в текстах искусствоведческого дискурса, составленных искусствоведами разных стран, чей опыт будет в меньшей мере совпадать с опытом авторов произведений шотландского изобразительного искусства.

Также как и в случае с анализом способов репрезентации оценки искусствоведами-шотландцами, получившим рассмотрение в разделе 2.2.1, данный раздел посвящен изучению разнообразия механизмов формирования оценочного смысла и языковых средств объективации оценки. В соответствии с исследовательским вопросом, предпринимается попытка определить, в каких аспектах оценочной модели языковая репрезентация шотландской

живописи искусствоведами других лингвокультур будут реализована схожим образом, а в каких будут фиксироваться различия.

Так, при анализе характера оценки с помощью корпусных данных было определено, что иностранные искусствоведы в 83% случаев дают положительную оценку живописи шотландских художников, а негативный полюс оценки маркируется только в 17% случаев. Стремление к положительной презентации интерпретируемых произведений искусства сближает данную группу с группой шотландских искусствоведов (81% положительных и 19% отрицательных оценок). Полученные данные подтверждают описанный ранее феномен преимущества положительной презентации произведений искусства в искусствоведческом дискурсе и показывают, что в данном случае характер искусствоведческой оценки не имеет прямой корреляции с лингвокультурной идентичностью оценивающего эксперта.

Однако анализ других компонентов оценочной модели позволил выявить некоторые отличительные черты в способах репрезентации оценочного смысла для группы искусствоведов разных стран. Так, при корпусном анализе был определен ряд лексических единиц, чаще всего актуализируемых при характеристике объекта оценки. Наиболее часто иностранные искусствоведы выделяли в шотландских произведениях искусства такие характеристики как уникальность, индивидуальность и самобытность, объективируемые следующими лексическими единицами: *unique (uniqueness), individual (individuality), grass-root (grassroot, DIY)*. Рассмотрим несколько примеров таких высказываний:

(24) Demonstrating the excellence and distinctiveness of contemporary art made in Scotland, its grass-roots spirit and its keen engagement with social and political debates, CURRENT will showcase new and existing works by artists including Bruce McLean, Poster Club, Edgar Schmitz, Ross Sinclair, Lucy Skaer and Corin Sworn [5].

В данном фрагменте искусствоведческого текста объектом оценивания выступает выставка CURRENT, объединяющая работы целого ряда современных художников из Шотландии. Для характеристики экспонируемых работ автор использует лексемы *excellence*, *distinctiveness*, *exciting*, маркирующие положительное отношение к современному шотландскому искусству. Основанием для положительной оценки при этом выступает вовлеченность творчества в контекст актуальных социо-политических вопросов и его самобытный дух (*grass-roots spirit*).

Другой пример иллюстрирует репрезентацию положительной оценки на основании уникального и выразительного стиля художницы:

(25) *As a self-taught artist, this allowed her to develop her own individual, free-spirited, expressive style. Almost twenty years since her death, 'On the Edge' presents a diverse range of large scale oil paintings, charcoal and pastel drawings, prints and watercolours, spanning her career from 1959 to 1999 [36].*

С помощью определений *self-taught*, *individual*, *free-spirited*, *expressive* автором создается образ искусства уникального, не похожего ни на какое другое, в своем разнообразии не вписывающегося ни в какие существующие рамки, и поэтому представляющего особую ценность. Похожий образ конструирует Вивьен Девлин для искусства Пэт Даутуэйт, акцентируя внимание аспектах становления Пэт как творца и отсутствия у нее формального образования:

(26) *Fractured emotions combined with theatrical imagination were the lifeblood behind the inimitable style of this unique artist. With a passion for dance since childhood, Pat Douthwaite then turned her creativity to painting – the Scottish Colourist J D Fergusson recognised her raw, innate talent and persuaded her not to attend art school [17].*

Однако искусствоведом этот противоречивый факт репрезентируется в положительном ключе и интерпретируется в качестве фактора, способствовавшего раскрытию природных способностей художницы (*raw, innate talent*). Эмоционально маркированные лексические единицы *theatrical*

imagination, lifeblood, inimitable style, unique объективируют данную оценку и способствуют формированию определённого искусствоведам смысла. Так, рассматривая очень разные живописные работы шотландских художников, искусствоведы концентрируются на чертах, выделяющих шотландские работы в общем ряду:

(27) *Hao said other features marking out the Scottish art scene include a focus on social function and a grassroots, DIY spirit. "The most distinctive spirit of contemporary art in Scotland is artists' courage to constantly question themselves, question society and subvert conventions" [6].*

Китайский искусствовед Шуандзе Сун приводит мнение одного из кураторов выставки современного шотландского искусства в Китае Софии Хао. Определение *grassroots, DIY spirit* маркирует ценностный компонент, который, по мнению автора, имеет особую значимость в искусстве Шотландии. Положительная оценка автором статьи актуализируется через приведенную цитату (*The most distinctive spirit of...*), в которой отмечается смелый и рефлексивный характер шотландской живописи. Таким образом можно определить, что для зарубежных искусствоведов особую значимость в искусстве Шотландии представляют такие его характеристики как уникальность, индивидуальность, самобытность и независимость.

Следует отметить, что в рассматриваемом примере фигурирует два субъекта оценки: с одной стороны в качестве субъекта выступает сам искусствовед (Сун Шуандзе), а с другой — куратор София Хао, чье мнение цитирует Ш. Сун в своем тексте. Расширяя количество субъектов оценки, автор искусствоведческого текста подчеркивает объективность своего суждения и увеличивает степень убедительности оценочного высказывания. Интерпретируя шотландскую живопись, искусствоведы разных стран мира нередко используют данный прием, таким образом говоря не только от собственного лица как единичного субъекта, но и от лица группы экспертов, в том числе и шотландских. Обратимся к примеру:

(28) *But critics tend either to ignore Mr. Vettriano or to swat him lazily away with the backs of their cultured hands. Among their objections are that "he can't paint; he just colors in" (Sandy Moffat, former head of painting at the Glasgow School of Art); that his work is "inoffensive enough" but "repetitive, limited and soulless" (Duncan Macmillan, art critic at The Scotsman); and that he is "a media creation" whose " 'popularity' rests on cheap commercial reproductions of his paintings" (Richard Calvocoressi, director of the Scottish National Gallery of Modern Art) [28].*

В статье, посвященной творчеству известного шотландского художника Джека Веттриано, автор «Нью-Йорк таймс» Сара Лайл цитирует сразу несколько искусствоведов, давших оценку его живописи. В приведенных цитатах актуализируются негативные мнения о различных аспектах работ художника, содержащие в себя как рациональный, так и эмоциональный компонент. Так, в языке объективируются 1) техническая сторона творчества (*he can't paint; he just colors in*); 2) темы живописи (*repetitive, limited and soulless*); а также 3) причины популярности работ (*cheap commercial reproductions*). Одновременно Сара Лайл дает информацию не только об авторе цитируемого текста, но и занимаемой им позиции, чтобы указать на значимость представленных мнений в мире искусства.

Как мультипликация субъекта оценочного высказывания может служить средством, придающим дополнительную убедительность оценочному суждению, так и в репрезентации основания оценки может содержаться дополнительный смысл, усиливающий высказывание.

2.3.2. Когнитивные механизмы формирования оценочного смысла в искусствоведческом тексте

Среди всех механизмов формирования оценочного смысла в искусствоведческом дискурсе особую роль играет **метафора**, поскольку исследование метафоры дает возможность для изучения аспектов картины мира искусствоведа. Остановимся на анализе примера обращения искусствоведа к метафоре в оценке:

(29) *Hayley Tompkins shifts between drawing and painting, representation and abstraction, producing slight and uncompromisingly intuitive works that would have been unthinkable in the early 1990s. Joanne Tatham & Tom O'Sullivan's inspired Resurrection with Three Forms three works placed on plinths in front of a sizeable tie-dye piece of fabric puts the nail in the coffin of slick Scottish internationalism [7].*

Репрезентируя высокую оценку рассматриваемых произведений с помощью лексических единиц с имплицитной положительной оценочной семантикой (*uncompromisingly intuitive works that would have been unthinkable*), искусствовед вместе с тем эксплицирует собственное социо-политическое знание, используя механизм метафоризации. Так, помимо непосредственной оценки искусства, автор выражает свое негативное отношение к шотландским тенденциями к интернационализму, на языковом уровне объективируемое с помощью идиомы *the final nail in the coffin*.

При интерпретации произведений искусства у экспертов также активируются и сферы, напрямую не относящиеся к искусствоведческому дискурсу, и в текстах об искусстве могут подниматься те вопросы, которые представляются специалистам релевантными в контексте рассмотрения искусства Шотландии. Так, в следующем примере актуализируется компонент социо-политического знания, связанного с шотландским движением за независимость, в качестве когнитивного механизма формирования смысла выступает метафора:

(30) *Here, three drawings include one of the island's port as it is visited by a vast ship peopled by outsiders. As the locals cleave to their daily bustle, the shark-like prow looms over them exuding both menace and promise. It is an apt metaphor, perhaps, for a country battling for independent nationhood when it has never been engaged with the outside world [4].*

В данном случае при описании сюжета живописного произведения, критик интерпретирует его содержание как метафору к борьбе за независимость Шотландии, подчеркивая вопрос о положении страны и ее

искусства по отношению к внешнему миру как значимый в рамках искусствоведческого дискурса.

Фактор степени близости шотландских художников к мировому искусству также получает языковую репрезентацию с помощью функционирования когнитивного механизма **сравнения**, объективируемого в искусствоведческом дискурсе. С помощью сравнения искусствовед способствует формированию у реципиента более конкретного образа той или иной работы, при этом выбор сравнительного «эталона» также обеспечивает и репрезентацию оценочного смысла, поскольку с его помощью искусствовед может обозначать положение того или иного творца по отношению к другим художникам.

Интересно, что по сравнению с шотландскими экспертами, зарубежные специалисты в искусстве гораздо реже выбирают имена иностранных художников в качестве антропонимов-эталонов. Однако сравнительная оценка может реализована через сопоставление с различными шотландскими деятелями культуры, включая философов и литераторов:

(31) Borland's seriousness and interest in moral darkness has put her in the great tradition of Scottish writers such as James Hogg and Robert Louis Stevenson. They also ally her with Douglas Gordon who, 18 years after he "broke the ice" in 1996 for modern Scottish art by winning the Turner prize, has an awe-inspiring exhibit at Glasgow's GoMA [37].

Так, в приведенном фрагменте искусствоведческого текста с помощью сравнения автор выражает высокую оценку работ Кристин Борланд, обозначая схожесть характера ее творчества с произведениями известных литераторов Джеймса Хогга и Роберта Льюиса Стивенсона. В языке сравнение актуализируется через конструкцию *to put in the great tradition of*, а оценочный смысл маркируется с помощью прилагательного *great*. Сравнение с Дугласом Гордоном, обладателем премии Тернера, также учившемся в Глазго, с одной стороны, помещает художницу в сознании реципиента в один ряд с великими

творцами Шотландии, а с другой, ограничивает ее образ в пределах шотландской культуры.

На такую границу в своем тексте указывает и Джонатан Ивэнс:

(32) Within Scottish art, the pair follow artists such as William McTaggart and William Johnstone through their interest in and use of Expressionism. Both achieve rich painterly effects through the excessive use of thick layers of oil paint [12].

Обозначая возможность сравнения только в контексте шотландского искусства с помощью предлога *within*, Дж. Ивэнс выделяет экспрессионистские черты произведений на основании сравнения с шотландскими художниками Уильямом Мактаггартом и Уильямом Джонстоном, несмотря на широкую распространённость данного направления искусства во всем мире. Таким образом, с помощью сравнения искусствоведы разных стран признают национальную уникальность произведений шотландского искусства, предлагают рассматривать и оценивать их внутри границ собственной культуры.

На выделение шотландских художников в отдельную группу указывают и особенности функционирования феномена стереотипизации в среде зарубежных критиков. Как уже было отмечено ранее, в 92% рассмотренных случаев к стереотипу обращаются шотландские искусствоведы, однако **стереотипы** также обладают способностью становится своего рода точкой притяжения для словесных ярлыков, с помощью которых также нередко выражается оценочная компонента.

Так, корпусный анализ позволил выделить словосочетание *Scotia Nostra* как языковой ярлык, функционирующий в качестве общего определения для современных шотландских художников как группы и активно используемый в текстах искусствоведческого дискурса. Данный ярлык можно считать весьма частотным: в текстах, составленных искусствоведами разных стран было

выделено более 10 примеров его использования. Рассмотрим несколько способов языковой репрезентации данного ярлыка:

*(33) Scottish artists themselves are not, of course, necessarily from Scotland, nor do artists born in Scotland live in Scotland as a rule. However, it is abundantly clear that the **Scotia Nostra** all made socially engaged work that had concerns with historical and contemporary Scottish culture [39].*

*(34) In this sense, the **Scotia Nostra** continued a preoccupation with local identity politics found in Scottish neo-expressionism. However, these issues were broached with a disposition that entirely prevents them from being read as expressive evocations of national character [23].*

Приведенные фрагменты искусствоведческого текста демонстрируют, что данный ярлык преимущественно применяется как термин, объединяющий современных шотландских художников в единую группу. Однако прямой перевод словосочетания *Scotia Nostra* на английский представляет собой нейтральное выражение «*Наша Шотландия*» и не позволяет определить специфику оценочной маркированности данного выражения. Но при этом также можно предположить, что данное выражение скорее возникло как аллюзия к известному определению для итальянской мафии *Cosa Nostra* («*Наше дело*»), где компонент *Cosa* в результате языковой игры был заменен на компонент «*Scotia*», отсылающий к принадлежности к Шотландии.

Так, эвфемистическое обозначение позволяет искусствоведам представить крайне разных художников как отдельную группу, своего рода «мафию», обладающую специфическими для них общими чертами и тесными внутренними связями. С одной стороны, подобный ход можно интерпретировать как дань исторической традиции объединения шотландских художников в творческие группы, а с другой, возникший в результате стереотипизации ярлык в рамках искусствоведческого дискурса также может служить для формирования образа национального искусства, обладающего

особенными только для него характеристиками и функционирующего обособлено от всего мирового искусства.

Таким образом, можно заключить, что при оценивании произведений шотландского изобразительного искусства эксперты из разных стран мира концентрируются на чертах, выделяющих шотландские работы в общем ряду. Анализ языковых средств репрезентации оценки позволяет выделить значимые с точки зрения данной группы искусствоведов характеристики шотландского искусства, к которым относятся такие черты как уникальность, индивидуальность, самобытность и независимость. За счет реализации оценочного смысла на основе метафоры, сравнения и стереотипа, зарубежные искусствоведы подчеркивают необходимость рассмотрения шотландского искусства внутри границ собственной культуры. Вариативность способов актуализации компонентов оценки, обеспечивают убедительность создаваемого в искусствоведческом тексте образа. Признавая национальную уникальность произведений шотландского искусства, данная группа искусствоведов стремится представить его как направление в искусстве, функционирующее обособлено от мирового художественного процесса.

2.3.3 Интерференция дискурса

В то время, как в текстах искусствоведов из Шотландии среди выделенных элементов институциональных дискурсов наибольшее представление получил политический дискурс, анализ интердискурсивного взаимодействия для группы зарубежных искусствоведов показал, что наиболее частотными для данной группы выступают маркеры религиозного дискурса.

Как отмечает В.И. Карасик, религиозный дискурс базируется на религиозных текстах, выступающих в качестве прецедентных текстов данного дискурса, с помощью которых, напрямую или косвенно, будет содержаться указание на ценности конкретной религии, выступающие как общие для этой религии [Карасик 2002: 337-345]. Так, в искусствоведческом тексте могут

встречаться как определенные лексические единицы, относящиеся к религиозному дискурсу, так и прямые и косвенные отсылки к религиозным текстам. При этом все обнаруженные в результате анализа примеры можно отнести к христианскому религиозному дискурсу. К примеру:

(35) In the foreground, a large fish emerges from the water, attached to the boat by three red ribbon-like filaments. Although its mouth is open displaying teeth, the fish wears a resigned expression on its quasi-human face. The painting's mood is calm and resolved; the fisherman appears to be in a state of some kind of spiritual communion. The imagery evokes the Biblical story narrated in Matthew 4 v.17-23 when Christ called on his fishermen disciples to join him as 'fishers of men' [9].

В данном примере американский искусствовед Элизабет Манчестер обращает сознание реципиента к сюжету из Евангелия от Матфея, используя его в качестве продолжения описания картины и своих эмоций от данного произведения искусства. С помощью глагола *to evoke* автором реализуется прямое указание на библейский источник с точностью до стиха (*Matthew 4 v.17-23*), как это нередко делается в религиозно-философских англоязычных текстах, затем кратко описывается упоминаемый сюжет, сопровождаемый небольшим цитированием. Одновременно имеет место и скрытое сравнение образов героев произведения с библейскими «ловцами человеков». В данном случае, благодаря этим приемам, искусствовед формирует более глубокое впечатление, производимое картиной на реципиента, а за счёт расширения внутреннего смысла, содержащегося в произведении, конструирует его ценность.

Библейские тексты также могут быть использованы как средство для интерпретации искусствоведом заложенного в картину скрытого смысла:

(36) It is interesting that Douthwaite depicts her more lascivious female figures with reptiles. In a Biblical context, reptiles are synonymous with evil. Are we seeing conflict between her urge to express her natural, sexual instincts and an idea of dirtiness or wrongness in doing so? [20]

В данном примере искусствовед опирается на библейскую трактовку образа рептилии для того, чтобы глубже раскрыть содержащийся в произведении конфликт, обратить внимание читателя на данный аспект в произведении в случае, если он сам недостаточно хорошо знаком с набором значимых для христианской культуры образов, вероятно используемых шотландским художником. Однако в рассматриваемых искусствоведческих текстах Библия достаточно часто выступает в качестве референтного текста, который, по мнению искусствоведа должен быть знаком реципиенту. Так, христианские образы, могут выступать как своего рода эталон для сравнения:

(37) They were also increasingly dark in mood. Kinlochbervie is a grim Last Supper. The Obsession is a haunted picture set against a sombre sea of five spookily grotesque men standing behind a table laden with bloody fish guts [13].

Положение изображенных на картине Джона Беллани «Одержимость» фигур автор сравнивает с образами фрески Микеланджело «Тайная вечеря», несмотря на общую несхожесть всех других изображенных аспектов. С помощью сравнения с хорошо известным эталоном, автор выстраивает яркий выразительный образ в сознании читающего, позволяющий запомнить описанное произведение, и в то же время предоставляет возможность для более широкого разворачивания смыслов, содержащихся в картине. Очевидно, что также как и в случае с религиозными аллюзиями и метафорами, для достижения ожидаемого коммуникативного воздействия предполагается, что реципиент обязан быть в должной мере знаком, как с художественным образом, так и с референтным религиозным наполнением.

Встречается и такой способ интердискурсивного взаимодействия как прямое цитирование религиозного текста. Характеризуя творчество шотландского художника Пола Кьяппе, искусствовед в качестве риторического приема использует цитату из 16 стиха 21 главы Евангелия от Матфея, без указания источника цитирования:

(38) Therefore, it is interesting that the subject matter of this particular body of work is about specifically mediated knowledge, in this case knowledge directly

intercepted by catholic dogma, and which appears to ignore its own teaching: "Yea: did ye never read, out of the mouth of babes and sucklings thou hast perfected praise?" [24].

Цитата, в Синодальном переводе передаваемая как «да! разве вы никогда не читали: из уст младенцев и грудных детей Ты устроил хвалу?», в данном случае служит риторическим приемом, выбранным искусствоведом для того, чтобы указать на религиозные ценности, критикуемые Кьяппи в его карандашных произведениях.

Таким образом, можно заметить, что интердискурсивное взаимодействие для религиозного дискурса на вербальном уровне реализуется за счет религиозных прецедентных текстов, а в случае с шотландским искусствоведческим дискурсом в их качестве преимущественно выступают христианские тексты. Выражаемые напрямую, через цитирование или описание самих текстов, или косвенно, с помощью сравнения, аллюзии или метафоры к образам из этих текстов, они используются искусствоведами со всего мира в качестве понятной обширной группе реципиентов системы референтных образов, содержащих в себе обозначенный религиозным дискурсом, не зависящий от лингвокультуры, набор ценностей. С помощью элементов христианского религиозного дискурса в искусствоведческом тексте эксперты репрезентируют то знание, которое дает им, как представителям другой культуры, возможность проанализировать ценностное содержание произведений шотландского искусства, несмотря на отмечаемое ими национальное своеобразие картин шотландских мастеров.

2.3.4 Коммуникативные стратегии

Для того, чтобы исследовать, к каким единицам воздействия будут обращаться искусствоведы, не идентифицирующие себя как шотландцы, необходимо провести прагма-дискурсивный анализ искусствоведческого текста в соответствии с выбранной ранее коммуникативно-прагматической моделью искусствоведческого дискурса. Такой подход дает возможность

расширить представления об особенностях репрезентации шотландского искусства теми экспертами, чей культурный опыт в меньшей мере совпадает с опытом художника-шотландца. С целью определения возможных различий в реализации метастратегии убеждения для данной группы искусствоведов в качестве материала для анализа из корпуса была выбрана статья посвященная той же выставке шотландской художницы Джоан Эрдли, что и рассматривалась в разделе 2.2.3 данной работы, где изучались особенности коммуникативных стратегий шотландских искусствоведов. Посетив ту же выставку, искусствовед немецкого происхождения Вильгельм Кук опубликовал в специальном искусствоведческом разделе Би-би-си статью под названием *How the unflinching art of Joan Eardley captures Scotland at its rawest*.

Также как и шотландский искусствовед, В. Кук избирает тактику положительной презентации творчества Дж. Эрдли. В своей экспертной оценке он характеризует ее творчество как смелое, искреннее, честное:

*(39) Eardley drew with **fearless honesty**, and that's what makes these pictures so **compelling**. Her portraits were utterly **unsentimental** – she painted what she saw [31].*

Стойкий и несентементальный характер художницы раскрывается автором через стратегию информирования. Он погружает читателя в аспекты биографии Джоан, акцентируя внимание на ее тяжелом жизненном пути. Иллюстрируя особенности ее жизни в маленьком прибрежном шотландском поселении Каттерлайн, искусствовед представляет его тяжелым местом для жизни с помощью таких определений как *Spartan, remote, basic, austere*:

*(40) Even today, Catterline feels remote and **Spartan** – one pub, no shops, a dozen rudimentary dwellings. Sixty years ago, when Eardley lived here, it was even more **austere**. Her two room house was pretty basic - a bare earth floor, no electricity or running water - **but she loved living here**. She was out in all weathers, painting every day. **She captured the savage beauty of the landscape, the fierce***

light, the shifting colours of the sea and sky. It's heartbreaking how many of Eardley's finest pictures were painted in the few years before she died.

Однако в данном примере видно, что при этом подчеркивается сущностная близость художницы и этого места, которое, по мнению автора, служило источником вдохновения для ее творчества (*but she loved living here*). Высокая оценка при этом репрезентируется косвенно с помощью конструкции *It's heartbreaking how*, когда искусствовед выражает свое глубокое сожаление тем, что мы имеем возможность свидетельствовать так мало работ художницы. С помощью дескриптивных тактик раскрываются не только особенности сюжетов живописи Дж. Эрдли, но и ее глубокая связь с Шотландией, актуализируемые в языке косвенно или напрямую, как в следующем примере:

(41) It's half a century since Joan Eardley died, aged just 42, but here in Scotland, where she made her home, her reputation keeps on growing.

Выбранные искусствоведом выражения, такие как *home, here in Scotland* также подчеркивают принадлежность художницы к шотландской культуре. Искусствовед представляет влияние Шотландии как ключевой фактор, без которого высокий уровень и уникальный характер ее произведений были бы не достижимы. Как демонстрирует следующий фрагмент, В. Кук не только выделяет эту особенность художницы, но и противопоставляет ее решению большинства талантливых художников творить в Лондоне:

(42) Joan studied at Glasgow School of Art, where she shone. While other star pupils went south to try their luck in London, Joan stayed on in Scotland and found her voice.

(43) "She's such an individual artist – a bit of a loner, even," says the show's curator, Patrick Elliott. It was this individuality, in her life and work, which made her art unique.

При этом искусствовед задействует прямое цитирование для подкрепления данных оценок. Для искусствоведческого текста ни выбор цитаты, ни ее содержание нельзя считать случайными. Ссылаясь на другого

специалиста в искусстве, куратора Патрика Элиота, автор обращается к его компетенции как инструменту воздействия на читателя. Так, с помощью цитирования в языке реализуется тактика апелляции к авторитету.

Искусствовед помещает в центр внимания читателя такие характеристики творчества шотландской художницы как индивидуальность, самобытность, самостоятельность и независимость. Однако он также обращает внимание и на последствия, которые, по его мнению, были обусловлены данными особенностями ее работ:

(44) Scottish critics, curators and collectors all recognised her talent, but she was already running out of time.

В рамках стратегии искусствоведческой интерпретации В. Кук трактует искусство Дж. Эрдли как непонятое и недооценённое за пределами Шотландии. Несмотря на то, что автор, будучи нешотландским искусствоведом, также высоко оценивает картины, с помощью риторического вопроса он актуализирует в тексте противопоставление искусства шотландской художницы мировому художественному сообществу:

(45) Eardley is adored in Scotland – Scottish eyes light up at the mere mention of her name – but outside her adopted homeland, she’s still relatively unknown. So why is she revered here, and so unfamiliar elsewhere? Because she lived and worked here, and grew to know the people and places that she painted. Because she painted Scots landscapes and cityscapes, rather than cultivating a career in London.

Выражая данную мысль с помощью приема риторического вопроса, критик подчеркивает значимость рассматриваемой темы и выделяет художницу как уникального творца не только саму по себе, но и как представителя шотландской культуры. Очевидно, оценивая решение художницы остаться в Шотландии как правильное, описанным в тексте шотландским характером ее работ эксперт также объясняет неизвестность и непонятость художницы за пределами родной страны. Использование риторического вопроса, противопоставления, гиперболы, метафоры и других

средств выразительности языка позволяет искусствоведам реализовать тактики убеждения адресата в правильности представленного мнения по поводу рассматриваемого искусства.

Таким образом, в данной статье эксперт в искусстве стремится реализовать метастратегию убеждения в контексте признания национальной самобытности, уникальности и независимости картин Джоан Эрдли. Опираясь на широкий диапазон единиц воздействия, включая тактики дескрипции, апелляции к авторитету, риторического вопроса и погружения, автор представляет в глазах реципиента творчество художницы как недоступное для полного понимания за пределами Шотландии, и в этой связи предлагает свою интерпретацию причин, помешавших художнице завоевать мировое признание. Демонстрируя такую же положительную оценку картин, что и шотландский искусствовед, Вильгельм Кук создает противоположенный образ творчества шотландской художницы, отделяя искусство Шотландии от мировой художественной сцены.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

1. Материалом для исследования послужили тексты искусствоведческого дискурса, посвященные современному шотландскому изобразительному искусству, собранные в размеченный корпус. Исследовательский вопрос предполагает изучение специфики искусствоведческих текстов, созданных как шотландскими искусствоведами, так и искусствоведами других стран, для определения сходных и отличительных черт в языковой репрезентации шотландского искусства.

2. Анализ компонентов оценочной модели показал преимущество положительной презентации искусства Шотландии в искусствоведческих текстах. С точки зрения характера оценки было определено, что полюс экспертной оценки искусства не будет иметь прямой корреляции с лингвокультурной идентичностью оценивающего искусствоведа, поскольку

положительная и отрицательная оценки маркируются примерно в одинаковом числе случаев как для шотландских, так и для иностранных специалистов.

3. В рамках исследования способов актуализации оценки было выявлено, что при оценивании произведений шотландского изобразительного искусства эксплицируется отношение искусствоведов к рассматриваемому искусству в целом. Оценочная составляющая может быть объективирована как с использованием маркированных лексем, идиоматических оборотов и грамматических конструкций, так и с помощью механизмов формирования оценочного смысла, в том числе метафоры, сравнения или экспликации знания о стереотипах. Степень убедительности оценочного высказывания может быть усилена за счет сочетания эмоционального и рационального компонентов оценочного высказывания, мультипликации субъекта оценки, риторических фигур и приёмов языковой игры.

4. При актуализации оценки изобразительного искусства шотландские искусствоведы используют языковые средства, подчеркивающие значимость включенности творчества шотландских художников в контекст развития мирового искусства и способствующие представлению искусства Шотландии в тесной связи с работами художников со всего мира, не выделяя его как особое направление, характеризующееся национальной спецификой.

5. Исследование репрезентации оценки произведений шотландского изобразительного искусства в текстах искусствоведов других стран позволяет выявить частотность актуализации таких характеристик рассматриваемого искусства как уникальность, индивидуальность и самобытность. При оценивании произведений шотландских художников данная группа искусствоведов акцентирует аспекты, выделяющие шотландское национальное искусство и необходимость его изучения внутри границ собственной культуры.

6. Анализ интердискурсивного взаимодействия показал, что наибольшую репрезентацию у шотландских искусствоведов получает политический дискурс, актуализация элементов которого в тексте способствует экспликации

знания искусствоведа в отношении значимых для лингвокультурного сообщества политических вопросов и привлечению внимания реципиента к произведениям искусства путем указания на их включенность в релевантный контекст общественно-политической ситуации.

7. Для текстов иностранных искусствоведов в качестве наиболее частотных были определены маркеры религиозного дискурса, реализуемые в языке за счет христианских прецедентных текстов через цитирование, сравнение, аллюзию или метафору. Система референтных образов религиозного дискурса предоставляет возможность для интерпретации аспектов ценностной составляющей произведения искусства представителями другой культуры.

8. В ходе анализа коммуникативных стратегий было определено, что с помощью стратегий информирования, интерпретации и оценки шотландским искусствоведом достигается реализация метастратегии убеждения реципиента в том, что произведения шотландских художников соответствуют общемировым стандартам, а искусство Шотландии тесно соотносится с мировым художественным процессом.

9. Реализация коммуникативных стратегий и тактик искусствоведческого дискурса зарубежным искусствоведом направлена на цель представления работ как труднодоступных для исчерпывающего понимания за пределами Шотландии, что создает противоположенный образ шотландского искусства как обособленного от мировой художественной сцены.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящее исследование посвящено анализу языковой репрезентации современного шотландского изобразительного искусства в англоязычном искусствоведческом дискурсе. В качестве гипотезы предполагалось, что отношение автора к шотландскому искусству и его оценочная интерпретация будут репрезентированы в текстах искусствоведческого дискурса и будут отличаться в зависимости от культурной принадлежности искусствоведа.

В рамках работы были изучены специфические черты искусствоведческого дискурса в типологии дискурсов. Выделенные характеристики искусствоведческого дискурса определяют возможность изучения субъективной искусствоведческой интерпретации произведений искусства с точки зрения детерминированности опытом искусствоведа как члена определенного лингвокультурного сообщества. На данном этапе был изучен ряд работ, посвященных различным подходам к исследованию искусствоведческих текстов, в результате чего были определены основные языковые особенности искусствоведческого дискурса и выявлены уровни анализа, необходимые для комплексного исследования искусствоведческой интерпретации.

В качестве материала для исследования были выбраны тексты статей из специализированных разделов газет и журналов, посвященные шотландскому изобразительному искусству современного периода, составленные на английском языке специалистами-искусствоведами, принадлежащим к различным лингвокультурам. Было установлено, что динамичное развитие современного искусства в Шотландии соотносится с особым вниманием искусствоведов к вопросам о его статусе как объекта искусствоведения и положении как самостоятельного направления в искусстве. Для исследования языкового материала в результате рандомизированной выборки с учетом категориальных переменных был собран и вручную размечен корпус искусствоведческих текстов, посвященных современному шотландскому изобразительному искусству.

В соответствии с определенными задачами анализ способов языковой репрезентации проводился в два основных этапа. На первом этапе была изучена специфика интерпретации шотландскими экспертами своего национального искусства. Второй этап исследования посвящен анализу репрезентации искусства в текстах, составленных искусствоведами разных стран, чей опыт будет в меньшей мере совпадать с опытом шотландских авторов произведений искусства. Для этого все тексты собранного корпуса были подразделены на две группы в соответствии с категориальной переменной национальной идентичности искусствоведа.

Каждый этап включал в себя анализ характера искусствоведческой оценки, исследование когнитивных механизмов формирования оценочного смысла в тексте, рассмотрение феномена интерференции дискурса и анализ коммуникативных стратегий искусствоведов. Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что в изученных текстах эксперты действительно эксплицируют свое отношение к искусству, а особенности языковой репрезентации шотландского искусства в некоторой степени будут соотноситься с лингвокультурной идентичностью искусствоведа.

При анализе актуализации оценочного компонента было выявлено, что характер оценки не коррелирует с критерием культурной принадлежности оценивающего искусствоведа, так как соотношение положительных и отрицательных оценок искусства будет примерно одинаковым для обеих групп с преимуществом положительной оценки. Было отмечено, что на языковом уровне искусствоведческая оценка объективируется как с помощью маркированных лексических единиц, так и с использованием механизмов формирования оценочного смысла, в том числе метафоры и сравнения. К стереотипу преимущественно обращаются только искусствоведы-шотландцы, актуализируя его с помощью грамматической конструкции с отрицанием.

В результате применения коммуникативно-прагматической модели искусствоведческого дискурса были изучены стратегии и тактики искусствоведов, позволяющие сделать вывод о том, что эксперты двух групп

преследуют различающиеся коммуникативные цели. При анализе выявлено, что метастратегия убеждения может быть достигнута с помощью других стратегий или за счет языковых средств, таких как риторические фигуры и приёмы языковой игры.

Проведенное исследование позволяет заключить, что искусствоведы занимают различающиеся позиции относительно вопроса о положении шотландского искусства в мире. Группа искусствоведов-шотландцев стремится представить свое национальное изобразительное искусство как выступающее в одном ряду с мировыми художественными традициям и отвечающее всем стандартам международного художественного сообщества. В то же время группа зарубежных искусствоведов консолидируется вокруг идеи о ценности искусства Шотландии как уникального, самостоятельного и независимого направления, которое нельзя соотносить с другими художественными сообществами.

В качестве перспективы дальнейшего исследования, связанного с изучением искусствоведческого дискурса в современной лингвистике, значительный интерес представляет феномен языковой креативности искусствоведа и комплексный лингвокогнитивный анализ языковой игры в искусствоведческом дискурсе.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аксенова Н. В. Оценочные смыслы в метафоре (на материале англоязычной литературы XX века): дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2007. 173 с.
2. Арутюнова Н. Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 136—137.
3. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. – М.: Наука, 1988. 341 с.
4. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1998.
5. Бартон, В. И. Сравнение как средство познания. Минск: Изд-во БГУ, 1978. 128 с.
6. Бельмесова М.О. Ключевые особенности искусствоведческого дискурса в рамках текстовой актуализации английского лингвокультурного концепта «Painting» (на материале монографии г. Рейнольдса «Turner. World of art») // Вестник ЮУрГУ. Серия: Лингвистика, 2016. №1.
7. Болдырев Н.Н. Интерпретирующая функция языка // Вестник ЧелГУ. 2011. №33.
8. Болдырев Н.Н. Исследование оценочных смыслов в контексте познавательных процессов // Язык. Текст. Дискурс. 2010. № 8. С. 24-37.
9. Булатова А.П. Лингво-когнитивный анализ искусствоведческого дискурса (музыка, архитектура): дисс. ... канд. филол. наук. М., 1999. 276 с.
10. Вольф, Е.М. Функциональная семантика оценки. М.: Наука, 1985. 228 с. Издание 2, доп. М.: Едиториал УРСС, 2002. 280 с.
11. Галицкая О.А. Функциональный аспект исследования механизма метафоризации в искусствоведческом дискурсе // Исследование лингвокреативных процессов в когнитивно-дискурсивном аспекте. Под ред. Л. А. Нефедовой, Г. Р. Власян, М. А. Самковой. Челябинск: Энциклопедия, 2016. 376 с.

12. Горшкова Т.В. Эмоциональная оценка в художественном произведении и ее значение при переводе // Вопросы германской и романской филологии. Вып.3. Ученые записки, том XIV. СПб., 2005
13. Дейк Т.А., ван. Язык. Познание. Коммуникация. М., 1989.
14. Елина Е.А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства. Номинативно-коммуникативный аспект. – Волгоград; Саратов: Изд. центр. СГСЭУ, 2002. – 256 с.
15. Ерохина А.Б. Прагмалингвистические аспекты современного искусствоведческого дискурса: дис. канд. фил. наук. Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. М., 2018 г.
16. Ерохина А.Б. Прагматика метафоры в англоязычном критическом искусствоведческом дискурсе // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. №7-3 (61).
17. Жаркова У. А. Воплощение знаковой природы изобразительного искусства в искусствоведческом дискурсе (на материале немецкоязычных музейных каталогов) // Вестник Челябинского гос. ун-та. Филология. Искусствоведение. 2011. № 33 (248). С. 49–52. 65.
18. Ивин А.А. Основания логики оценок. М.: Изд-во МГУ, 1970. 231 с.
19. Желтухина М.Р. Тропологическая суггестивность масс-медиального дискурса: о проблеме речевого воздействия тропов в языке СМИ: Монография. М.: ИЯ РАН; Волгоград: Изд-во ВФ МУПК, 2004. 654 с
20. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Волгоград: Перемена, 2002. 477 с.
21. Козловская М.В. Особенности искусствоведческого дискурса на английском языке в XX веке и на современном этапе: дис. канд. филол. наук: 10.02.04. М., 2003. 130 с.
22. Красных В.В. Единицы языка vs. единицы дискурса и лингвокультуры (к вопросу о статусе прецедентных феноменов и стереотипов) // Вопросы психолингвистики. 2008. №7. С. 53-58.

23. Кубрякова Е.С. О понятиях дискурса и дискурсивного анализа в современной лингвистике (обзор) // Дискурс, речь, речевая деятельность. Функциональные и структурные аспекты. М., 2000. С.5-13.
24. Кубрякова Е. С. Части речи с когнитивной точки зрения. М.: Наука, 1997. 328 с.
25. Левина, Г. М. Невербальная вербальность: некоторые вопросы и уточнения к понятию "дискурс" / Г. М. Левина // Мир рус. слова. – 2003
26. Макаров М. Л. Основы теории дискурса. —М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. 280 с. 100.
27. Малых Л.М. Логико-гносеологический и когнитивный подходы к изучению категории сравнения в лингвистике // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2012. №2.
28. Малых Л.М. Статус категории сравнения в современных лингвистических исследованиях // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2011. №2.
29. Маркова, Е.В. Понятие ментальной репрезентации в социальной эпистемологии. // Аспекты: Сборник статей по философским проблемам истории и современности. М.: Современные тетради, 2002. С. 37-43.
30. Маслова В.А. Человек в зеркале сравнения // Лингвокультурология. М.: Изд. центр «Академия», 2001. С. 142-191.
31. Матвеева Г.Г., Самарина И.В., Селиверстова Л.И. Два направления в современной прагмалингвистике // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 12. Социология. 2009. № 1-2. С. 50–57.
32. Милетова Е.В. Англоязычный искусствоведческий дискурс: природа и лексическое наполнение // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. №4. Ч.2. С. 114–119.
33. Милетова Е.В. Особенности вербализации оценки в англоязычном искусствоведческом дискурсе (на примере тематических текстов по

- архитектуре и дизайну) // Вестник Курганского государственного университета. 2019. №1 (52).
34. Миньяр-Белоручева А.П. Поликодовость искусствоведческого дискурса // Вестник ЮУрГУ. Серия: Лингвистика. 2017. №4.
35. Михнюк К. В. О взаимосвязи категорий сравнения и оценки (на материале английского языка) // Ярославский педагогический вестник. №1, 2011. С. 131–136.
36. Павленко Л.Г., Майк А.Э. Стратегии прагматического воздействия на типизированную ситуацию социального взаимодействия в англоязычном искусствоведческом дискурсе // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. №6-1 (84).
37. Петухова Т.И. Биполярность языка оценки в искусствоведческом дискурсе // Научное мнение. Филологические науки, искусствоведение и культурология. 2015. № 9. С. 54-57.
38. Петухова Т.И. Языковая актуализация ситуации восприятия и оценки произведения живописи (на материале английского языка): дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2007.
39. Петухова, Т. И. Языковая репрезентация русской послевоенной живописи в англоязычном искусствоведческом дискурсе. // Когнитивные исследования языка. 2020. № 3 (42). С. 442–447.
40. Рябцева Н. К. Язык и естественный интеллект. М.: Academia, 2005. 640 с
41. Салиенко А.П. Пролетарское искусство в поисках идентичности. По материалам советской прессы 1920-х гг // Вестник Московского университета. Серия 8. История. 2018. №3.
42. Смолина М.Г. Теория и история художественной критики: учеб. пособие. Красноярск: ИПК СФУ, 2009. 128 с
43. Соколова О.В. Лингвокреативен ли рекламный дискурс? Особенности полисемии в коммерческой и социальной рекламе. // лингвистика и

- методика преподавания иностранных языков. М.: Институт языкознания РАН, №2(13), 2020. С. 134-157.
44. Степанов Ю.С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности // Язык и наука конца XX века: Сб. ст. / Под ред. Ю.С. Степанова. М.: РГГУ, 1995. С. 35–73.
45. Степанов Ю. С. В поисках прагматики (проблема субъекта) // Изв. АН СССР. Сер. лит-ры и языка. 1981. Т. 40. №4. С. 325–326
46. Стернин И.А. Введение в речевое воздействие. Воронеж. 2001
47. Троценкова Е.В. Социокультурное знание в когнитивно-коммуникативной деятельности: стратегии воздействия в американском общественно-политическом дискурсе: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. СПб., 2016.
48. Троценкова Е.В. Ценностный аспект координации мнений внутри партийной группы в общественно-политических дискуссиях (Гл.5) // Ценностная картина мира англоязычного социума. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2019. 204 с. С.84-100
49. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Пер. с франц. М., Касталь, 1996. 448 с.
50. Хомякова Е. Г. Новые герои старых ситуаций // Homo Esperans № 2. СПб, 2006.
51. Чернявская В. Е. Дискурс «Лидер продаж» или «Распродажа дискурса»? // Вестник ИГЛУ. 2012. №3 (20). С. 8-14.
52. Чернявская В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность: учебное пособие. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. 248 с.
53. Чигирева Е. С. Концептуальная метафора и сравнение в жанровой дифференциации профессионального дискурса // Преподаватель XXI век. 2017. №4-2.
54. Шмелева Е.С. Когнитивные механизмы и прагматический потенциал лингвокреативности (на материале The Economist). // Вестник НГУ.

- Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 18(3), 2020. С. 78-86.
55. Bowker, L., Pearson, J. *Working with Specialized Language: A Practical Guide to Using Corpora*. Routledge, 2002.
56. Benítez-Castro MA., Hidalgo-Tenorio E. *We Were Treated Very Badly, Treated Like Slaves: A Critical Metaphor Analysis of the Accounts of the Magdalene Laundries Victims*. // *Irishness on the Margins. New Directions in Irish and Irish American Literature*. Palgrave Macmillan, Cham, 2018.
57. Christianson A., Lumsden A. *Contemporary Scottish Women Writers*. Edinburgh Edinburgh University Press, 2000.
58. Coltman V. *Art and Identity in Scotland: A Cultural History from the Jacobite Rising of 1745 to Walter Scott*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 302 p.
59. Dochy, A. *A Scottish Art and Heart: The Transparent Influence of the Scottish School of Art on Erskine Nicol's Depictions of Ireland*. // *Études Écossaises*, 16, 2013. P. 119–140.
60. Goudie, L. *The Story of Scottish Art*. London: Thames and Hudson, 2020. 384 p.
61. Fergusson J.D. *Modern Scottish Painting*. Edinburgh: Luath Press, 2020. 254 p.
62. Langlotz A. *Language, creativity, and cognition from* // *The Routledge Handbook of Language and Creativity*. Routledge, 2015. Pp. 40—60.
63. Macdonald M. *The 'Otherness' of Scottish Art: a Systemic Difficulty?* 2012. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://murdomacdonald.wordpress.com/the-otherness-of-scottish-art-a-systemic-difficulty-2012/>
64. Macmillan, D. *Scottish Art 1460-1990*. Trafalgar Square, 1992. 432 p.
65. Močnik R. *Identity and the Arts*. // *Contemporary Art and Nationalism: Critical Reader*, 2007. P. 40-56.

66. Moffat, A., Riach, A., *The Arts of Independence: The Cultural Argument and Why it Matters Most*, Edinburgh: Luath Press, 2014.
67. Morrison J. *Painting the Nation, Identity and Nationalism in Scottish Painting, 1800–1920*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2003.
68. Morrison M. The story behind Scotland’s art is not being told – here’s why. 2016. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://theconversation.com/the-story-behind-scotlands-art-is-not-being-told-heres-why-66721>
69. Ross D. *Scotland: History of a Nation*. New Lanark: Geddes & Grosset, 2006. 384 p.
70. Rubinstein R. Where Is the Audience for Art Criticism Now? [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/where-is-the-audience-for-art-criticism-now-63661/>
71. Rusciano, F. L. The Construction of National Identity: A 23-Nation Study. // *Political Research Quarterly*, vol. 56, no. 3, 2003, pp. 361–366.
72. Saltz, J. Seeing Out Loud: The Village Voice Art Columns, Fall 1998 Winter 2003, Great Barrington, Mass., *The Figures*, 2003, p. 14.
73. Sinclair, R. This is the Sound of the Suburbs: The Glasgow Model and the Cyclical Nature of Arts Communities // *Proceedings of the Global Culture and Arts Communities Symposium Alberta, Canada: University of Alberta*, 1999.
74. Stirton, P. (2007) ‘Notes Towards a Historiography of Modern Scottish Art’, *Journal of the Scottish Society for Art History*, Scottish Society for Art History, Vol.12.
75. Tognini-Bonelli, E. *Corpus Linguistics at Work. Computational Linguistics*, 2002.
76. Thompson, S. *Art Criticism and the Glasgow Miracle*. CCA, Glasgow, 2013. [Электронный ресурс].
77. Thompson, S.C. *The artist as critic: art writing in Scotland 1960-1990*. PhD thesis, University of Glasgow, 2010.

78. Wallis, S., Nelson, G. Knowledge Discovery in Grammatically Analysed Corpora // Data Min. Knowl. Discov., 5, 2010. P. 305-335.

79. Young J.O. Art and the Educated Audience. // The Journal of Aesthetic Education, vol. 44, no. 3, 2010. P. 29–42.

ИСТОЧНИКИ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

Материал размещен в корпусе: Small Corpus of Scottish Art Discourse. [Режим доступа]: <https://github.com/amarshalov/ScottishArtDiscourse.git>

[1]¹ Clegg J. Generation: 25 Years of Contemporary Art in Scotland. <https://artreview.com/october-2014-generation/>

[2] Jones J. The mega-show that proves Scottish art is fizzing with energy. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/26/generation-review-scottish-contemporary-art>

[3] Macmillan D. Art review: Generation, Scottish National Gallery of Modern Art and Royal Scottish Academy, Edinburgh. <https://www.scotsman.com/arts-and-culture/art-review-generation-edinburgh-1531750>

[4] Spence R. ‘Generation’: 25 years of Scottish contemporary art. <https://www.ft.com/content/95503ce0-27ae-11e4-ae44-00144feabdc0>

[5] Hill G. Ambitious first showcase of Scotland’s contemporary artists in China. <https://www.dundee.ac.uk/news/2015/ambitious-first-showcase-of-scotlands-contemporary-artists-in-china.php>

[6] Shuangjie S. Exhibition to feature rotating roster of cutting-edge art from Scotland. <https://www.globaltimes.cn/content/931212.shtml>

[7] Mulholland N. Here + Now: Scottish Art. <https://www.frieze.com/article/here-now-scottish-art-1990-2001>

[8] King S.S. Hayley Tompkins: Digital Light Pool. www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/hayley-tompkins-61711/

¹ Здесь и далее нумерация источников примеров приведена в соответствии с нумерацией блоков корпуса.

- [9] Manchester E. John Bellany. Homage to David B.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/bellany-homage-to-david-b-t11750>
- [10] Jones C. P. Corrosion And Other Maladies In Peter Doig's Latest.
<https://www.riotmaterial.com/peter-doig-paintings>
- [11] Grant A. With all its eyes the natural world looks out into the Open.
<https://www.scotsman.com/arts-and-culture/art-reviews-john-bellany-joan-eardley-audrey-grant-1496932>
- [12] Evens J. John Bellany Alan Davie Spiritual Joy and Magic.
<https://www.artlyst.com/features/john-bellany-alan-davie-spiritual-joy-magic-revd-jonathan-evens/>
- [13] Macmillan D. Visual art review: John Bellany; A Passion for Life.
<https://www.scotsman.com/arts-and-culture/visual-art-review-john-bellany-passion-life-1600770>
- [14] Marr A. Vivacious, flashy and cheerful.
<https://www.theguardian.com/theobserver/2000/jul/02/featuresreview.review>
- [15] Ross J. Madeleine Hand — stories and connections. <https://www.tolquhon-gallery.co.uk/blog/134-madeleine-hand-stories-and-connections->
- [16] Wigan L. In Focus: A masterpiece by Fergusson, the Scottish whose work is tinged by French avant-garde - Country Life.
<https://www.countrylife.co.uk/luxury/art-and-antiques/in-focus-a-masterpiece-by-fergusson-the-scottish-colourist-whose-work-is-tinged-by-french-avant-garde-211014>
- [17] Devlin V. A Life Lived On The Edge At The Scottish Gallery.
<https://artmag.co.uk/on-edge-at-the-scottish-gallery>
- [18] Art reviews: Pat Douthwaite | Latitudes | Rare Prints and Monotypes.
<https://www.scotsman.com/arts-and-culture/art/art-reviews-pat-douthwaite-latitudes-rare-prints-and-monotypes-3117972>
- [19] Schueler J. Signatures of Scottish Art. <https://www.scotsman.com/whats-on/arts-and-entertainment/art-review-jon-schueler-pat-douthwaite-signatures-scottish-art-1474101>

- [20] Mills S. Provocative Art of Pat Douthwaite. <https://www.dailyartmagazine.com/pat-douthwaite>
- [21] Burnside A. Portrait of Scots artist Pat Douthwaite who was born ahead of her time. <https://www.dailyrecord.co.uk/news/real-life/portrait-scots-artist-pat-douthwaite-8277094>.
- [22] Always on the cutting edge. Challenging, disquieting, colourful, demanding, beguiling. <https://morningstaronline.co.uk/article/c/always-cutting-edge/>
- [23] Mulholland N. 'Leaving Glasvegas'. <http://www.sorchadallas.com/press/143>
- [24] Garratt K. Scottish Artist Paul Chiappe Unveils First New York Solo Show. <https://www.artlyst.com/reviews/scottish-artist-paul-chiappe-unveils-first-new-york-solo-show/>
- [25] Black P. Scottish Independence And The Future Of British Art. <https://www.artlyst.com/news/scottish-independence-and-the-future-of-british-art/>
- [26] Jones J. Why Jack Vettriano is the artist we deserve. <https://www.theguardian.com/culture/2005/oct/05/1>
- [27] Collins A.F. Is Painter Jack Vettriano's Work Brainless Erotica, or Bona Fide Art? <https://www.vanityfair.com/culture/2012/07/jack-vettriano-singing-butler-art>
- [28] Lyall S. An Artist Loved by No One but the Public. <https://www.nytimes.com/2006/02/23/arts/design/an-artist-loved-by-no-one-but-the-public.html>
- [29] Love K. Alasdair Gray's paintings, like his books, are marked by both fable and reality. <https://www.theparisreview.org/blog/2017/02/03/alaisdair-the-artist/>
- [30] Anderson D. Why Alasdair Gray's (1934-2019) Weird Visions Cannot Be Canonized. <https://www.frieze.com/article/why-alasdair-grays-1934-2019-weird-visions-cannot-be-canonized>
- [31] Cook W. How the unflinching art of Joan Eardley captures Scotland at its rawest. <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/1290R2hMbnhYfz7pJNKZkmz/how-the-unflinching-art-of-joan-eardley-captures-scotland-at-its-rawest>

- [32] Art review. Joan Eardley - A Sense of Place. <https://www.scotsman.com/whats-on/arts-and-entertainment/art-review-joan-eardley-sense-place-1460207>
- [33] Scarano C. Burning Bright. Shaping forms with colours. <https://wokingwriters.wordpress.com/2019/10/01/burning-bright-the-scottish-colour/>
- [34] The RSA Annual Exhibition 2018, Royal Scottish Academy, Edinburgh. <https://www.scotsman.com/arts-and-culture/art-review-rsa-annual-exhibition-2018-royal-scottish-academy-edinburgh1429518>
- [35] Waddell L. From his extraordinary art to our everyday memories, Alasdair Gray is steeped into Glasgow. <https://www.prospectmagazine.co.uk/arts-and-books/alasdair-grey-death-glasgow-laura-waddell>
- [36] Devlin V. A Life Lived On The Edge At The Scottish Gallery. <https://artmag.co.uk/on-edge-at-the-scottish-gallery>
- [37] Baker K. Christine Borland': Cast from Nature. Scottish Art News Issue 15. https://issuu.com/scottishartnews/docs/san15_final
- [38] Barber L. His dark materials. Jack Vettriano. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2004/jun/13/art2>
- [39] Moffat S. Steven Campbell. Figurative artist whose return to Scotland after success in the US heralded a renaissance in the visual arts. <https://www.theguardian.com/news/2007/sep/03/guardianobituaries.artsobituaries>
- [40] Pollock D. NOW: Jenny Saville, Sara Barker, Christine Borland, Robin Rhode, Markus Schinwald, Catherine Street. https://issuu.com/scottishartnews/docs/san_29