

лингвокультура эмоций «под градусом» // Очерки по этнолингвистике потребностной коммуникации: коллективная монография. – Волгоград: Волгоградский ГАУ, 2014. – 344 с.

6. Олянич А.В., Земскова А.Ю. Лингвистика

англоязычного гастрономического дискурса: монография. – Волгоград: Волгоградский ГАУ, 2015. – 392 с.

7. Олянич А.В. Лингвистика французской гастрономии: монография. – Волгоград: ИПК Волгоградского ГАУ «Нива», 2015. – 180 с.

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ ДИСКУРС

Искусствоведческий дискурс, получивший наиболее глубокое осмысление в научной литературе, уже своим наименованием как нельзя более точно отражает свою сущность – какой бы ни был текст, как правило, его автор стремится «ведать искусством», понять и объяснить его смысл, предложить свою версию позиции художника и в этом смысле отождествить себя с ним, ведь даже споря с творцом произведения искусства, автор текста часто «говорит» за художника, приписывая ему те или иные интенции (У.А. Жаркова). Искусствоведческий дискурс толкуется в контексте культурологического дискурса, при этом искусство – своего рода объект культурологического дискурса. Искусствоведческий дискурс актуализируется в научном и публицистическом стилях (дискурсах). Он фиксируется как в литературно-эстетических трудах, так и в дискурсе масс-медиа – в журнальных, газетных статьях, в Интернет-коммуникации.

Особость говорения об артефактах искусства обусловлена самодостаточностью, нередуцируемостью последнего: в отличие от науки, имеющей заданный предмет познания, сфера искусства – согласно закону своего основания – данный предмет генерирует. Очевидно, что разные формы интеллектуальной деятельности предопределяют и порождают видовое многообразие дискурсивных практик. Иными словами, в общей картине мира статус искусства – творческого процесса, «заканчивающегося» созданием художественного образа – верифицируется как продолжающееся (воспроизводимое, осмысляемое и интерпретируемое) миротворение, конституирующее иные возможности познания (понимания) бытия. Способы говорения о творчестве вполне поддаются словесно-понятийной строгости, а теоретический уровень художественно-эстетической аналитики обуславливается профессионализ-

мом искусствоведов. «Смысл» и «понимание» сопряжены с проблемой «диалога», объективирующей социальную и достаточно объемную территорию научно-исследовательских интересов. Однако, проблема дискурсивной обозначаемости в сфере искусства (длящегося миротворения) – в своих самых существенных интенциях – стимулирует смысловые усилия человека в культуре, позволяя сблизиться его высшему духовному предназначению.

Искусствоведческий дискурс понимается исследователями как виртуальный, постоянно разворачивающийся во времени и в пространстве корпус высказываний на тему искусства, реализуемых в рамках искусствоведческих наук в различных типах текста, коммуникативных сферах и в ходе рассмотрения отдельных вопросов в русле основной темы. Данный дискурс рассматривается как частный дискурс по отношению к общему дискурсу на тему искусства и является вторичным способом представления искусства с помощью его анализа и интерпретации. Искусствоведческий дискурс обеспечивает посредничество между автором произведения искусства и реципиентом (зрителем/слушателем). Художник через образительные знаки (образы, формы, линии, технику и т. д.) создаёт невербальное сообщение, которое искусствовед должен декодировать. Таким образом, искусствовед выступает в роли посредника между художником и адресатом.

Когда произведения искусства становятся предметом произведений вербальных, совокупность, взаимодействие и функционирование последних становится особым видом дискурса – искусствоведческим. Исследователи постулируют принципиальную интерпретативную природу текста о произведении искусства: «... невербальный вид художественного творчества постигается субъектом посредством включения механизма рецепции,

оценивается, переводится в вербальный код и тем самым интерпретируется <...> Любое письменное представление изображенного объекта – это уже его интерпретация <...> Уровень описания... высший, наиболее сложный уровень интерпретации изображенного объекта...» (Е.А. Елина). Значимым представляется выделение исследователями трех уровней интерпретации – денотативного (низшего, номинативного), коннотативного (предполагающего введение эмотивнооценочного, характеризующего и потому более субъективного, менее достоверного комментария) и символического (высшего, на котором изображению придается значение и значимость символа, метафоры).

В ряде работ ключевым для дискурсивного подхода к исследуемым текстам становится понятие стратегии: «... дискурс понимается как вербализованная и используемая для коммуникации совокупность соответствующих языковых знаний и стратегий» (А.П. Булатова). В числе основных называют стратегии авторитета, оценочности, деконструкции представленного как целое, «приоритетного» восприятия некоторых аспектов объекта, стратегия ассоциативно-расширенного восприятия, высокого стиля, конкретно-объективирующая стратегия и стратегия моделирования ситуации восприятия. Очевидно, что интерпретация, в традиционном смысле понимаемая как истолкование, объяснение, в данной концепции не рассматривается как сколько-нибудь значимая стратегия искусствоведческого дискурса.

Не любое изображение является произведением искусства. Последнее отличает концептуальная нагруженность: искусство является наглядно-образной, символической формой познания мира, и то или иное полотно или рисунок воплощает (возможно, частично) авторскую концепцию мироустройства. В этом смысле произведение искусства можно считать знаком сродни словесному, в котором означающее и означаемое тесно взаимосвязаны. Если понимать под означающим форму, образительный ряд, совокупность «фигур», а под означаемым авторское послание, смысл, то вопрос об интерпретативной составляющей искусствоведческого текста решается более

или менее последовательно: описание означающего не есть интерпретация, объяснение означаемого, напротив, реализует стратегию интерпретации. С этим удачно коррелирует определение интерпретации, принятое в логике: приписывание некоторого смысла, значения символам и формулам формальной системы; в результате формальная система превращается в язык, описывающий ту или иную предметную область. Впрочем, необходимо признать, что описание и интерпретация не составляют специфику искусствоведческого дискурса, в отличие от передачи впечатления от артефакта, тех самых «коннотативного» уровня описания, стратегии оценочности и ассоциативного расширения (У.А. Жаркова).

Искусствоведческий дискурс есть 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. Из определения следует, что указанный тип дискурса представляет собой полноценную коммуникацию, имеющую свою специфику и неповторимость. Говоря о природе дискурса искусствоведа, отметим ее двойственный характер, поскольку коммуникация в сфере искусства может проходить как невербально, так и вербально. Сказанное дает нам основания выделить невербальный и вербальный искусствоведческий дискурс. В случае невербальной коммуникации в искусстве художник как создатель произведения искусства отправляет информацию, зашифрованную посредством образов, символов и др., адресату в лице зрителя/критика. Темой и формой обозначенного типа коммуникации служит непосредственно произведение искусства, вернее – вид его материализации (полотно, поэма, пьеса, скульптура, фильм и др.). Основной посыл при этом передается при помощи символов, образов, иконических знаков. В силу того, что процесс коммуникации в невербальном искусствоведческом дискурсе носит, соответственно, исключительно семиотический характер, единственно возможным каналом связи выступает зрительное вос-

приятие информации. На этапе коммуникации в сфере искусства, когда актуализируется вербальный тип рассматриваемого дискурса, зритель/критик, пытаясь понять посыл автора произведения искусства, интерпретирует его посредством языковых знаков (текста), «домысливая» то, что намеревался выразить мастер, то есть адресант в лице критика/зрителя/художника отправляет декодированную информацию (текст) адресату, в качестве которого выступает читатель, вербально воздействуя на его психическое и эмоциональное состояние. Коммуникация здесь погружается в пространство лингвосомиотики.

КИНОДИСКУРС

Кинодискурс – комплексный лингвосомиотический коммуникативный феномен культуры, относящийся к цивилизационным ценностям, накапливаемым человечеством с конца XIX – начала XX столетий по сегодняшний день. Более того, векторно его развитие направлено в далекое будущее в связи с безостановочным развитием информационных технологий (цифровые мультимедийные средства визуализации информации, искусства в том числе) и нарастающей виртуализацией существования Homo sapiens.

Семиотичность и креолизационность данного типа дискурса подчеркивается в большом количестве лингвистических исследований данного феномена, правда, не всегда: так, А.И. Казакова понимает кинодискурс весьма обобщенно, как «... кинотекст, а также как сам кинофильм, интерпретация фильма кинозрителями и тот смысл, что вложили в него создатели кинофильма, режиссеры и сценаристы» [Казакова, 2014]; в этом определении семиотические характеристики автором никак не высвечены или «спрятаны» в глубине довольно поверхностной и малолингвистичной дефиниции. Для А.Н. Зарецкой кинодискурс, напротив, феномен сугубой лингвосомиотики – это «связный текст, являющийся вербальным компонентом фильма, в совокупности с невербальными компонентами – аудиовизуальным рядом этого фильма и другими значимыми для смысловой завершенности фильма экстралингвистическими факторами, такими как креолизованное обра-

Литература:

1. Булатова А.П. Концептуализация знания в искусствоведческом дискурсе // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1999. № 4. С. 34–49.
2. Елина Е.А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства (номинативно-коммуникативный аспект): дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 2003.
3. Жаркова У.А. Воплощение знаковой природы изобразительного искусства в искусствоведческом дискурсе // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 33 (248). Филология. Искусствоведение. Вып. 60. С. 49–52.
4. Фадеева Г.М. Искусствоведческий дискурс с позиции концепции М. Юнга // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – Выпуск 6 (639). Языкознание. Москва, ФГБОУ ВПО МГЛУ, 2012.

зование, обладающее свойствами целостности, связности, информативности, коммуникативно-прагматической направленности, медийности и созданное коллективно дифференцированным автором для просмотра реципиентом сообщения (кинозрителем). К экстралингвистическим факторам относятся разнообразные культурно-исторические фоновые знания адресата, экстралингвистический контекст – обстановка, время и место, к которым относится фильм, различные невербальные средства: рисунки, жесты, мимика, которые важны при создании и восприятии кинофильма» [Зарецкая, 2010].

Очень подробно исследован кинодискурс И.Н. Лавриненко: исследователь дает развернутое определение явлению и характеризует кинодискурс как «... поликодовое когнитивно-коммуникативное образование, сочетание различных семиотических единиц в их неразрывном единстве, которое характеризуется связностью, цельностью, завершенностью, адресатностью. Кинодискурс выражается при помощи вербальных, невербальных (в том числе кинематографических) знаков в соответствии с замыслом коллективного автора и структурируется средствами мены коммуникативных ролей; он зафиксирован на материальном носителе и предназначен для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями» [Лавриненко, 2012]. Обратим внимание на введение в исследовательское поле метадискурсивной категории мены коммуникатив-

ных ролей как системы стратегий, тактик и приемов, которая «... контролирует процесс диалогического общения с помощью вербальных и/или невербальных средств взятия, сохранения или передачи одному из участников интеракции права на речевой вклад, указывая на точку потенциального перехода или точку релевантного перехода. Структурно регулятивная метадискурсивная природа этой системы проявляется в ее сопутствующем характере относительно иных дискурсивных категорий и наличии специализированных тактик и приемов мены ролей» [Лавриненко, 2012].

К и н о д и с к у р с п о н и м а е т с я С.С. Назмутдиновой как «семиотически осложненный, динамичный процесс взаимодействия автора и кинореципиента, протекающий в межъязыковом и межкультурном пространстве с помощью средств киноязыка, обладающего свойствами синтаксичности, вербально-визуальной сцепленности элементов, интертекстуальности, множественности адресанта, контекстуальности значения, иконической точности, синтетичности», а так же как «... форма вербально-иконического поведения, соотносимая с определенной ситуацией, культурой, временем, пространством и обладающую основными функциями, присущими языку, – информативной, коммуникативной, регулятивной, художественно-эстетической» [Назмутдинова, 2008]. В приведенном определении вводятся понятия адресата и адресанта (агента и клиента дискурса); кроме того, оно ценно тем, что помимо семиотичности феномена в дефиниции высвечены его прагма-когнитивный и поведенческий аспекты.

Кинодискурс (кинотекст в терминологии Г.Г. Слышкина и М.А. Ефремовой) – это «связное, цельное и завершенное сообщение, выраженное при помощи вербальных и невербальных знаков, организованное в соответствии с замыслом коллективного функционально дифференцированного автора при помощи кинематографических кодов, зафиксированное на материальном носителе и предназначенное для воспроизведения на экране и аудиовизуального восприятия зрителями» [Слышкин, Ефремова, 2004]. Эти исследователи, во-первых, обратили внимание на его кодированную природу, а, во-вторых, предложили лингвосомиотическую классификацию кинотекстов, согласно которой дифференциация

кинотекстов определяется на невербальном уровне доминированием индексальных или иконических знаков, а на вербальном – речевым стилем. Также они выделяют художественный (игровой) и документальный (неигровой) кинотекст и классифицируют кинодискурс по жанрам.

К единицам кинодискурса относят разные сущности: так, кинематографисты оперируют термином *кадр* (ср. теорию монтажа С.М. Эйзенштейна, согласно которой целое в кино получается путем сопоставления кадров при монтаже, и каждый кадр должен нести в себе какой-то элемент общей темы, которая «пронизывает» их все). С. Уорт предлагает различать операторский кадр (*кадема*), образующийся в результате непрерывного действия киноаппарата с момента начала съемки до ее окончания, и монтажный кадр (*эдема*) – та часть кадемы, которая реально используется в фильме [Уорт, 1984]. Ю.М. Лотман сравнивает кадр со словом в его функции по отношению к целому. Несмотря на то, что он может быть разложен на более мелкие детали, и можно также рассматривать более крупный отрезок – последовательность кадров (как и в естественном языке есть более мелкие и более крупные чем слово единицы смысла), все же кадр является основным, хоть и не единственным носителем значений киноязыка. Особенностью кадра является то, что он не статический, как фотография или картина; он допускает в своих пределах движение, т.е. кадр – явление динамическое [Лотман 1973]. Ю.Г. Цивьян полагает, что единицей кинотекста всегда является пара ядерных кадров, которую автор называет базовой цепочкой, или синтагмой кинотекста. Под *ядерным кадром* Ю.Г. Цивьян понимает непрерывный сегмент кинотекста, в котором выделяются два элемента: «предмет» съемки (персонаж и пр.) и «пространство», в котором находится или по отношению к которому движется этот предмет. Сообщение кинотекста может быть выявлено только лишь при рассмотрении как минимум двух ядерных кадров [Цивьян, 1984].

К. Метц рассматривает *план* как минимальную единицу кино [Метц, 1993/1994]. П.П. Пазолини использует термин *образ-знак* [Пазолини, 1984]. Ж. Делёз выделяет *образ-движение* как первое измерение семиотики кино и из образа-движения выводит шесть типов образов: образ-перцепция, образ-эмоция, образ-импульс, образ-действие,