

Санкт-Петербургский государственный университет

**Череди́на Алина Юрьевна**

**Языковая актуализация эмотивности в  
современном искусствоведческом дискурсе**

Выпускная квалификационная работа

Направление подготовки 45.04.02 «Лингвистика»

Образовательная программа «Теория и история языка и языки  
народов Европы»

Профиль «Дискурс и вариативность английского языка»

Научный руководитель: к.ф.н., доц. Петухова Т.И.

Рецензент: к.ф.н., доц. Филиппова С.Г.

Санкт-Петербург

2017

## Оглавление

Введение	3
<b>Глава 1.</b> Теоретические основы исследования эмотивности в и с к у с с т в о в е д ч е с к о м дискурсе.....	7
1. П о н я т и е д и с к у р с а в с о в р е м е н н о й лингвистике.....	7
2. М е с т о и с к у с с т в о в е д ч е с к о г о д и с к у р с а в т и п о л о г и ч е с к о й с и с т е м е д и с к у р с о в и е г о своеобразие.....	10
3. К а т е г о р и я о ц е н к и и е ё э м о т и в н ы й компонент.....	16
4. С о о т н о ш е н и е п о н я т и й « э м о т и в н о с т ь » и « э м о ц и о н а л ь н о с т ь ».....	19
5. П р о ц е с с к о м м у н и к а ц и и и э м о т и в н о с т ь в и с к у с с т в о в е д ч е с к о м дискурсе.....	23
...	
6. Л и н г в и с т и ч е с к и е а с п е к т ы и з у ч е н и я э м о т и в н о с т и в тексте.....	25
7. Р а с п р е д е л е н и е ф о к у с а в н и м а н и я в дискурсе.....	28
В ы в о д ы п о Г л а в е 1.....	33
<b>Глава 2.</b> Анализ языковых средств репрезентации эмотивности в и с к у с с т в о в е д ч е с к о м дискурсе.....	35
2.1. Языковая актуализация эмотивности на лексико-семантическом уровне.....	35
2. Языковая актуализация эмотивности на грамматическом уровне....	45

3.	Лингвокогнитивный эмотивности.....	анализ	51
4.	Прагма-дискурсивный эмотивности.....	анализ	54
	Выводы по Главе 2.....		58
	Заключение.....		60
	.....		
	Список использованной литературы.....		62
	Список использованных словарей.....		69
	Список источников примеров.....		70
	Приложения		

## Введение

В настоящее время изучение коммуникации эмоций и своеобразия их репрезентации в языке находится в центре внимания многих лингвистов. Эмотиология, т.е. наука о лингвистике эмоций, сформировалась на стыке языкознания и психологии. Она занимается изучением эмотивности языка, речи и текста. Функционирование категории эмотивности занимает значимое место в коммуникации, осуществляемой посредством искусства.

Данное исследование посвящено изучению категории эмотивности и её репрезентации в современном англоязычном искусствоведческом дискурсе на лексико-семантическом, грамматическом, лингвокогнитивном и прагма-дискурсивном уровнях. Таким образом, **объектом** исследования выступает

категория эмотивности и её языковая актуализация в современном искусствоведческом дискурсе. **Предметом** исследования являются языковые средства реализации эмотивности, которые репрезентируются в газетных статьях искусствоведов-критиков, а также в отзывах посетителей выставок.

**Теоретической базой** исследования послужили положения теории дискурса (Т.А. ван Дейк, Н.Д. Арутюнова, Ю.С. Степанов, Е.С. Кубрякова, В.И. Карасик, В.Е. Чернявская, Е.А. Елина, Е.В. Милетова и др.); лингвистической теории оценки (А.А. Ивин, Н.Д. Арутюнова, Е.М. Вольф и др.); лингвистической теории эмоций (R. Plutchik, П. Экман, К. Изард, О. Е. Филимонова, В. И. Шаховский, Л.А. Пиотровская и др.), а также теории соотношения рационального и эмоционального компонентов в оценочной деятельности (Ш. Балли, В.И. Шаховский, К. Э. Изард и др.).

**Цель** данного исследования заключается в выявлении средств актуализации эмоций в современном англоязычном искусствоведческом дискурсе на различных уровнях языка.

Для достижения поставленной цели в исследовании решаются следующие **задачи**:

1. Рассмотреть различные подходы к определению понятия «дискурс», а также определить место и своеобразие искусствоведческого дискурса в типологии дискурсов;
2. Рассмотреть категорию эмотивности, а также связанные с ней понятия в рамках лингвистики и психолингвистики;
3. Охарактеризовать процесс коммуникации в искусствоведческом дискурсе и выявить его отличительные черты;
4. Изучить уровни функционирования категории эмотивности в искусствоведческом дискурсе;
5. Провести лексико-семантический, синтаксический, морфологический, лингвокогнитивный, прагма-дискурсивный анализ средств репрезентации эмотивности в англоязычном искусствоведческом дискурсе с целью выявления особенностей

актуализации эмоций на материале статей, посвященных современным выставкам и написанных профессиональными искусствоведами, а также на материале отзывов, предоставленных посетителями выставок.

**Материалом** исследования послужили 50 статей из интернет-версий британских и американских газет, посвященные современным выставкам, а также 180 отзывов посетителей выставок, размещенные в сети Интернет.

Изучение языкового материала осуществляется с помощью следующих **методов**:

- метод лексико-семантического анализа;
- метод структурно-синтаксического анализа;
- метод сопоставительного анализа полученных результатов;
- метод когнитивно-контекстуального анализа;
- метод прагма-дискурсивного анализа.

**Актуальность работы** обусловлена ее включенностью в контекст современных лингвистических исследований категории эмотивности с точки зрения ее функционирования в различных типах дискурса, а также необходимостью комплексного анализа специфики эмотивности искусствоведческого дискурса, для которого она является одной из наиболее значимых составляющих.

Научная **новизна** исследования заключается в выявлении основных параметров функционирования категории эмотивности в искусствоведческом дискурсе на различных уровнях языка. Новым является также комплексный лингвокогнитивный подход к исследованию данной категории, позволяющий учитывать когнитивные аспекты восприятия и понимания произведения искусства, которые находят объективацию в искусствоведческих текстах.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Язык располагает как лексическими, так и грамматическими средствами объективации эмотивности в искусствоведческом дискурсе. К наиболее частотным относятся прилагательные, существительные, глаголы,

причастия II, междометия, риторические вопросы и восклицания, повторы, эллиптические конструкции, номинативные предложения, перфектные и эмфатические конструкции, разделительные вопросы, степени сравнения прилагательных.

2. Когнитивно-эмотивная ситуация является инструментом лингвистического анализа текста, с помощью которого представляется возможным выявить и проанализировать характер взаимосвязи перцептивной, ментальной и эмоциональной составляющих познавательной деятельности реципиента при восприятии искусства.

3. В искусствоведческом дискурсе реализуются аддитивные и неаддитивные стратегии. Важную роль при объективации неаддитивных стратегий выполняет дефокусирование, которое реализуется с помощью различных механизмов и играет ведущую роль в искусствоведческом дискурсе, где основным фокусом внимания выступают эмоции автора.

**Теоретическая значимость** исследования состоит в многоаспектном лингвистическом исследовании функционирования категории эмотивности, а также в выявлении и обосновании интегративного характера взаимодействия когниции и эмоции в искусствоведческом дискурсе.

**Практическая значимость** исследования заключается в том, что полученные результаты могут быть использованы на лекционных и практических занятиях по лингвистике текста, стилистике, лексикологии, когнитивной лингвистике и лингвокультурологии.

**Апробация работы.** Основные положения работы отражены в публикации «Языковая репрезентация эмоции “восхищение” в современном искусствоведческом дискурсе» сборника V Международной научной конференции «Культура в зеркале языка и литературы» (февраль 2017).

**Структура** выпускной квалификационной работы общим объемом 72 страницы состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы, включающего 67 наименований на русском и 8

на иностранных языках, списка использованных словарей, списка источников примеров и приложений.

## **Глава 1. Теоретические основы исследования эмотивности**

### **1. Понятие дискурса в современной лингвистике**

Понятие дискурс (discourse) является многозначным и применяется в различных науках, таких как лингвистика, литературоведение, философия, история, психология и др. В данном разделе необходимо выявить, какие существуют подходы к определению понятия «дискурс» в лингвистической науке, и предложить свое понимание термина.

Т.А. ван Дейк, профессор Амстердамского университета, внес большой вклад в развитие теории дискурса и дискурс-анализа. Термин «дискурс» он понимает как в широком, так и в узком смысле. В широком смысле – это комплексное коммуникативное событие, которое происходит между говорящим и слушающим в определенном пространственном, временном и

прочем контексте. По мнению ученого, коммуникативное действие может быть речевым или письменным, обладать вербальными и невербальными составляющими (к примеру, чтение газеты, диалог между пассажирами транспорта, разговор с другом).

В узком смысле под дискурсом понимается устный или письменный текст, в котором присутствует только одна вербальная составляющая. С этих позиций термин «дискурс» обозначает продолжающийся или завершенный «продукт» коммуникативного действия, его письменный или устный результат, который интерпретируется реципиентами [ван Дейк 1989]. Таким образом, с точки зрения Т.А. ван Дейка, дискурс представляет собой актуально произнесенный текст, в то время как текст выступает абстрактной грамматической структурой произнесенного.

Н.Д. Арутюнова понимает под дискурсом связный текст в совокупности с экстралингвистическими, то есть психологическими, социокультурными, прагматическими и другими факторами, текст, взятый в событийном аспекте; речь, которая рассматривается как целенаправленное социальное действие, компонент, который участвует во взаимодействии людей и механизмах их сознания (когнитивных процессах) [Арутюнова 1990]. По мнению Н.Д. Арутюновой, дискурс - это «речь, погруженная в жизнь» [там же: 136]. В связи с этим термин «дискурс» не может применяться к древним и другим текстам, связи которых с живой жизнью не восстанавливаются непосредственно. В таком случае применяется термин «текст».

Ю.С. Степанов понимает под дискурсом «язык в языке», но представленный в виде особой социальной данности: «Дискурс – это особое использование языка... для выражения особой ментальности, ... особой идеологии; особое использование влечет активизацию некоторых черт языка и, в конечном счете, особую грамматику и особые правила лексики. И... в свою очередь создает особый ментальный мир» [Степанов 1995: 44-45]. Ю.С. Степанов подчеркивает, что дискурс не может быть сведен к стилю,



грамматике или лексикону как просто язык. Реальное существование дискурса, прежде всего, возможно в текстах, за которыми встаёт особая грамматика, особый лексикон, особые правила словоупотребления и синтаксиса, особая семантика, которые в конечном итоге создают особый мир.

Е.С. Кубрякова и О.В. Александрова также разводят понятия текста и дискурса. Под дискурсом они понимают когнитивный процесс, связанный с созданием речевого произведения, в то время как текст является уже конечным результатом речепроизводства, который фиксируется в определенной форме. [Кубрякова, Александрова 1997]. Таким образом, понятия текста и дискурса тесно взаимосвязаны: текст создается в дискурсе и является его результатом.

А.Н. Кудлаева, напротив, считает, что дискурс следует рассматривать не как само речевое поведение, а как его результат (т.е. речь в классическом понимании Л.В. Щербы), обусловленный различного рода социокультурными и ситуативными факторами, влияющими на коммуникацию [Кудлаева 2006].

В монографии К.Ф. Седова понятия «дискурс» и «текст» имеют несколько иное толкование. Ученый характеризует дискурс как «объективно существующее вербально-знаковое построение, которое сопровождает процесс социально значимого взаимодействия людей» [Седов 2004: 8]. Текст рассматривается автором как взгляд на дискурс, но только с точки зрения внутреннего строения речевого произведения. Из этого следует, что «дискурс» - родовое понятие, а «текст» - видовое.

В.Е. Чернявская подробно анализирует понятие «дискурс» и его соотношение с понятием «текст». Дискурс в одном из его возможных пониманий обозначает «конкретное коммуникативное событие, фиксируемое в письменных текстах и устной речи, осуществляемое в определенном, когнитивно и типологически обусловленном коммуникативном пространстве» [Чернявская 2016: 114]. Иными словами, под дискурсом понимается текст в совокупности с его вокругтекстовым фоном. При этом

задачей дискурсивного анализа является выявление характера и степени влияния экстралингвистического фона, то есть социальных институтов, идеологических, культурных и других факторов, на формирование тех или иных языковых закономерностей и анализ их функционирования в тексте. Таким образом, дискурс представляет собой ментальный и коммуникативный процесс, приводящий к образованию текста.

С другой стороны, дискурс рассматривается как «совокупность тематически отнесенных текстов: тексты, объединяемые в дискурс, обращены, так или иначе, к одной общей теме. Содержание (тема) дискурса раскрывается не одним отдельным текстом, но интертекстуально, в комплексном взаимодействии многих отдельных текстов» [Чернявская 2016: 115]. При таком понимании дискурс является комплексом взаимосвязанных текстов, которые функционируют в определенной коммуникативной сфере. В свою очередь текст является фрагментом дискурса. Предложенные автором подходы к пониманию дискурса не противоречат, а дополняют друг друга.

Опираясь на вышеизложенное, под дискурсом мы будем понимать, с одной стороны, текст в неразрывной связи с ситуативным контекстом, то есть в совокупности с социокультурными, идеологическими, психологическими и другими факторами, с системой коммуникативно-прагматических и когнитивных установок автора, взаимодействующего с адресатом (экстралингвистические факторы). С другой стороны, как совокупность текстов, объединенных одной общей темой. Существуют различные типы дискурса, особое место среди которых занимает искусствоведческий дискурс. Основные черты и особенности данного типа дискурса будут рассмотрены в следующем разделе.

## **2. Место искусствоведческого дискурса в типологической системе дискурсов и его своеобразие**

В настоящее время изучение и многосторонний анализ различных типов дискурса вызывает неподдельный интерес исследователей-лингвистов. К настоящему моменту написано большое количество докторских диссертаций, посвященных различным типам дискурса, например, религиозному [Бобырева 2007], медицинскому [Жура 2008], спортивному [Мальшева 2011], политическому [Сейранян 2016], рекламному [Кочетова 2013] и др.

В типологии дискурса выделяются устный и письменный дискурс. Разделение на данные типы дискурса связано с тем, что используются разные каналы передачи информации – акустический и графический. Основой для формирования письменного дискурса послужил устный дискурс. У. Чейф обозначил основные различия между этими типами дискурса. Во-первых, в устном дискурсе, в отличие от письменного, процессы порождения и понимания синхронизированы. Второе отличие связано с наличием/отсутствием контакта между адресатом и адресантом. При устном дискурсе говорящий и адресат вовлечены в ситуацию, что выражается в использовании местоимений первого и второго лица, различных жестов и других невербальных средств. При письменном дискурсе адресант и адресат отстранены друг от друга, что проявляется, к примеру, в многократном использовании пассивных конструкций [Чейф 1975].

С точки зрения В.И. Карасика, дискурс бывает личностно-ориентированный (персональный) и статусно-ориентированный (институциональный). Личностно-ориентированный дискурс предполагает, что коммуниканты раскрывают свой внутренний мир, предстают во всем своем личностном многообразии. Личностный дискурс подразделяется на два вида: бытовой и бытийный. Целью бытового дискурса является установление сокращенного кода общения, когда возможно понимание «с полуслова». Данный вид дискурса используется тогда, когда коммуникативная ситуация самоочевидна, а актуализируется в основном оценочно-модальная, эмоциональная квалификация происходящего.

Бытийный дискурс применяется для нахождения и переживания существенных смыслов в процессе философского и художественного постижения мира [Карасик 2004].

Статусно-ориентированный (институциональный) дискурс предполагает речевое взаимодействие представителей социальных групп или институтов друг с другом. В.И. Карасик определяет институциональный дискурс как «специализированную клишированную разновидность общения между людьми, которые могут не знать друг друга, но должны общаться в соответствии с нормами данного социума» [там же: 234]. Институциональный дискурс выделяется на основании двух главных признаков - цели и участники общения. Так, например, целью политического дискурса является завоевание и удержание власти, медицинского дискурса - оказание квалифицированной помощи больному и т.д. [там же]. Представители института (агенты) и люди, которые обращаются к ним (клиенты), являются основными участниками институционального дискурса (к примеру, политик и избиратель, врач и пациент). К институциональным дискурсам можно отнести такие, как политический, медицинский, юридический, научный, военный, педагогический, рекламный, спортивный, дипломатический, религиозный и др. [Карасик 2004]. Представляется, что данный список можно было бы дополнить такой составляющей как искусствоведческий дискурс.

А.Н. Кудлаева выделяет общий дискурс и частный. Под общим дискурсом, вслед за Л. В. Щербой, она понимает «совокупность всего говоримого и понимаемого в определенной конкретной обстановке в ту или иную эпоху жизни данной общественной группы» [Щерба 1974: 25] (иначе - все коммуникативное пространство). Общий дискурс подразделяется по тематическо-ситуационному признаку на частные дискурсы. Частный дискурс состоит из конкретных дискурсов, которые представляют собой нечто говоримое на одну общую заданную тему в определенный непрерывный промежуток времени. В конкретном дискурсе как результате

речевой деятельности конкретных носителей языка выделяются его составляющие - тексты [Кудлаева 2006]. Таким образом, получается следующая цепочка: общий дискурс – частный дискурс – конкретный дискурс – текст, в котором текст является компонентом общего дискурса.

Искусствоведческий дискурс (частный дискурс) имеет для нас особый интерес. Он представляет собой специфическое языковое пространство и характеризуется особой ситуацией общения и набором лексики на определенную тематику. Существуют различные подходы к определению данного понятия. А.У. Жаркова определяет искусствоведческий дискурс как «аллюзию к названию науки об искусстве» [Жаркова 2011: 49-50], то есть понятие «искусствоведческий дискурс» применим к любому виду искусства. Однако большинство исследователей сходятся во мнении, и считают, что основной темой искусствоведческого дискурса является изобразительное искусство. В своем исследовании мы также будем придерживаться данного подхода и понимать под «искусствоведческим дискурсом» дискурс, посвященный изобразительному искусству, а именно живописи.

Искусствоведческий дискурс может рассматриваться как репрезентант интерпретирующей функции языка. Известно, что язык выполняет различные функции, главные из которых - познавательная (когнитивная) и коммуникативная. В то же время еще Ч. Пирс, Н. Хомский, Р. Джэкендофф и другие ученые говорили о том, что языковые выражения приобретают смысл только тогда, когда становятся результатом интерпретирующей деятельности человека. То есть, можно говорить о том, что помимо всех остальных функций, язык выполняет ещё и интерпретирующую функцию. Данная теория получает свое теоретическое обоснование в работах Н.Н. Болдырева. Понятие интерпретации в понимании Н.Н. Болдырева имеет как широкое, так и узкое толкования. В широком смысле под интерпретацией понимается «любая мыслительная операция, направленная на получение нового, вторичного знания коллективного или индивидуального уровня» [Болдырев 2011: 11]. В узком смысле под интерпретацией

понимается языковая познавательная активность, которая осуществляется отдельным индивидом и раскрывает субъективное понимание индивидом объекта интерпретации [там же]. Вслед за Н.Н. Болдыревым, мы будем рассматривать интерпретацию в её узком понимании.

Интерпретация как познавательная активность имеет две важные характеристики, которые дополняют друг друга: коллективный характер интерпретируемых знаний, с одной стороны, и индивидуальный способ их интерпретации, с другой стороны. Интерпретация, прежде всего, основывается на схемах знаний (фреймах, скриптах, когнитивных моделях), т.е. связана с познанием (когницией). Во-вторых, интерпретация неразрывно связана с индивидуальной концептуальной системой человека, его психическим состоянием [там же].

Языковая интерпретация выполняет три основные функции: селективную, классифицирующую и оценивающую. Селективная функция заключается в концептуализации окружающего мира и проявляется в названиях (языковых обозначениях) вещей и событий окружающего мира. Функция классификации связана с обобщением и созданием абстрактных понятий и имен для создаваемых классификаций. Функция оценки представляет собой особый стиль языковой интерпретации знания – оценочную интерпретацию, которая состоит из оценочной концептуализации и категоризации [Болдырев 2011]. Репрезентация оценочной функции языковой интерпретации наиболее ярко проявляется в искусствоведческом дискурсе.

Е.А. Елина также акцентирует внимание на интерпретативной составляющей текстов по искусству: «...невербальный вид художественного творчества постигается субъектом посредством включения механизма рецепции, оценивается, переводится в вербальный код и тем самым интерпретируется» [Елина 2003: 5].

А.П. Булатова под искусствоведческим дискурсом понимает «вербализованный опыт мышления относительно области объектов,

бытующих как произведения искусства, организованный в рамках стратегий восприятия, авторитета, оценочности и других искусствоведческих стратегий» [Булатова 1999: 49]. Процесс восприятия является для автора основным, так как любое произведение искусства предполагает ответную реакцию слушателя/зрителя.

Вслед за Е.В. Милетовой, мы определяем искусствоведческий дискурс как целенаправленную коммуникативную деятельность, связанную с интерпретацией произведения (или произведений) изобразительного искусства, осуществляемую её участниками (зрителями/критиками) в форме письменной и устной речи, в соответствии с принятыми в обществе нормами, правилами и стандартами [Милетова 2013].

Коммуникация в сфере искусства может происходить как вербально, так и невербально. При невербальной коммуникации в искусстве художник, будучи создателем произведения искусства, отправляет информацию, которая зашифрована с помощью символов и образов, адресату в лице зрителя/критика. Темой и формой при обозначенном типе коммуникации выступает непосредственно произведение искусства, точнее его материальный вид (например, полотно, фильм, скульптура, пьеса и др.), что передается образами, символами и знаками [Милетова 2013].

При вербальной коммуникации в искусстве зритель/критик, анализируя посыл автора произведения искусства, интерпретирует его произведение посредством языковых знаков (искусствоведческого текста) и направляет декодированную информацию адресату, в качестве которого выступает читатель/зритель, вербально воздействуя на его психическое и эмоциональное состояние, передавая свои мысли и эмоции. В рамках вербального искусствоведческого дискурса существуют различные жанры тематических текстов: газетная или журнальная статья, монография, рецензия, обзор, анонс, и др., которые предназначены как для специалистов-искусствоведов, так и для неспециалистов, людей, интересующихся искусством.

С точки зрения М.О. Бельмесовой к основным чертам вербального искусствоведческого дискурса относятся: «эмоциональная окрашенность лексики, наличие специализированной лексики сферы искусства, гипертекстуальность» [Бельмесова 2016: 64].

Главная цель художника и критика одина: эмоционально воздействовать на реципиента. Художник использует при этом первичную семиотическую систему, основные компоненты которой знаки-образы и знаки-символы. Критик же пользуется вторичной семиотической системой, где средства языка выступают средствами воздействия на адресата. Одновременное использование средств языковой выразительности и иллюстраций картин представляется наиболее действенным методом воздействия на эмоциональную сферу читателя [там же].

Помимо эмоционально окрашенной лексики, в искусствоведческом дискурсе присутствуют термины, искусствоведческие понятия, профессионализмы. Гипертекстуальность искусствоведческого дискурса выражается в наличии авторских комментариев, глоссариев, сносок и ссылок. Основная роль комментария состоит в объяснении целой ситуации в дискурсе и социокультурном контексте [Бельмесова 2016].

Итак, в настоящем исследовании будет проводиться анализ вербального искусствоведческого дискурса, а именно анализ газетных статей, рецензий и Интернет-коммуникации. Осмысление произведения живописи, как правило, сопровождается его оценкой. В следующем разделе будет рассматриваться категория оценки, которая включает в себя два компонента: рациональный и эмоциональный (эмотивный).

### **3. Категория оценки и её эмотивный компонент**

Оценка является важным компонентом при восприятии и интерпретации произведения искусства. Она сопровождает познавательную деятельность человека. Понятие оценки пришло в лингвистику из логики



оценок, где под оценкой понимается высказывание о ценностях [Ивин 1970]. Понятие «ценность», с точки зрения А.А. Ивина, охватывает положительные отрицательные нулевые ценности. Е.М.Вольф считает, что «оценка, как семантическое понятие, подразумевает ценностный аспект значения языковых выражений, который может интерпретироваться как А (субъект оценки) считает, что Б (объект оценки) хороший или плохой» [Вольф 2002: 5]. Н.Д. Арутюнова под оценкой понимает один из типов прагматического значения, а именно то значение, которое слово или высказывание приобретает в ситуации речи [Арутюнова 1999].

При исследовании категории оценки представляется целесообразным выделить её структурные компоненты. А.А. Ивин выделяет в структуре оценки субъект (лицо, которое приписывает посредством выражения оценки ценность какому-либо предмету), объект (предмет, который оценивается, а также его свойства), характер оценки (квалификация предмета: хороший/плохой/безразличный), основание оценки (позиция, которая склоняет субъекта к одобрению/порицанию/безразличному отношению) [Ивин 1970]. А.А. Ивин также отмечает, что оценка всегда релятивна, то есть то, что является для одного хорошим, для другого может не являться таковым. Оценку следует релятивизировать, то есть указывать для кого именно нечто хорошо или плохо.

Кроме того, все оценки А.А. Ивин разделяет на две группы: абсолютные и сравнительные. Под абсолютными оценками ученый понимает такие оценки, в формулировках которых используются такие термины как: «хороший», «плохой», «добро», «зло», «безразличное». К сравнительным относятся оценки, которые выражаются с помощью следующих терминов: «лучше», «хуже», «равноценно» [там же]. Таким образом, и те и другие оценочные понятия образуют триплеты: хорошо – безразлично – плохо; лучше – равноценно – хуже. Ученый считает, что подобное образование триплетов справедливо и в случае эстетической оценки: прекрасное –

безразличное – безобразное; более эстетически ценное – имеющее такую же эстетическую ценность – менее эстетически ценное.

Н.А. Лукьянова отмечает, что оценочность, которая представляет собой соотнесенность слова и оценки, и эмоциональность, которая связана с чувствами и эмоциями, не составляют двух разных компонентов значения, они едины, положительная эмоция сопровождает только положительную оценку, отрицательная эмоция – отрицательную [Лукьянова 1983].

По нашему мнению, положительная эмоция не всегда сопровождает положительную оценку. Реципиент может положительно оценивать произведение искусства, но при этом переживать отрицательные эмоции. В данном случае идет речь об эмоционально-оценочном диссонансе, например, при восприятии батальных сцен, когда реципиент испытывает эмоцию ужаса, но при этом положительно оценивает картину [Хомякова, Петухова 2012].

Эстетическая оценка произведения живописи включает в себя как рациональный аспект (интеллектуальный), так и эмоциональный аспект (эмотивный). «Эмоциональный и рациональный компоненты оценки подразумевают две разные стороны отношения субъекта к объекту: первый относится к осмыслению мира, второй – к его чувствам и эмоциям» [Балли 1961, Шаховский 2010].

Как считает В.И. Шаховский, отразить эмоции в семантике слова можно рационально, то есть посредством их прямого названия как, к примеру, в словах: love, disgust, hatred, anger, terror, happiness, etc., и эмоционально (эмотивная номинация): darling, smashing, swine, worm, etc. [Шаховский 2010: 32]. В связи с этим возникает вопрос о том, что первично: эмоции или когнитивный процесс. Американский психолог К. Э. Изард считает, что взаимодействие эмоций и когнитивного процесса (восприятие, память, мышление) носит динамичный характер: с одной стороны, эмоции способствуют активации когнитивного процесса и влияют на его протекание, с другой стороны, когнитивный процесс может послужить инициатором возникновения эмоций [Изард 1999]. Однако Кэррол Изард приходит к

выводу, что в онтогенетическом и эволюционном плане эмоции первичны. Ученый признает, что благодаря эмоциям человек заряжается энергией, организуется его деятельность и мышление. Эмоции главным образом участвуют в образовании мотивационной системы человека [Изард 1980].

Вслед за К. Изардом, Р. Браун подтверждает, что «человек до осознания предметно-логической информации, содержащейся в любом высказывании, осознает его эмоционально-оценочный компонент» [цит. по: Шаховский 2010: 44]. Другие исследователи [Ортони, Клоур, Коллинз 1995, Апресян 1995, Падучева 2004], напротив, считают, что когнитивные процессы являются первичными по отношению к эмоциям. Мы полагаем, что эмоции могут инициировать процесс мышления, равно как и быть вызваны когнитивными процессами.

Таким образом, оценка является важной составляющей искусствоведческого дискурса. Она, в свою очередь, может быть рациональной и эмоциональной, то есть эмоция является частью оценки. В зависимости от коммуникативной установки говорящего субъекта зависит, какой компонент оценки будет преобладать. Важно отметить, что искусствоведческий дискурс, прежде всего, выполняет эмотивную функцию, так как понимание в искусстве предполагает эмоциональное сопереживание [Борев 2005, Бранский 2000, Аллахвердов 2001]. Понятие «эмотивность», его соотношение с понятием «эмоциональность», а также основные классификации эмоций будут рассмотрены в следующем разделе.

#### **4. Соотношение понятий «эмотивность» и «эмоциональность»**

Эмоции интересуют ученых различных сфер знания: философов, психологов, биологов, и, безусловно, лингвистов. Современная лингвистическая наука считает, что эмоции явно или скрыто сопровождают любое высказывание и отражаются в нем по-разному. «Эмоции, - отмечает Л.Г. Бабенко, - пронизывают жизнь человека, сопутствуют любой его

деятельности, они – важнейшая сторона человеческого существования. Без эмоций немислим ни сам человек, ни его деятельность» [Бабенко 1989: 3].

Для изучения лингвистики эмоций необходимо применять полученные результаты и достижения других наук. «Любое изучение эмоций, в том числе и изучение их языкового выражения, требует комплексного подхода, который предполагает всестороннее изучение эмоций учеными разных специальностей и осмысление их изучения в смежных науках» [Буянова 2016: 10]. Прежде чем начать исследование языка эмоций в искусствоведческом дискурсе, необходимо более подробно остановиться на том, что представляют собой эмоции.

БЭС предлагает следующее определение эмоций: «Эмоции – субъективные реакции человека и животных на воздействие внутренних и внешних раздражителей, проявляющиеся в виде удовольствия, радости, страха и т.д.» [БЭС 1993: 1566].

В разных науках существуют следующие определения эмоций. Под эмоциями в биологии, к примеру, понимаются реакции животных и человека на воздействие внешних и внутренних раздражителей, которые носят ярко выраженный субъективный характер и охватывают все виды чувствительности (чувства, эмоции, настроения, аффекты, состояния, стрессы и т.п.) и переживаний [Дарвин 2001, Анохин 1964]; в психологии эмоции определяют как непосредственные реакции на мир, которые вызывают определенные психические состояния, выражающие оценочно-личностное отношение говорящего к миру и к себе в этом мире [Рубинштейн 2002, Леонтьев 2002, Изард 1999].

В философии под эмоциями понимается особая форма оценочного отношения к действительности, которое отражается в языке; педагогика отмечает, что эмоциональность, присущая человеку, подразумевает его чувствительность к эмоциональным ситуациям, переживание и экспликацию, которая может быть вербальной (осознанной) и авербальной (неосознанной) [Буянова 2016].

Несмотря на различие в определениях эмоций, в области их исследования накоплено большое количество фактического материала, который систематизируется с помощью различных классификаций эмоций.

Прежде чем приступить к рассмотрению классификаций эмоций, важно определить значение понятия «базовая эмоция». Базовая эмоция – «первичное, основанное на перцептивных представлениях психическое переживание человека (страх, радость, гнев, печаль), являющееся психологически универсальным и наиболее релевантным культурным феноменом того/иного этноса» [там же: 16]. Основные черты базовых эмоций можно определить следующим образом: во-первых, они присущи всем здоровым людям; во-вторых, базовые эмоции проявляются у всех людей одинаково, даже у тех, кто проживает на разных континентах и является представителем другой культуры.

К основным авторам, которые занимаются изучением базовых эмоций относятся Кэррол Изард, Пол Экман, Роберт Плутчик и др. При выделении базовых эмоций П. Экман положил в основу критерий универсальности способов мимического выражения. Американский психолог выделяет шесть базовых эмоций: радость, отвращение, страх, гнев, удивление, печаль. Он создал систему кодирования выражений лица или FACS (Facial Action Coding System), которая надежно описывает различные выражения лица. Эксперименты, проведенные П. Экманом, доказали, что испытуемые разных национальностей успешно различают эмоции, которые скрываются за выражениями лица. В результате эксперимента также было установлено, что испытуемые не допускают ошибок при распознавании радости и печали, однако определение удивления и страха часто вызывает трудность [Ekman 2007].

Другой американский психолог К. Изард считает основными (базовыми) эмоциями следующие: радость, интерес, горе (страдание и депрессия), удивление, гнев, презрение, отвращение, стыд (застенчивость),

страх, вина. Остальные эмоции, по мнению Изарда, возникают на основе нескольких базовых эмоций, то есть являются производными [Izard 1991].

Р. Плутчик стал основателем психозволюционной теории эмоций, суть которой заключается в том, что эмоции выступают средством адаптации и играют важную роль в выживании на всех эволюционных уровнях. Ученый определяет эмоции как комплексные соматические реакции, сопряженные с конкретным адаптивным биологическим процессом, общим для всех живых организмов [Plutchik 1984].

Приведенные классификации эмоций свидетельствуют о том, что единого мнения по вопросу выделения базовых эмоций не существует. Некоторые психологи утверждают, что число эмоций доходит до 5000, при этом большинство из них даже не имеет языковой номинации. Кроме того, несмотря на многочисленность теорий эмоций, общепризнанное определение эмоций отсутствует.

В настоящее время наряду с термином «эмоциональность» употребляется термин «эмотивность», который имеет различную трактовку. Некоторые ученые [Гальперин 1977, Курлова 1996, Солодуб 2002] отождествляют «эмоциональность» и «эмотивность» и используют их как синонимы, в то время как другие ученые дифференцируют данные понятия по разным основаниям.

Некоторые лингвисты относят эмотивность не к лингвистическим понятиям, а к психологическим. Например, В.Н. Телия считает, что «категория “эмотивность” связана с эмоциональной сферой психики и соотносится по содержанию с определенными типами эмоций – чувств-отношений, которые мы определяем в диапазоне одобрительной или неодобрительной реакции на обозначаемое» [Телия 1986: 22].

Однако большинство ученых [Шаховский 1987, Кунин 1986, Бабенко 2016 и др.] рассматривают эмотивность как языковую категорию, противопоставляя её эмоциональности, категории психической. С точки зрения В.И. Шаховского «эмотивный – то же, что эмоциональный, но о языке,

его единицах и их семантике (лингвистическая категория). Эмотивность – имманентно присущее языку семантическое свойство выражать системой своих средств эмоциональность как факт психики» [Шаховский 1987: 24]. Л.А. Пиотровская придерживается аналогичной точки зрения и определяет эмотивность как функцию языковых единиц, связанную с выражением эмоционального отношения говорящего к объективной действительности [Пиотровская 1993]. А.В. Кунин отмечает, что «эмотивность – эмоциональность в языковом преломлении, выражение языковыми средствами чувств, настроений, переживаний человека» [Кунин 1986: 163].

Таким образом, эмоциональность и эмотивность не являются тождественными понятиями. Эмоциональность в нашем понимании – психическое свойство человека испытывать эмоции и эмоционально реагировать на окружающую действительность, тогда как эмотивность – выражение эмоциональности при помощи языковых средств.

## **5. Процесс коммуникации и эмотивность в искусствоведческом дискурсе**

Искусство в целом представляет собой особым образом организованный процесс коммуникации, который носит многоуровневый характер. Коммуникация в искусстве представляет собой процесс передачи информации от адресанта («творящей», креативной личности) в виде картины адресату/реципиенту с целью её восприятия и осмысления.

Е.А. Елина выделяет два типа эстетической коммуникации. Первый тип коммуникации состоит из связи адресанта (автора-художника) с самим собой: «автор (адресант) – автор (адресат)». По мнению Е.А. Елиной, именно в модели эстетической коммуникации автокоммуникация обязательна. «В процессе замысла произведения, воплощения, и, наконец, конечного

результата его исполнитель, художник, прежде всего, обращается к себе самому и создает эстетический объект в соответствии со своими субъективными желаниями, эстетическими представлениями и художественной концепцией» [Елина 2002: 56]. Сам процесс создания художественного произведения сложный и многоступенчатый, полон авторских ошибок и исправлений, художественных поисков, то есть «разговор» автора с самим собой.

Второй тип коммуникации заключается в том, что появление произведения живописи перед коллективным зрителем (в музеях, на выставке и т.д.) является необходимым условием и показателем коммуникативной интенции его автора и установления коммуникативных отношений между ним и реципиентом, создания между ними условной диалогической связи. Художественное произведение (ПИИ - картина) – «звено-посредник, тот индивидуально-уникальный способ, с помощью которого автор объективно передает реципиенту определенную эстетическую информацию, содержащую авторскую мировоззренческую и художественную концепцию» [там же: 58]. Реципиентом в данном случае выступает обобщенный получатель информации, то есть вся зрительская аудитория, потенциально способная увидеть эстетический объект и вступить с ним в коммуникативные отношения. В зрительскую аудиторию входят: 1) реципиенты-специалисты, искусствоведы 2) реципиенты-профессионалы, художники, 3) реципиенты-авторы и герои литературно-художественных произведений, 4) реципиенты-дилетанты, неспециалисты [Елина 2002: 66].

Процесс декодирования (анализ и синтез воспринятой информации) эстетического сообщения, осуществляемый реципиентом, состоит из трех этапов. Первый этап включает в себя субъективное восприятие реципиентом произведения искусства, его индивидуальное понимание и освоение. Вторым этапом декодирования эстетической информации является «дискурсивно (опосредованно, логически, понятийно) представленная рефлексия» [Богин 1982: 80], то есть реципиент истолковывает смысл произведения



изобразительного искусства и приводит аргументы. На последнем этапе декодирования (факультативный этап) производится фиксация результатов дискурсивной рефлексии в письменно (вербально) оформленный текст, представляющий целостную законченную интерпретацию.

Таким образом, при восприятии произведения изобразительного искусства не только эстетический объект воздействует на адресата, но и сам реципиент может воздействовать на других, будучи интерпретатором, и тогда уже у него появляются реципиенты (интерпретаторы объекта и вербального текста о нем). Образуется следующая коммуникативная цепочка: «эстетический объект – интерпретатор – реципиент». Восприятие в критике отличается от обычного восприятия произведения изобразительного искусства читателем/зрителем, что обусловлено структурой и содержанием профессионального знания искусствоведа-критика. Профессионализм критика проявляется особым образом: «художественное произведение имеет осязаемый конкретный результат – критическую оценку; анализ выходит за рамки индивидуального мнения и становится одним из проявлений мнения общественного» [Кондаков 1983: 253].

В нашем исследовании мы остановимся на изучении именно вербальной составляющей коммуникации в искусствоведческом дискурсе, связанной с интерпретацией произведений изобразительного искусства.

Как уже отмечалось, понимание произведения искусства заключается не только в понимании замысла его автора, но также и эмоциональное сопереживание. Говоря о живописи, как виде искусства, Пикассо отмечал: «картину нельзя понимать в том же смысле, в котором люди “понимают” щебетание птиц или аромат цветов. Очевидно, он имел в виду понимание как сопереживание» [Бранский 2000: 198]. Таким образом, эмоциональное сопереживание является неотъемлемой частью процесса понимания произведения искусства, что проявляется в использовании автором различных средств выражения эмоций при его интерпретации, поэтому эмотивность в искусствоведческом дискурсе является, по нашему мнению,

значимым компонентом, заслуживающим всестороннего изучения. Лингвистические аспекты изучения эмотивности в вербальном искусствоведческом дискурсе будут рассмотрены в следующем разделе.

## **6. Лингвистические аспекты изучения эмотивности в тексте**

Лингвистический аспект эмоциональности – эмотивность – заключается в актуализации данной категории на различных уровнях языка. Средства объективации эмотивности в англоязычном искусствоведческом дискурсе можно разделить на три группы: лексико-семантические, морфологические и синтаксические.

Большинство зарубежных лингвистов при анализе репрезентации эмоций в языке уделяют особое внимание изучению классов слов или отдельных лексем, называющих эмоции. Отечественные исследователи, напротив, связывают понятие эмотивности с оценочностью и ограничивают эмотивную лексику только словами, которые выражают эмоциональную оценку.

При изучении категоризации эмоций в лексико-семантической системе языка В.И. Шаховский отмечает, что лексика, которая обозначает эмоции, эмотивной не является, она является индикативной, или логико-предметной. В дальнейшем ученый не стал исключать лексику эмоций из объема понятия эмотивности. В.И. Шаховский пишет, что эмоциональное отношение и эмоциональное состояние репрезентируются в языке различными способами: прямой номинацией (fear, anger, love), непосредственным выражением (междометиями, вульгаризмами и т.п.), а также словесным описанием позы, особенностей голоса, речи, движений, взгляда и т.п. При определении эмотивности, на наш взгляд, целесообразно исходить из понятия ситуации. В зависимости от ситуации общения и намерений говорящего существуют разнообразные средства репрезентации эмоций. Опираясь на понятие ситуации, представляется возможным рассматривать в одном ряду

следующие высказывания: He was afraid of the dog/ When he saw the dog, he ran away [Шаховский 2010].

По мнению О.Е. Филимоновой, лексемы, которые номинируют эмоциональное состояние, репрезентируют предполагаемую эмотивную ситуацию. Кроме того, лексемы, в структуре которых не содержится сем эмоционального состояния, могут репрезентировать эмотивную ситуацию только в особом контексте, передающем индивидуальный эмотивный смысл. О.Е. Филимонова подчеркивает, что при анализе языковых средств репрезентации эмотивности необходимо обращаться к конкретной ситуации общения, представленной в тексте [Филимонова 2007].

Эмотивность может проявляться на различных уровнях языковой системы и в речи: фонологическом и лексическом уровнях, на уровне предложения и текста. На фонологическом уровне категория эмотивности репрезентируется в интонации, на лексическом уровне проявляется с помощью лексем, называющих эмоции, экспрессивной лексики, а также лексики, которая описывает эмоции, на уровне предложения – с помощью эмотивных структур, эллиптических конструкций и т.п., на уровне текста в структурно-семантической организации высказывания, лингвостилистической выразительности, существовании специфических эмотивных единиц текста [Филимонова 2007: 61].

Вслед за В.И. Шаховским и О.Е. Филимоновой, при выявлении языковых средств объективации эмотивности мы будем исходить из понятия ситуации. Результаты проведенного анализа приведены в практической части исследования. Эмоции нужно исследовать последовательно на различных уровнях языка, что предполагает многоуровневый анализ.

Использование такого инструмента как когнитивно-информационная ситуация представляется перспективным направлением лингвокогнитивного анализа. Когнитивно-информационная ситуация анализируется в работах профессора Е.Г.Хомяковой [Хомякова 2004], а также в диссертационных

исследованиях ее учеников [Яцковский 2005, Петухова 2007, Родионова 2007, Лепенышева 2012]. Под когнитивно-информационной ситуацией понимается ситуация, в рамках которой осуществляется 1) восприятие, 2) ментальная обработка и оценка окружающей действительности, 3) речевая актуализация сформулированного мнения. Эмотивная ситуация получает обоснование в работах профессора О.Е. Филимоновой, которая определяет ее как реальную или вымышленную ситуацию, в которой человек испытывает те или иные эмоции [Филимонова 2007]. Комплексное изучение эмотивной функции языка на основе исследования эмотивных ситуаций осуществляется в рамках лексико-семантического, синтаксического, когнитивно-дискурсивного анализа. В центре внимания лингвистов - исследование своеобразия репрезентации эмоциональных концептов в различных типах дискурса, анализ структуры высказываний, объективирующих эмотивные ситуации, изучение эмотивных прагматических установок текста и описание их репрезентации [Мартемьянова 2015].

При восприятии искусства важную роль играют возникающие у реципиента эмоции, поэтому можно говорить о том, что восприятие и эстетическая оценка произведения искусства происходят в рамках когнитивно-эмотивной ситуации, важнейшими компонентами которой являются зрительное восприятие, рациональная и эмоциональная оценка, а также вербальная репрезентация мнения реципиента. В настоящее время в когнитивной науке актуальным и перспективным направлением является также исследование когнитивных механизмов формирования смысла и их актуализации в дискурсе. В связи с этим, представляется важным рассмотреть такой значимый для дискурсивного анализа механизм как фокусирование.

## **7. Распределение фокуса внимания в дискурсе**

Во второй половине XX века когнитивные науки, такие как когнитивная психология, нейробиология, а также когнитивная лингвистика, внесли значительный вклад в исследование внимания (аттенциональности) в языке. Под структурированием информации понимается градация внимания, его уровневая организация. Ученые всегда проявляли особый интерес к фокусированию, поскольку этот процесс связан с когнитивной выделенностью (salience) [Langacker 1987].

Распределение внимания рассматривается как важнейший фактор формирования языкового значения в системе языка и в дискурсивной деятельности. «Семантика языковых выражений описывается как процесс фокусирования на определенных аспектах референта, осуществляемый и закрепляемый с помощью языковых форм» [Ирисханова 2014: 64]. На самом деле, изначальный фокус внимания со временем перестает осознаваться говорящими, но дискурсивная деятельность позволяет обрести ему вторую жизнь. Например, это происходит тогда, когда слова перестают употребляться в обыденном значении, когда образ, лежащий в основе номинации, оживает при столкновении его разных значений: Stockholm is very pretty and pretty safe (Travel and Adventure Channel); Новый год на носу, а подарки – на Яндексе (реклама в Интернете).

При анализе результатов когнитивных исследований был сделан вывод, что фокусирование неизбежно сопровождается полным или частичным подавлением нерелевантных для текущей деятельности сигналов. Таким образом, на заднем плане оказываются очевидные аспекты референтного объекта, либо те, которые говорящий сознательно «затемняет» по каким-либо причинам. Комплекс явлений, при котором говорящие при помощи различных языковых единиц выводят из фокуса внимания определенные свойства объектов или ситуаций, называется дефокусированием [Ирисханова 2014]. При дефокусировании происходит понижение степени выделенности элементов ситуации или объекта, то есть элементы перемещаются во вторичный фокус или фон.

Существуют различные механизмы дефокусирования:

1. *выведение* в акте номинации из поля зрения говорящего тех свойств денотативного класса объектов, которые изначально относились или относятся к его существенным свойствам;
2. *мена* первичного, вторичного фокуса и фона;
3. *задержка* ожидаемой смены фокуса и фона;
4. *ослабление* фокуса за счет превращения первичного фокуса во вторичный, расширения или сужения его границ, наложения нескольких фокусов, создания множественных фокусов;
5. осознанное *подавление* старого фокуса в результате полного или частичного референциального сдвига как реакции на слова собеседника, угрожающие имиджу (уклонение, косвенные речевые акты, игнорирование вопроса или иной реплики) [там же: 65].

При дефокусировании происходит перемещение первичного фокуса в дефокусированную зону, то есть во вторичный фокус или неэксплицированный фон (задний план).

На прагматическом макроуровне, то есть в дискурсе, дефокусирование способствует обеспечению связности текста/дискурса и участвует в построении перспективы на разных этапах реализации дискурсивной деятельности говорящих. В этом случае дефокусирование применяется как к «внешним» объектам-референтам, так и к участникам и условиям коммуникативных событий и актов [Ирисханова 2014].

При порождении и интерпретации текста характер распределения фокуса зависит от тактико-стратегических установок говорящих. В настоящее время многие лингвистические школы занимаются изучением понятия стратегии (речевой, коммуникативной, когнитивно-дискурсивной). Е.В. Трощенко определяет «коммуникативную стратегию» как «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: 102-103]. Дискурсивные стратегии являются разновидностью коммуникативных. С точки зрения Е.В. Ключева, дискурсивная стратегия подразумевает теоретические ходы, которые говорящий планирует заранее и реализует в ходе коммуникации, чтобы достичь определенной коммуникативной цели [Ключев 1998].

Рассмотрение вербальной коммуникации как деятельности стратегической неотъемлемо от понимания её как деятельности эвристической. Эвристичность противоположна алгоритмичности, то есть пошаговому, четко определенному решению проблемы в хорошо просчитываемых условиях [Витгенштейн 1994, Hintikka 1973, Gigerenzer, Reinhard 1999, Habermas 2001]. Эвристичность, в свою очередь, предполагает некоторую интуитивность действий. Под эвристической дискурсивной стратегией понимается «рационально планируемая деятельность с определенной долей условности, представляющая совокупность действий, которые осуществляются для достижения долгосрочной цели в условиях частичной неопределенности и интуитивно корректируются по ходу изменений “условий игры”» [Ирисханова 2014: 247].

Существуют две разновидности эвристических стратегий: аддитивные (компенсаторные) и неаддитивные (интегративные). Главной целью аддитивных стратегий является передача фактуальной информации с наименьшими потерями. Они используются для того, чтобы предоставить информацию в полном объеме, наиболее точно и последовательно, а также минимизировать двусмысленность в усвоении информации реципиентом. Данная стратегия носит компенсаторный характер, так как когнитивные затраты по производству и переработке значительного объема информации компенсируются ее полнотой и точностью. Тем самым, от реципиента требуются меньшие усилия по выводу умозаключений. В таком случае

происходит последовательное распределение внимания на всех аспектах информации.

Целью неаддитивных стратегий является не столько передача объема информации, сколько активация процесса самостоятельного порождения смыслов со стороны реципиента. Неаддитивные стратегии носят интегративный характер. Главной целью данного вида стратегий является максимизация инферентных усилий слушающего для того, чтобы достичь некоторого когнитивного (эмоционального) состояния. При реализации неаддитивных стратегий создаются определенные «помехи» (например, семантические пропуски, референтные сдвиги, нарушаются языковые конвенции). В таком случае эксплицируемый объем информации минимизируется, отсутствует излишняя предсказуемость и конвенциональность. Неаддитивные стратегии реализуются посредством дефокусирования, то есть из фокуса внимания сознательно выводятся (подавляются) те свойства объектов и событий, которые обычно выделяются в соответствии с языковой и прагматической нормой [Ирисханова 2014: 151].

В различных типах дискурса получают объективацию как аддитивные, так и неаддитивные стратегии, но, как правило, совокупность стратегий, которые применяются в тексте, носит компенсаторный, либо интегративный характер.

Инструкции, краткие информационные статьи, академические лекции, научные статьи, обыденный нарративный дискурс, юридические документы относятся к «аддитивным» текстам, поскольку в них большую роль играют клишированные выражения и термины.

Неаддитивные стратегии преобладают в художественной литературе, публицистических эссе, юмористических текстах, политических выступлениях и т.п.

Важно подчеркнуть, что деление на «аддитивный» и «неаддитивный» типы дискурса носит условный характер. Например, повествование в художественном тексте может следовать иконическому нарративу, тогда как



значительные фрагменты лекций могут быть построены на неконвенциональной метафоре.

Таким образом, дискурсивная деятельность носит эвристический характер и в ходе коммуникации говорящие реализуют аддитивные и неаддитивные стратегии. В практической части исследования будет проведен анализ искусствоведческого дискурса на предмет выявления первичного фокуса и фона, а также аддитивных и неаддитивных стратегий.

### **Выводы по Главе 1**

1. В данном исследовании под дискурсом понимается, с одной стороны, текст в неразрывной связи с ситуативным контекстом, то есть в совокупности с социокультурными, идеологическими, психологическими и другими факторами, с системой коммуникативно-прагматических и когнитивных установок автора, взаимодействующего с адресатом (экстралингвистические факторы). С другой стороны, совокупность текстов, объединенных одной общей темой.

2. Существуют различные типы дискурса, особое место среди которых занимает искусствоведческий дискурс. Искусствоведческий дискурс мы определяем как целенаправленную коммуникативную деятельность, связанную с интерпретацией произведения (или произведений) изобразительного искусства, осуществляемую её участниками (зрителями/

критиками) в форме устной и письменной речи, в соответствии с принятыми в обществе правилами, нормами, стандартами. Процесс коммуникации в искусстве, в свою очередь, носит многоуровневый характер.

3. Оценка является важной составляющей искусствоведческого дискурса и включает в себя два компонента: рациональный и эмоциональный, то есть эмоция является частью оценки. В зависимости от коммуникативной установки субъекта зависит, какой компонент оценки будет преобладать.

4. Искусствоведческий дискурс выполняет, прежде всего, эмотивную функцию, поскольку понимание произведения искусства заключается не только в осознании замысла его автора, но также и в эмоциональном сопереживании реципиента. Эмотивность в искусствоведческом дискурсе является значимым компонентом, заслуживающим комплексного изучения.

5. Термины «эмоциональность» и «эмотивность» в нашем понимании не являются равнозначными. «Эмоциональность» мы определяем как психическое свойство человека испытывать эмоции и эмоционально реагировать на окружающие события, тогда как «эмотивность» представляет собой выражение эмоциональности при помощи языковых средств.

6. При изучении категории эмотивности следует исходить из понятия эмотивной ситуации. В зависимости от ситуации общения существуют различные средства объективации эмоций. Эмоции следует исследовать последовательно на различных уровнях языка, что предполагает многоуровневый анализ.

7. Восприятие и эстетическая оценка произведения искусства происходят в рамках когнитивно-эмотивной ситуации, важнейшими компонентами которой являются зрительное восприятие, рациональная и эмоциональная оценка, а также вербальная репрезентация мнения реципиента.

8. В ходе дискурсивной деятельности говорящие реализуют, как аддитивные (компенсаторные), так и неаддитивные (интегративные)

стратегии. В зависимости от типа дискурса совокупный вектор применяемых в тексте стратегий направлен либо в сторону компенсаторности, либо интегративности.

## **Глава 2. Анализ языковых средств актуализации эмотивности**

### **2.1. Языковая актуализация эмотивности на лексико-семантическом уровне**

Лексические средства играют ведущую роль в раскрытии эмотивного потенциала языка. Материалом для выявления средств репрезентации эмотивности в данной работе послужили статьи из газет, написанные искусствоведами-критиками и посвященные современным выставкам в Великобритании и США, а также отзывы посетителей выставок следующих выдающихся художников: Дэвид Хокни (David Hockney), Питер Дойг (Peter Doig), Гленн Браун (Glenn Brown), Мэгги Хэмблинг (Maggi Hambling), Ричард Гамильтон (Richard Hamilton), Алекс Кац (Alex Katz), Хелен Лундберг (Helen Lundeberg), Керри Маршалл (Kerry James Marshall), Силия Пол (Celia Paul).

Разграничивать понятия «описание эмоций» и «выражение эмоций» является общепринятым в современной лингвистике. Описание эмоций происходит в том случае, когда объектом рефлексии говорящего становятся эмоции, что и обуславливает их номинацию соответствующими словами или словосочетаниями (раздражение/раздражать, восхищение/восхищать, огорчение/огорчать, возмущение/возмущать, удивление/удивлять и др.) [Пиотровская 2005]. По мнению Е.М. Вольф, описание эмоций есть их интерпретация: «Когда мы говорим *Мне скучно/грустно/весело, Он обрадовался*, то здесь эмоциональное состояние осознается субъектом и интерпретируется с помощью соответствующих предикатов, говорящего в этом случае нельзя отождествить с чувствующим субъектом, он смотрит на него как бы со стороны, даже если речь идет о самонаблюдении» [Вольф 1989: 68]. Кроме того, к описанию эмоций относится не только их название, но и описание мимики, жестов и других невербальных средств проявления эмоций субъекта.

Выражение эмоций – высказывания, основной задачей которых является непосредственная репрезентация эмоций, их выражение, а не сообщение о чем-то собеседнику с целью описать эмоциональное состояние или эмоциональную ситуацию. К языку выражения эмоций относятся не только восклицательные предложения (*Ну и мастер!; Вот это скрипач!; Какие роскошные цветы!; Вот это сюрприз так сюрприз!*), но и невосклицательные повествовательные предложения, в которых содержится отрицательная или положительная эмоционально окрашенная (или: эмоционально маркированная) оценка (Виктор Третьяков – *великолепный скрипач*). Л.А. Пиотровская предлагает также разграничивать термины «выражение эмоций» и «отражение эмоций в речи» [Пиотровская 2005: 109]. Спонтанные эмоции представляют собой незапланированные эмоции, то есть те, которые не осознаются говорящим человеком и отражаются в речи помимо его воли. Спонтанным эмоциям соответствует термин «отражение эмоций в речи». Намеренно выражаемые эмоции трактуются как «выражение

эмоций». В нашем исследовании будет использоваться термин «выражение эмоций», так как предметом анализа выступают письменные тексты, в которых эмоции выражаются более или менее осознанно.

Таким образом, для систематизации лексических средств объективации эмотивности мы будем применять следующую классификацию:

1) выражение эмоций:

- языковые средства в статьях искусствоведов-критиков;
- языковые средства в отзывах зрителей выставок;

2) описание эмоций:

2.1 прямая номинация эмоций (критики/зрители);

2.2 описание поведенческих реакций субъекта/ситуации (критики/зрители).

Рассмотрим первую группу в рамках данной классификации. К первой группе примеров, наиболее частотной (54% от общего числа лексических средств репрезентации эмотивности), относятся средства выражения эмоций субъекта. Эмотивность в статьях искусствоведов-критиков в основном представлена прилагательными. Среди наиболее частотных прилагательных-репрезентантов эмотивности выделяются “stunning” (14% от употреблений всех прилагательных-репрезентантов в рассмотренных статьях искусствоведов), “wonderful” (14%), “captivating” (12%), “fascinating” (9%), “enigmatic” (7%), “shocking” (5%) и “impressive” (5%).

Рассмотрим пример (1), демонстрирующий употребление частотного прилагательного *wonderful*:

(1) *A big, broad painting – 18ft across and 9ft high – fills a wall with almost nothing but pearly whiteness, vague foliage and trunks coalescing out of the luminous fog. It is a wonderful thing, and painted with the same acute curiosity as a face, light on leaves, the fall of Ada’s hair [The Guardian].*

В соответствии со словарной дефиницией, заимствованной из Longman Dictionary of Contemporary English (далее LDCE) прилагательное *wonderful* означает: «*making you admire someone or something very much*» и выражает эмоцию восхищения. В этом примере искусствовед-критик газеты The

Guardian Адриан Сирль репрезентирует свое мнение об одной из картин, представленной на выставке «Quick light» в художественной галерее «Сerpентайн» города Лондон, знаменитого американского художника Алекса Каца. Использование прилагательного “wonderful” в соответствующем контексте объективирует не только восхищение А. Сирля определенной картиной, но и восхищение уникальностью и своеобразием индивидуального стиля автора картин в целом (“painted with the same acute curiosity as...”).

Пример (2) иллюстрирует использование частотного прилагательного *captivating*:

(2) *Among the assembled 58 paintings, most of the dozen that date from the 1930s to the end of World War II are captivating — exceedingly strange, not in flashy or dramatic ways but as murmuring enigmas [The Los Angeles Times].*

Кристофер Найт, искусствовед-критик газеты The Los Angeles Times, в статье, посвященной выставке “Helen Lundeberg: A Retrospective”, выражает особый интерес к картинам американской художницы Хелен Лундберг и восхищается ими. Чтобы передать свои эмоции автор статьи использует прилагательное *captivating*, что означает «*very attractive and interesting, in a way that holds your attention*» (LDCE) (восхищение, интерес). Кристофер Найт уверен, что картины, написанные Х. Лундберг именно в 30-40 годы XX века, являются её лучшими работами, в то время как на выставке большая часть представленных картин относится к 60-м годам XX столетия (Приложение 1). Организаторы выставки сочли картины этого периода лучшими в творчестве художницы. Использование усилительного наречия *exceedingly* перед прилагательным *strange*, а также существительного *enigma* в этом когнитивном контексте также передают эмоцию восхищения, приобретая эмотивное значение восхищения в своей семантике.

Примеры (1) и (2) иллюстрируют положительную оценку, которая объективируется эмотивами “wonderful” и “captivating”. Стоит отметить, что в отзывах искусствоведов-критиков положительная оценка превалирует, хотя отрицательная оценка также присутствует.

Рассмотрим пример:

(3) *She is a painter all right, but neither sensitive nor skilled, nor imaginative, or anything else I value in art [The Guardian].*

В примере (3) отрицательная оценка объективируется с помощью конструкции “*neither ... nor*”, а также прилагательных *sensitive, skilled, imaginative*. Искусствовед-критик перечисляет качества, которыми должен обладать настоящий художник, то есть те, которыми не обладает британская художница Мэгги Хэмблинг.

В отзывах посетителей выставок наиболее часто употребляемыми прилагательными-репрезентантами эмотивности являются “awesome” (16% от употреблений всех прилагательных-репрезентантов в отзывах зрителей выставок), “outstanding” (14%), “amazing” (12%), “wonderful” (12%), “fascinating” (11%), “hideous” (7%), “disappointing” (6%), “dreadful” (4%), “awful” (4%). Кроме этого, зрители выставок для выражения эмоций в своих отзывах используют междометия, такие как “Wow” и “Oh”. Использование междометий, как правило, характерно для спонтанных эмоций, которые Л.А. Пиотровская классифицирует как «отражение эмоций в речи». Наличие данных междометий в текстах письменных отзывов, которые не относятся к спонтанной речи, может свидетельствовать о высокой степени эмотивности оценочного суждения и желании автора отзыва максимально объективировать на вербальном уровне свое эмоциональное состояние на момент восприятия произведений живописи. Посетители выставок склонны выражать свои эмоции ярко, используя в одном предложении, например, сразу три эмоционально окрашенных прилагательных. Искусствоведы-критики более сдержаны в репрезентации эмоций, частотность использования эмоционально окрашенных лексических единиц в их отзывах значительно ниже и может составлять от одного до пяти прилагательных в тексте статьи.

Обратимся к примеру (4):

(4) *My favourite from the David Hockneys Portraits exhibition at the Royal Academy. Seeing 82 portraits together is amazing, the colours are so wonderful and the faces are vivid with character [Instagram].*

В данном примере посетитель выставки «82 портрета и 1 натюрморт» британского художника Дэвида Хокни положительно оценивает портреты, написанные художником (Приложение 2). Эмоция «восхищение», которая сопровождается положительной оценкой, репрезентируется с помощью прилагательных *amazing*, *wonderful* и *vivid*:

*amazing* - *so surprising you can hardly believe it (LDCE)*;

*wonderful* - *making you admire someone or something very much (LDCE)*;

*vivid* - *vivid colours or patterns are very bright (LDCE)*.

Автор записи использует также интенсификатор *so* для выражения сильного восхищения. В.А. Пищальникова отмечает, что ведущая эмоция, которая зафиксирована в тексте или высказывании, проявляется для реципиента как *эмоциональная доминанта*, а производные представляют собой модификации доминантной [Пищальникова 2003]. Анализ примера (4) позволяет сделать вывод, что эмоция “восхищение” в данном тексте является эмоциональной доминантой.

В отзывах посетителей выставок нет единообразия, в отличие от отзывов искусствоведов. Искусствоведы чаще всего сходятся во мнении при оценке произведений искусства и выставок в целом, тогда как отзывы зрителей отличаются большим разнообразием. Мнения по поводу одной и той же выставки могут быть, как безоговорочно положительными, так и отрицательными. Таким образом, можно говорить о биполярном характере оценки произведений искусства.

Обратимся к отзывам посетителей той же самой выставки «82 портрета и 1 натюрморт»:

(5) *Oddly disappointing #HockneyPortraits @royalacademy: uniformity, lacking the penetrating depiction of character that great portraits have [Twitter]*.

(5) *Hideous paintings [Twitter]*.

Данные примеры подтверждают тот факт, что отзывы зрителей отличаются разнообразием, и оценка может быть противоположной по знаку. Эмоции разочарования и отвращения, которые испытывают посетители



данной выставки Дэвида Хокни, выражаются с помощью прилагательных *disappointing* и *hideous*:

*disappointing* - not as good as you hoped or expected (LDCE);

*hideous* - extremely unpleasant or ugly (LDCE).

Рассмотрим вторую группу в рамках предложенной классификации – описание эмоций (46% от общего числа лексических средств объективации эмотивности). Во-первых, описание эмоций проявляется в прямом назывании эмоций (39%); во-вторых, в описании поведенческих реакций субъекта (7%).

Обратимся сначала к первой группе языковых примеров, обнаруженных в отзывах критиков, в которых маркером эмотивности является прямое называние эмоций. Данная группа представлена существительными (45% от общего количества всех средств номинации эмоций в отзывах искусствоведов), глаголами (32%) и причастиями второго типа (23%). Среди них по частотности выделяются следующие: “fascination” (17%), admiration (14%), “strike” (9%), “admire” (8%), “wonder” (6%), “disappoint” (6%), “enjoyed” (6%), “flabbergasted” (5%), “impressed” (5%).

(6) *In the second half of the '50s, Katz turned to portraiture. He admired Philip Guston's "artless way of painting," and the fact that his work, abstract at this point, wasn't at all psychological. With a perversity I can only admire, Katz tried now to bring both these qualities to bear on portraiture [The Boston Globe].*

Пример (6) иллюстрирует употребление глагола *admire*, который является маркером эмотивной ситуации “восхищение”: *to admire* - *to look at something and think how beautiful or impressive it is* (LDCE). Искусствовед-критик газеты The Boston Globe Себастьян Сми усиливает свое восхищение индивидуальным стилем написания картин художником с помощью наречия *only* в препозиции к глаголу.

Рассмотрим пример (7), демонстрирующий употребление причастия II *flabbergasted*, которое является маркером объективации эмотивной ситуации “удивление”:

(7) *I have seen individual paintings by him in group exhibitions and been flabbergasted: thought, this is it, painting's future [The Guardian].*

Джонатан Джонс, искусствовед-критик газеты The Guardian, пишет в своем отзыве о картинах и творчестве современного британского художника Гленна Брауна, высмеивая пороки самого художника и его искусства. Автор статьи размышляет о том, что техника художника, конечно, впечатляет, но по большей части художник занимается плагиатом. Искусствовед критик номинирует эмоцию “удивление” с помощью причастия II *flabbergasted*:

*flabbergasted - extremely surprised or shocked (LDCE).*

Джонатан Джонс пишет о том, что когда видел картины Гленна Брауна по отдельности, он был изумлен. Критик думал, что картины художника это будущее живописи, и оценивал их положительно.

Увидев все картины на одной выставке, критик испытывает смешанные чувства:

(8) *The Serpentine's windows have been blocked to the world outside, the paintings have no competition, and there are a lot of them, but somehow they don't make this place their own. It's as if they are not quite there. This disappointed me. Then, unexpectedly, it started to delight me. I began to feel that the very point and power of Glenn Brown's painting lies after all not in plagiarism, or even hedonism, but elusiveness [The Guardian].*

С одной стороны, искусствовед испытывает разочарование от увиденных картин Гленна Брауна, что выражается в прямом назывании эмоции, но неожиданно в сознании критика что-то меняется, и он начинает испытывать восторг. Данный пример иллюстрирует смешанную оценку произведений искусства. Изменение знака оценки свидетельствует о том, что первоначально испытываемые реципиентом эмоции трансформируются под влиянием их последующей когнитивной обработки. Размышления над увиденным заставляют реципиента глубже проанализировать изображение и наиболее полно раскрыть заложенный художником смысл. На наш взгляд, данный пример репрезентирует взаимодействие эмоции и когниции, которое имеет место при восприятии произведения искусства.

В отзывах зрителей прямое название эмоций также часто встречается, но средства описания эмоций не отличаются большим разнообразием. Маркерами эмотивности являются также глаголы (53% от общего числа средств, номинирующих эмоции в отзывах зрителей выставок), причастия II (26%) и существительные (21%), самые частотные из которых “enjoy” (29%), “impressed” (12%), “pleased” (10%) и “joy” (7%).

Обратимся к примеру (9), в котором для объективации эмотивной ситуации “удовольствие” используется глагол *enjoy*:

*(9) I enjoyed the vibrancy of these paintings. I also enjoyed this window into the world of David Hockney where his friends and family are the people he loves to paint. Were those he painted all pleased with the finished result? I don't know. Would I like to sit for David Hockney? Maybe, yes! [Changing-pages.com].*

Энджи, популярный блоггер, в своем отзыве о выставке Дэвида Хокни “82 портрета и 1 натюрморт” выражает эмоцию “удовольствие” посредством её прямой номинации с помощью глагола *enjoy*:

*to enjoy - to get pleasure from something (LDCE).*

Интересно отметить, что автор отзыва использует глагол *enjoy* неоднократно. Картины Дэвида Хокни отличаются не только своей яркостью и динамизмом, но и позволяют проникнуть в личное пространство художника.

В примере (10) посетитель выставки, посвященной творчеству американского художника Керри Маршалла, делится своим впечатлением, прямо называя эмоцию, которую он испытывает:

*(10) I came specifically to see the Kerry James Marshall exhibition. He is one of my favourite contemporary artists and I am impressed that the Met dedicated 2 floors to his work, especially because the scale of many of his pieces warrants tons of space [Tripadvisor].*

Из примера видно, что эмотивная ситуация “удивление” объективируется с помощью причастия II *impressed*. Автор поражается масштабам выставки (на 2-х этажах) и считает, что такое расположение картин организаторами выставки является правильным решением и предоставляет зрителям ещё больше пространства для размышлений.

Рассмотрим вторую подгруппу в рамках второй группы предложенной классификации. В отличие от прямой номинации эмоций, группа примеров, в которых содержится описание поведенческих реакций субъекта, немногочисленна (7% от общего числа лексических средств репрезентации эмотивности). В отзывах искусствоведов-критиков описание мимики, жестов и др. невербальных проявлений эмоций встречается крайне редко. Искусствоведы в основном выражают свои эмоции или прямо их номинируют. Выделим некоторые средства описания поведения критиков: *stutter* (страх), *bring a smile to your eye* (радость), *walked through smth unsure* (страх).

Рассмотрим пример (11), в котором используется сочетание *to bring a smile to smb's eye* для выражения эмоции радости:

(11) *The great California swimming pool paintings with which Hockney made his name still bring a smile to your eye [The Guardian].*

Как уже отмечалось, П. Экман выделяет базовые эмоции на основе их мимического проявления. Если человек улыбается, то значит, что он испытывает эмоцию радости. В данном контексте эта теория подтверждается не только использованием сочетания, выражающего эмоцию радости, но и прилагательного *great* по отношению к картинам Дэвида Хокни, на которых изображаются плавательные бассейны Калифорнии.

В отзывах зрителей выставок описание невербальных проявлений эмоций встречается так же редко, как и в отзывах искусствоведов-критиков. Обратимся к некоторым из них:

(12) *David Hockney continues to inspire, innovate, raise spirits and bring a smile. Long may he go on [Instagram].*

В примере (12) зритель выставки “82 портрета и 1 натюрморт” Дэвида Хокни описывает эмотивную ситуацию “удовольствие, радость” не только посредством прямого названия эмоции *inspire*, но и описывая настроение и мимическое выражение *raise spirits* и *bring a smile*.

Пример (13) иллюстрирует описание эмотивной ситуации “восхищение”:

(13) *Run don't walk to the #helenlundeberg retrospective in #lagunabeach if you love #art! [Twitter].*

В данном примере содержится призыв ко всем, кто не был на выставке Хелен Лундберг “Ретроспектива”. Автор выражает эмоцию “восхищение” как с помощью восклицания, так и описания поведения “*run, don't walk*”, обращая внимание на то, что эта выставка просто обязательна для посещения тем, кто интересуется искусством и любит его.

Таким образом, основными средствами репрезентации эмотивности на лексико-семантическом уровне являются прилагательные, существительные, глаголы и причастия II. Зрители выставок, в отличие от искусствоведов-критиков, для объективации эмотивности в своих отзывах используют междометия, что придает их высказываниям высокую экспрессивность. Посетители выставок выражают свои эмоции ярко, используя сразу несколько эмотивных средств в одном высказывании, тогда как целые статьи критиков содержат всего несколько средств, репрезентирующих эмоции. Кроме того, при оценке произведений искусства, а также выставок в целом, мнения искусствоведов обычно совпадают. В свою очередь, отзывы посетителей одной и той же выставки часто кардинально противоположны. В ходе анализа были выявлены и проанализированы случаи актуализации различных видов оценок: положительной, отрицательной, а также смешанной. В следующем разделе будут рассмотрены грамматические средства актуализации эмотивности в искусствоведческом дискурсе.

## **2.2. Языковая актуализация эмотивности на грамматическом уровне**

Для репрезентации эмоций язык располагает не только лексическими единицами определенной семантики, но также и различными синтаксическими конструкциями и морфологическими средствами. В данном

разделе, также как и в предыдущем, сначала будет проводиться анализ статей, написанных искусствоведами-критиками, а затем анализ отзывов посетителей выставок на предмет выявления синтаксических средств и морфологических особенностей объективации эмотивности. Затем будут обозначены основные отличия между отзывами искусствоведами-критиками и зрителями выставок в репрезентации эмоций.

Для выражения эмоций, а также для привлечения внимания читателя, искусствоведы-критики в своих статьях используют риторические вопросы. Обратимся к примеру:

*(14) So what bizarre brainwave made its curators invite Maggi Hambling to put on an exhibition here? Hambling is proof that you can be a well-known artist without having a soul, a brain or a good eye. She is a “painter”. Yeah, and I’m Rembrandt. [The Guardian].*

Пример (14) иллюстрирует эмотивную ситуацию удивления. Искусствовед удивлен, что картины британской художницы Мэгги Хэмблинг выставлены в Национальной галерее. Автор текста признает, что Лондонская Национальная галерея – это храм высокой культуры, и каким образом картины Хэмблинг оказались выставлены в галерее вызывает недоумение у критика. Эмотивность в данном примере объективируется с помощью прилагательного *bizarre*, которое имеет в своей семантической структуре эмотивный компонент:

*bizarre - very unusual or strange (LDCE);*

*unusual - different from what is usual or normal; surprising or special (LDCE);*

*strange - unusual or surprising, especially in a way that is difficult to explain or understand (LDCE).*

Искусствовед-критик в данном примере также использует стилистический прием иронии, который состоит в употреблении слова “painter” в кавычках в противоположном значении с целью насмешки и формирует отрицательную оценку. Отрицательная оценка сопровождается

риторическим вопросом, который усиливает её выражение на лексическом уровне.

Повтор заключается в намеренном повторении одного и того же слова или словосочетания и является ещё одним синтаксическим средством, которое придает эмотивность высказыванию.

Пример (15) репрезентирует эмотивную ситуацию “восхищение”:

(15) *Look, and look, and look again at the greatest of Marshall's series: his portraits of fictional painters, men and women alike, whose black skin is offset by palettes of seething rainbows of smudged pigment [The Guardian].*

Керри Маршалл – современный американский художник нигритянского происхождения, работы которого в основном посвящены людям с тёмным цветом кожи. На работы художника, по мнению искусствоведа, стоит смотреть. В примере (15) повтор глагола *to look* придает высказыванию эмотивность. Автор убедительно призывает читателя к посещению выставки художника. Эмотивность репрезентируется не только с помощью повтора, но также и посредством использования прилагательного *great* в превосходной степени, что придает положительную оценку высказыванию:

*great(-est) - very good in a way that people admire (LDCE).*

Риторические восклицания, в свою очередь, усиливают выражение тех или иных эмоций:

(16) *Hamilton leaves his sly questions about reality for us to consider – and to remember him by. What a dude! I have no idea what his final moments were like, but as an artist, he dies with a smile on his face [The Telegraph].*

Ричард Гамильтон – британский художник, который положил начало движению поп-арта. Последние его работы отличаются особенной глубиной, в картинах поднимаются различные философские вопросы. Искусствовед восхищается работами художника и удивляется его невероятному мастерству быть запоминающимся. Для выражения восхищения творчеством Гамильтона искусствовед использует риторическое восклицание «*What a dude!*».

Кроме того, описывая картины Р. Гамильтона и выставку в целом, искусствовед ссылается на свой жизненный и профессиональный опыт и

прибегает к использованию настоящего совершенного времени (Present Perfect Tense) для объективации эмотивной ситуации “восхищение”:

*(17) I have never seen anything like it. Hamilton calmly distils the essence of his art in an exhibition only a genius could have created [The Telegraph].*

Говоря о роли синтаксических средств, нельзя не упомянуть о способности номинативных предложений участвовать в формировании эмотивного смысла высказывания:

*(18) Another fascinating experiment by Hockney [The Guardian].*

Пример (18) иллюстрирует эмотивную ситуацию восторга, для объективации которой автор использует номинативное предложение. Эмотивность высказывания усиливается прилагательным “fascinating”, которое выражает отношение критика к картинам Дэвида Хокни и его выдающемуся таланту и формирует положительную оценку.

Роль эмфатических конструкций в актуализации эмотивности также велика. Эмфатические конструкции служат для эмоционального выделения части высказывания и обычно переводятся на русский язык с помощью различных усилительных слов, подходящих по смыслу: именно, только, как раз и др. Обратимся к примеру:

*(19) That is what makes this exhibition so interesting and valuable. It illuminates the stepping-stones of an artist's development – through experimentation – from student to something special [The Telegraph].*

Питер Дойг – современный британский художник, который работает в русле магического реализма. В 1994 году художник был номинирован на премию Тернера, что привело к резкому росту цен на его картины, а в 2008 году он стал самым дорогим ныне живущим Европейским художником. Ранние работы художника, представленные в галерее Макса Вернера в Лондоне, посвящены городской жизни. В подростковом возрасте Дойг провел много времени с семьей в Нью-Йорке, поэтому ключевой темой его работ является американская поп-культура. Критик выставки проявляет особенный интерес к творчеству художника, который не стоял на месте на протяжении своей карьеры и продолжал экспериментировать. Возможность взглянуть на



ранние работы Дойга и сравнить их с работами более позднего периода творчества художника вызывает несомненный интерес у критика, что выражается в тексте с помощью эмфатической конструкции *that is*, а также прилагательных *interesting* и *valuable*. Автор текста использует также интенсификатор *so*, который усиливает испытываемую искусствоведам эмоцию интереса.

В отзывах посетителей выставок, также как и в отзывах искусствоведов, эмотивность объективируется при помощи риторических вопросов и восклицаний, однако данные конструкции встречаются чаще в отзывах зрителей выставок, нежели в отзывах критиков.

(20) *I am glad I made it to visit David Hockney's exhibition, I can only say wow! Still so much to learn from this, life it's filled with colour and vibrancy as he shows on these 82 portraits, worth visiting! [Instagram].*

Пример (20) иллюстрирует эмотивную ситуацию восторга, которая репрезентируется с помощью совокупности лексических и синтаксических средств: восклицательные предложения, междометие (*wow*), прямое название эмоции (*I am glad*). Отзывы зрителей отличаются неформальным характером, краткостью, лаконичностью, зачастую включают в себя элементы виртуального языка.

Рассмотрим пример (21), в котором присутствует элемент виртуального языка для передачи эмотивности:

(21) *Bold simplicity in all its glory. So compelling. 😍 [Instagram]*

В примере (21) эмоции посетителя выставки репрезентируются не только посредством прилагательного *compelling* и интенсификатора *so*, но также и с помощью смайла, выражающего радость.

В следующем примере объективируется эмотивная ситуация отвращение:

(22) *Dreadful painter. Why does she get the exposure? Must have a black book on the top knobs in the art establishment [The Guardian: comments].*

Риторический вопрос, а также прилагательное *dreadful*, выражающее отвращение, формируют отрицательную оценку:

*dreadful - extremely unpleasant, terrible (LDCE).*

Интересно отметить, что зрители выставок склонны отклоняться от языковых норм, используя стилистический прием эллипсиса:

*(23) I viewed a Katz exhibition at Tate St Ives a few years ago and was completely underwhelmed. The quality was very poor; the painting thin and washy, the line work very wobbly. Didn't impress me at all [The Guardian: comments].*

Эллипсис выражается в пропуске какого-либо члена предложения или части предложения с целью придать высказыванию выразительность. В данном примере отрицательная оценка создается при помощи эллиптической конструкции (отсутствие подлежащего) и отрицательной формы глагола *to impress* в прошедшем времени, а также ряда прилагательных, содержащих в своей семантике отрицательную оценку.

*to impress - to make someone feel admiration and respect (LDCE);*

*poor - not as good as it could be or should be (LDCE);*

*washy - colours are pale and unexciting, not strong or dark – used to show disapproval (LDCE);*

*wobbly - not very good or not likely to be successful (LDCE).*

Интересной особенностью, которой обладают отзывы зрителей выставок, является использование разделительных вопросов:

*(24) It's a great exhibition, isn't it? Saw it myself last week [Instagram].*

Разделительные вопросы обычно используются в разговорной речи с целью получения подтверждения или опровержения. Автор отзыва положительно оценивает выставку Дэвида Хокни и ищет подтверждения. Обычно такие отзывы сопровождаются дальнейшими обсуждениями и комментариями.

Таким образом, основными средствами репрезентации эмотивности на грамматическом уровне являются риторические вопросы, риторические восклицания, повторы, эллиптические конструкции, номинативные

предложения, перфектные и эмфатические конструкции, разделительные вопросы, а также степени сравнения прилагательных. Риторические вопросы и восклицания, номинативные предложения, перфектные конструкции используются для передачи эмоций, как в отзывах критиков, так и зрителей выставок. Главное отличие состоит в том, что искусствоведы выражают эмотивность также с помощью повторов и эмфатических конструкций, тогда как посетители выставок - посредством эллиптических конструкций и разделительных вопросов. Для объективации эмотивности посетители чаще, чем искусствоведы, используют совокупность различных средств, среди которых встречаются также и элементы виртуального языка (пр., смайлики). Отзывы посетителей выставок характеризуются большей экспрессивностью, в то время как отзывы критиков, напротив, отличаются сдержанностью.

### 2.3. Лингвокогнитивный анализ эмотивности

Как уже отмечалось, восприятие и эстетическая оценка произведения искусства происходят в рамках когнитивно-эмотивной ситуации. Важнейшими компонентами когнитивно-эмотивной ситуации являются 1) зрительное восприятие; 2) рациональная и эмоциональная оценка; 3) вербальная репрезентация мнения реципиента.

Рассмотрим пример:

*(25) The veteran American artist Alex Katz was inspecting the hang of his new paintings while I looked at them, but I could not ask him any questions. I was dumbstruck. The only thing I could have said to him at that moment would have been a stuttered, "How come you paint so well?" How can simple pictures of faces be so unexpected, exciting and fascinating? It really is a mystery how Katz paints so very well, for he uses methods that seem doomed to fail [The Guardian].*

Джонатан Джонс, искусствовед-критик газеты The Guardian, в своем отзыве делится впечатлениями о посещении выставки "Alex Katz: Black

paintings” в Лондоне (Приложение 3). В данном примере ситуацию зрительной перцепции автор текста репрезентирует с помощью глагола *to look at*, который, как правило, в своем значении не несет ментального компонента. В данном контексте использование причастия II *dumbstruck*, репрезентирующего эмотивную ситуацию удивления, по нашему мнению, актуализирует мыслительный процесс, так как удивление возникает в результате сопоставления увиденного с определенными знаниями и опытом реципиента и предполагает когнитивную обработку полученной информации.

Процесс зрительного восприятия произведения искусства сопровождается ментальной обработкой зрительного образа. Ментальную составляющую когнитивно-эмотивной ситуации репрезентирует также глагол *to seem*. В соответствии со словарной дефиницией, данный глагол означает *if something seems to be true, there are things that make people think it is true (LDCE)* и передает субъективное мнение искусствоведа-критика и интерпретацию увиденного. Критик удивлен и в то же время восхищен мастерством художника. Остается загадкой то, как удалось создать художнику невероятные картины, используя методы, которые заранее обречены на провал.

Эмотивная ситуация восприятия объективируется следующими лексическими единицами:

*to be dumbstruck - so shocked or surprised that you cannot speak (LDCE)* (удивление);

*to stutter – to speak with difficulty because you cannot stop yourself from repeating the first consonant of some words (LDCE)* (страх);

*unexpected - used to describe something that is surprising because you were not expecting it (LDCE)* (удивление);

*exciting - making you feel excited (LDCE)* (волнение, радость);

*fascinating - extremely interesting (LDCE)* (восхищение).

Для репрезентации эмотивной ситуации автор текста 1) номинирует эмоцию, 2) описывает поведение, 3) выражает эмоции. В данном примере

искусствовед применяет все возможные способы объективации эмотивности на лексическом уровне. Интересно отметить, что для *выражения эмоций* автор использует стилистическую фигуру нарастания (возрастающая градация). Таким образом, представляется возможным проследить порядок возникновения эмоций у критика при восприятии искусства: *unexpected* (удивление) → *exciting* (волнение, радость) → *fascinating* (восхищение). Эмотивность ситуации усиливается посредством использования интенсификатора *so*, а также вопросительной формы высказывания (риторический вопрос).

Кроме того, в данном фрагменте лексическая единица *mystery* репрезентирует одновременно как ментальную, так и эмотивную составляющие акта восприятия:

*a mystery - something that people do not understand or cannot explain because they do not know enough about it (LDCE)* (удивление, восхищение).

Ситуации зрительного восприятия и ментальной деятельности тесно связаны между собой. Рассмотрим следующий пример:

(26) *I watch Katz's paintings as much as I look at them, or maybe he just makes me aware of my own looking and the way things act alone and in consort to make a picture [The Guardian].*

Адриан Сирль, искусствовед газеты The Guardian, в своем отзыве репрезентирует ситуацию зрительного восприятия произведений искусства с помощью следующих глаголов:

*to look - to turn your eyes towards something, so that you can see it (LDCE);  
to watch - to observe someone or something carefully in order to learn more about them (LDCE).*

Глаголы *to look* и *to watch* относятся к глаголам зрительной перцепции, но глагол *to watch* имеет в своей семантической структуре также ментальный компонент. Искусствовед-критик не просто осматривает выставку и знакомится с картинами, но и внимательно их рассматривает с целью

понимания и интерпретации. Картины художника заставляют критика задуматься, что объективируется с помощью выражения *make aware of*:

*aware of - if you are aware of something, you notice it, especially because you can see, hear, feel, or smell it (LDCE).*

Таким образом, анализ когнитивно-эмотивной ситуации в искусствоведческом дискурсе доказывает, что ментальная и эмоциональная составляющие деятельности реципиента при восприятии искусства находятся в тесном взаимодействии. Кроме того, ситуации зрительного восприятия и ментальной деятельности также связаны между собой и происходят практически одновременно, представляя единый когнитивный механизм.

#### **4. Прагма-дискурсивный анализ эмотивности**

Как уже упоминалось, существуют аддитивные (компенсаторные) и неаддитивные (интегративные) дискурсивные стратегии. Выбор той или иной дискурсивной стратегии зависит, в первую очередь, от интенций говорящего. При реализации аддитивных стратегий большую роль играет фокусирование, которое предполагает последовательное распределение внимания на всех аспектах информации, при реализации неаддитивных, напротив, дефокусирование. В отличие от «аддитивных» текстов, восприятие которых следует, главным образом, принципу линейной последовательности, для неаддитивного дискурса в большей степени характерна надлинейность его восприятия со стороны реципиента. Материалом для анализа послужила статья, посвященная выставке современной британской художницы Мэгги Хэмблинг «Стена воды» и написанная искусствоведом-критиком газеты *The Guardian* Джонатоном Джонсом.

Обратимся к примеру:

*(27) I think of the National Gallery as a supremely tasteful place. It is a temple of high culture, revered around the world for its serious atmosphere and immaculate collection of*

*European art. So what bizarre brainwave made its curators invite Maggi Hambling to put on an exhibition here?*

Как видно из фрагмента (27), статья начинается с выражения авторского отношения к Лондонской Национальной галерее, как к храму высокой культуры. Только после описания данного места автор вводит упоминание британской художницы Мэгги Хэмблинг. В центре внимания обычно находятся события и их участники, но в данном фрагменте фокус внимания смещается на компонент «мозг» как «место» возникновения такой странной (*bizarre*) идеи, как пригласить Мэгги Хэмблинг для организации собственной выставки. Основной фокус отрывка *bizarre brainwave* (странная блестящая идея) формирует отрицательную оценку. С помощью риторического вопроса автор минимизирует эксплицируемый объем информации и оставляет место для самостоятельной мыслительной деятельности реципиента.

В следующем отрывке (28) искусствовед смещает фокус внимания непосредственно на личность и творческие способности самой художницы:

*(28) Hambling is proof that you can be a well-known artist without having a soul, a brain or a good eye. She is a “painter”. Yeah, and I’m Rembrandt. People who hate conceptual art like to pretend that before the Turner prize came along, Britain was an arcadia of sensitive and skilled painters. Go and see Hambling’s daft daubs if you want proof of the emptiness of that claim. She is a painter all right, but neither sensitive nor skilled, nor imaginative, or anything else I value in art.*

В данном фрагменте выражается отношение автора к творчеству Мэгги Хэмблинг, которое репрезентируется при помощи отрицательной конструкции и ряда прилагательных, профилирующих в отрицании негативную оценку. Внутри данного фрагмента выделяются первичный фокус *личность и творчество Хэмблинг* и вторичный *ценности в искусстве*. В данном отрывке автор также использует неаддитивную стратегию иронизирования (*She is a “painter”. Yeah, and I’m Rembrandt.*). Ирония с точки зрения селективности внимания является приемом эксплицитного построения ментального пространства, цель заключается в том, чтобы

создать иное противоположное ментальное пространство в сознании реципиента и повлиять на него. Альтернативное пространство представляет собой импликатуру как скрытую, но релевантную часть информации, которую читателю предстоит достроить самостоятельно [Ирисханова 2014]. Для адекватной интерпретации текста читатель производит умозаключения. В результате в первичный фокус попадает одно пространство – преувеличенно позитивное (*She is a “painter”*), а противоположное – реальное, дефокусируется в фон и достраивается реципиентом самостоятельно.

Рассмотрим ещё один фрагмент той же статьи:

*(29) The loathsome thing about Hambling’s art is its total lack of integrity. She’ll try anything for effect. In her pretentious concoctions at the National Gallery there are Jackson Pollock drips, Van Gogh crows, Monet blurriness. All these gestures are pure pastiche. The paintings are lightweight – they actually feel physically slight, brittle and flimsy. The bright cascades of colour fail to evoke any of the force of the elements they claim to. These are, purportedly, romantic homages to wild seas and storms. But there’s not the least sense of nature’s power. She may as well add a bit of glitter, the paintings are so feebly decorative.*

Важно отметить, что перед этим отрывком в статье представлена фотография с тремя картинами под названием «Стена воды» с выставки Мэгги Хэмблинг (Приложение 4), что и является основным фокусом. Искусствовед-критик фокусируется на описании картин художницы (romantic homages to wild seas and storms, pure pastiche, bright cascades of colour, so feebly decorative) и выражении отрицательных эмоций и оценки (loathsome thing, total lack of integrity, physically slight, brittle and flimsy, fail to evoke any of the force of the elements they claim to). Имена великих художников, Дж. Поллока, В. Ван Гога, К. Моне, которым пытается подражать М. Хэмблинг, служат определенным фоном, который лишь подчеркивает основной фокус - отсутствие у нее какого-либо дарования.

В следующем примере искусствовед-критик использует неаддитивную стратегию в форме риторического вопроса:



(30) *What is art for? This is a question Hambling appears never to have asked herself. Her paintings are acts of egotistical imperialism, with no purpose except to claim space for themselves. It may not have been a great year for the Turner prize, and British conceptualism may be looking introspective and baffling, but after a dose of this nonsense I am ready to watch as much video art as the Tate can programme for me.*

С помощью риторического вопроса автор смещает фокус внимания реципиента и заставляет задуматься над предназначением искусства. Сам искусствовед не дает ответа на этот вопрос, используя уклонение, суть которого состоит в особом сдвиге внимания, при котором первичный фокус *предназначение искусства* затемняется и происходит его подмена иными фокусами. В данном случае внимание снова фокусируется на бездарной художнице М. Хэмблинг и её творчестве. В последней части фрагмента (30) (начиная с *It may not have been...*) задействован механизм дефокусирования, а именно – расщепление фокуса через создание более мелких первичных фокусов: *Turner prize, British conceptualism, doze of nonsense, video art, Tate.*

Таким образом, в искусствоведческом дискурсе используются как аддитивные, так и неаддитивные стратегии. Первичным фокусом внимания выступают либо описание картины художника, либо выражение эмоций и оценки автора (искусствоведа-критика). В целом, анализ языкового материала доказывает, что искусствоведческий дискурс можно охарактеризовать как «неаддитивный», так как важную роль играет дефокусирование, которое реализуется с помощью различных механизмов, например, уклонение и расщепление.

## **Выводы по Главе 2**

1. Лексические средства играют ведущую роль в раскрытии эмотивного потенциала языка. Все средства объективации эмотивности на лексико-сематическом уровне подразделяются на две группы: выражение эмоций и описание эмоций. В рамках второй группы выделяются две её подгруппы: 1) прямая номинация эмоций, 2) описание невербальных средств их проявления.

2. Анализ языкового материала позволяет сделать вывод о том, что основными средствами репрезентации эмотивности в искусствоведческом дискурсе на лексико-семантическом уровне являются прилагательные, существительные, глаголы и причастия II. Кроме того, для объективации эмотивности зрители выставок также используют в своих отзывах междометия, что придает их высказываниям высокую экспрессивность.

3. В ходе анализа языкового материала удалось прийти к выводу, что эстетическая оценка произведения живописи может быть положительной, отрицательной и смешанной, которая отражается соответствующим образом в языке. Однако стоит отметить, что в отзывах искусствоведов-критиков, положительная оценка превалирует.

4. Для объективации эмотивности язык располагает не только лексическими единицами определенной семантики, но также и различными синтаксическими конструкциями и морфологическими средствами. Анализ языкового материала показывает, что основными средствами актуализации эмотивности на грамматическом уровне являются риторические вопросы, риторические восклицания, повторы, эллиптические конструкции, номинативные предложения, перфектные и эмфатические конструкции, разделительные вопросы, а также степени сравнения прилагательных.

5. Для передачи эмоций, как критики, так и зрители выставок используют в своих отзывах риторические вопросы и восклицания, номинативные предложения, перфектные конструкции. Отличие заключается в том, что искусствоведы объективируют эмотивность также с помощью повторов и эмфатических конструкций, тогда как посетители выставок - посредством эллиптических конструкций и разделительных вопросов.

6. Для репрезентации эмотивности посетители чаще, чем искусствоведы, используют совокупность различных средств, среди которых встречаются также и элементы виртуального языка (пр., смайлики). Отзывы критиков, напротив, отличаются сдержанностью.

7. Анализ когнитивно-эмотивной ситуации в искусствоведческом дискурсе позволяет сделать вывод о том, что ментальная и эмоциональная составляющие деятельности реципиента при восприятии искусства связаны между собой. Стоит отметить, что ситуации зрительной перцепции и ментальной деятельности находятся в тесном взаимодействии и происходят практически одновременно, представляя единый когнитивный механизм.

8. В искусствоведческом дискурсе реализуются как аддитивные, так и неаддитивные стратегии. Репрезентация эмоций, которая довольно часто сопровождается описанием картины, выступает на первый план. Искусствоведческий дискурс можно определить как «неаддитивный», поскольку совокупность применяемых в тексте стратегий носит по большей части интегративный характер.

## **Заключение**

В проведенном исследовании решаются вопросы, связанные с языковой актуализацией эмотивности в современном англоязычном искусствоведческом дискурсе на различных уровнях языка.

В современной лингвистике идея анализа различных типов дискурса вызывает неизменный интерес у исследователей. Искусствоведческий дискурс, посвященный изобразительному искусству, а именно живописи, представляет особый интерес. Процесс коммуникации в искусстве носит многоуровневый характер (художник – картина – зрители/интерпретатор – реципиент). Осмысление произведения искусства предполагает эмоциональное сопереживание, поэтому можно сделать вывод, что эмотивная функция является ведущей в искусствоведческом дискурсе. Эмоции следует изучать последовательно на различных уровнях языка.

В настоящем исследовании материалом для анализа послужили отзывы искусствоведов из интернет-версий качественных британских и американских газет, а также отзывы зрителей выставок, размещенные в Instagram, Twitter, Tripadvisor и пр.

В результате проведенного анализа были выявлены основные средства репрезентации эмотивности на лексико-семантическом и грамматическом уровнях. Проведенный анализ позволяет сделать вывод, что отзывы зрителей выставок отличаются большей экспрессивностью, в то время как отзывы критиков, напротив, отличаются сдержанностью. В ходе анализа языкового материала также было установлено, что эстетическая оценка произведения живописи может быть положительной, отрицательной или смешанной.

С помощью такого инструмента как когнитивно-эмотивная ситуация удалось прийти к выводу, что перцептивная, ментальная и эмоциональная составляющие деятельности реципиента при восприятии искусства тесно связаны между собой и представляют единый когнитивный механизм.

Комплексный лингвокогнитивный подход в исследовании функционирования категории эмотивности позволяет учитывать когнитивные аспекты восприятия и понимания произведения искусства, которые актуализируются в искусствоведческом дискурсе.

Изучение важного для дискурсивного анализа механизма фокусирования позволяет сделать вывод, что в искусствоведческом дискурсе авторы отзывов в большей степени фокусируются на репрезентации эмоций, применяя при этом аддитивные и неаддитивные стратегии. Однако отмечается, что совокупность стратегий, используемых в искусствоведческом дискурсе, носит интегративный характер, что позволяет определить искусствоведческий дискурс как «неаддитивный».

### Список использованной литературы

- 1) Аллахвердов В. М., Психология искусства: Эссе о тайне эмоционального воздействия худож. произведений / В.М. Аллахвердов; [Коммент. - д.филол.н., проф. Михаил Васильевич Иванов]. - СПб: ДНК, 2001. - 198 с.
- 2) Анохин П.К. Эмоции // Большая медицинская энциклопедия. 2-е изд. 1964, т. 35, С. 339–367.
- 3) Апресян Ю.Д. Интегральное описание языка и системная лексикография // Избранные труды. Т.2., М., 1995.
- 4) Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования). – М.: Просвещение, 1990. – 300 с.
- 5) Арутюнова Н. Д. Дискурс // ЛЭС.- М., 1990. - С.136–137.
- 6) Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. - 2-е изд., испр. — М.: Языки русской культуры, 1999. — 896 с.
- 7) Бабенко Л.Г. Лексические средства обозначения эмоций в русском языке. Свердловск, 1989.
- 8) 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. – 2016. – Т.60, №1. – С. 62-68.
- 9) Бобырева Е.В. Религиозный дискурс: ценности, жанры, стратегии: на материале православного вероучения: автореф. дис. д-ра филол. наук: 10.02.19 Текст./ Бобырева Екатерина Валерьевна. Волгоград: ВГПУ, 2007. – 45 с.
- 10) Богин Г.И. Филологическая герменевтика. – Калинин: Из-во Калининского ун-та, 1982.
- 11) Болдырев Н.Н. Интерпретирующая функция языка// Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. – Вып. 60. - № 33 (248). – С. 11-16.
- 12) Болдырев Н.Н. Роль интерпретирующей функции в формировании языковых категорий// Вестник ТГУ. – 2011. – Вып. 1 (93). – С. 9-16.
- 13) Борев Ю.Б. Эстетика: Отношение к действительности; Творчество; Произведения; Природа и виды искусства; Художественный процесс; Обращение с искусством. М., 2005.
- 14) Бранский В.П. Искусство и философия. - Калининград: Янтар. сказ, 2000. - 703 с.
- 15) Булатова А.П. Лингво-когнитивный анализ искусствоведческого дискурса (тематические разновидности – музыка, архитектура) – дис. ... канд. филол. наук/ Булатова А.П. – М., 1999.- 276 с.
- 16) Буянова Л.Ю. Эмотивность и эмоциогенность языка: механизмы экспликации и концептуализации: монография / Л.Ю. Буянова, Ю.П. Нечай. – М.: ФЛИНТА : Наука, 2016. – 232 с.
- 17) Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. – М.: Канон + РООИ «Реабилитация, 2004.
- 18) Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. - М.: Едиториал УРСС, 2002. – 280 с.

- 19) Вольф Е.М. Эмоциональные состояния и их представление в языке // Логический анализ языка: Проблемы интенциональных и прагматических контекстов / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М., 1989. – С. 55-75.
- 20) Гальперин И.Р. Стилистика : учеб. пособие. М.: Высш. шк., 1977.
- 21) Дарвин Ч. О выражении эмоций у человека и животных. – СПб.: Питер, 2001. – 384 с.
- 22) Дейк Т. ван. Язык. Познание. Коммуникация. – М., 1989.
- 23) Елина Е.А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства (номинативно-коммуникативный аспект): дис. ... д-ра филол. наук. – Волгоград, 2003. – 352 с.
- 24) Елина Е.А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства. Номинативно-коммуникативный аспект/под ред. В.И. Карасика. Саратовский государственный социально-экономический университет. – Саратов, 2002. – 256 с.
- 25) Жаркова Ю.А. Воплощение знаковой природы изобразительного искусства в искусствоведческом дискурсе // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. - Вып. 60, № 33. – С. 49-52.
- 26) Жура В.В. Дискурсивная компетенция врача в устном медицинском общении: автореф. дис. д-ра филол. наук: 10.02.19 Текст./ Жура Виктория Валентиновна. Волгоград: ВГПУ, 2008. – 44 с.
- 27) Ивин А.А. Основание логики оценок. М., 1970.
- 28) Изард К.Э. Психология эмоций / Перев. с англ. – СПб: Издательство «Питер», 1999. – 464 с.: ил. (Серия «Мастера психологии»).
- 29) Изард К.Э. Эмоции человека. - М.: МГУ, 1980. - 439с.
- 30) Ирисханова О.К. Игры фокуса в языке. Семантика, синтаксис и прагматика дефокусирования. – М.: Языки славянской культуры, 2014.
- 31) Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – Москва: Гнозис, 2004. – 390 с.



- 32) Ключев, Е.В. Речевая коммуникация: Учеб. пособие для университетов и вузов / Е.В. Ключев. – М.: ПРИОР, 1998. – 224 с.
- 33) Кочетова Л.А. Английский рекламный дискурс в динамическом аспекте: автореф. дис. д-ра филол. наук: 10.02.04 Текст./ Кочетова Лариса Анатольевна. Волгоград: Волгоградский государственный университет, 2013. – 39 с.
- 34) Кубрякова Е.С., Александрова О.В. Виды пространства, текста и дискурса//Категоризация мира: пространство и время: материалы научной конференции. – М.:Диалог-МГУ, 1997. – С. 19-20.
- 35) Кудлаева А.Н. Типы текстов в структуре дискурса. Дисс. на соискание учен.степени канд. филол. наук. Пермь, 2006.
- 36) Кунин А.В. Курс фразеологии современного английского языка: учеб. пособие. М: Высш. шк., 1986.
- 37) Курлова И.В. К изучению глагольных способов выражения эмоциональных состояний // Словарь. Грамматика. Текст : сб. ст. // РАН. Отд-ние лит. и яз. М., 1996. С. 128 - 139.
- 38) Леонтьев, В. О. Классификация эмоций/ В. О. Леонтьев. — Одесса: Изд-во Инновационного ипотечного центра, 2002. — 150 с.
- 39) Лепенышева А.А. Языковая репрезентация эмоции удивления в английском языке. - Дис... канд. филол. наук – СПб., 2012.
- 40) Лукьянова Н.А. О семантике и типах экспрессивных лексических единиц. Семантические классы экспрессивных слов русского языка // Экспрессивность лексики и фразеологии: межвуз. сб. – Новосибирск, 1983. – 160 с.
- 41) Малышева Е.Г. Русский спортивный дискурс: теория и методология лингвокогнитивного исследования: автореф. дис. д-ра филол. наук: 10.02.01 Текст./ Малышева Елена Григорьевна. Омск: Омский государственный университет, 2011. – 47 с.

- 42) Мартемьянова Е.А. Репрезентация эмотивных ситуаций с множественным субъектом состояния в современном англоязычном тексте – Автореферат дис... канд. филол. наук – СПб., 2015.
- 43) Милетова Е.В. Англоязычный искусствоведческий дискурс: природа и лексическое наполнение // Филологические науки. Вопросы теории и практики, Тамбов. – 2013. - № 4. – С. 114-119.
- 44) Ортони А., Клоур Дж., Коллинз А. Когнитивная структура эмоций // Язык и интеллект. М., 1995.
- 45) Падучева Е.В. Динамические модели в семантике лексики. М., 2004.
- 46) Петухова Т.И. Языковая актуализация ситуации восприятия и оценки произведения живописи (на материале английского языка) - Дис... канд. филол. наук – СПб., 2007.
- 47) Пиотровская Л.А. Стратификация эмоций в речемыслительной деятельности // Функционально-лингвистические исследования / Сборник научных статей в честь профессора А.В.Бондарко. СПб., 2005.
- 48) Пиотровская Л.А. Эмоциональность как языковая категория // Вестник СПбГУ. Серия 2: История. Языкознание. Литературоведение. Спб, 1993. С. 41-47.
- 49) Пищальникова В.А. Эмоциональная доминанта текста: переводческий аспект // Эмотивный код языка и его реализация. – Волгоград, 2003.
- 50) Родионова Е.В. Языковая актуализация динамики цветообозначения в антропо-когнитивной аспекте: на материале английского языка. - Дис... канд. филол. наук – СПб., 2007.
- 51) Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. – СПб.: Питер, 2002. – 720 с.
- 52) Сейранян М.Ю. Конфликтный политический дискурс и его просодическая реализация: автореф. дис. д-ра филол. наук: 10.02.04 Текст./ Сейранян Маргарита Юрьевна. Москва: МПГУ, 2016. – 40 с.

- 53)Солодуб Ю.П., Альбрехт Ф.Б. Современный русский язык (лексика и фразеология). М. : Азбуковник, 2002.
- 54)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.
- 55)Седов К.Ф. Дискурс и личность: эволюция коммуникативной компетентности. М., 2004.
- 56)Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. Москва: Наука, 1986.
- 57)Трощенко Е.В. Социокультурное знание в когнитивно-коммуникативной деятельности: стратегии воздействия в американском общественно-политическом дискурсе. - Дис... док. филол. наук – СПб., 2016.
- 58)Филимонова О.Е. Эмоциология текста. Анализ репрезентации эмоций в английском тексте: Учебное пособие. – СПб.: ООО «Книжный Дом», 2007. – 448 с.
- 59)Хомякова Е.Г., Петухова Т.И. Понятие эмоционально-оценочного диссонанса и его репрезентация в англоязычном тексте // Материалы ХLI Международной филологической конференции. Вып.16. СПб.: СПбГУ. 2012. С. 56-60.
- 60)Хомякова Е.Г. Информационно-когнитивная система и ее актуализация в языке // Коммуникация и образование. СПб., 2004.
- 61)Чейф У. Л. Значение и структура языка. М., 1975.
- 62)Чернявская В.Е. Лингвистика текста. Лингвистика дискурса: учебное пособие. – 4-е изд., стер. - М.: ФЛИНТА, 2016. – 208 с.
- 63)Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. Воронеж, 1987.
- 64)Шаховский В.И. Лингвистическая теория эмоций: Монография. – М.: Гнозис, 2008. – 416 с.

- 65) Шаховский В.И. Эмоции: Долингвистика, лингвистика, лингвокультурология. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 128 с.
- 66) Щерба Л. В. Языковая система и речевая деятельность. — Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1974. — 427 с.
- 67) Яцковский В.В. Роль процессов зрительного и слухового восприятия в формировании языковой картины мира (ни материале английского языка) - Дис... канд. филол. наук – СПб., 2005.
- 68) Ekman P. Emotions Revealed: Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life. Canada, Henry Holt and Company, 2007. – 290.
- 69) Gigerenzer G., Reinhard S. Rethinking Rationality // Bounded Rationality: the Adaptive Toolbox. Cambridge (MA): MIT Press, 1999. P. 13-36.
- 70) Habermas J. On the Pragmatics of Social Interaction: Preliminary Studies in the Theory of Communicative Action. Cambridge (MA): MIT Press, 2001.
- 71) Hintikka J. Logic, Language-Games and Information. Oxford: Oxford University Press, 1973.
- 72) Izard C. The Psychology of Emotions. New York: Plenum, 1991.
- 73) Langacker R. Foundations of Cognitive Grammar. Stanford, California, 1987.
- 74) Plutchik R. Emotions: A general psychoevolutionary theory, In K.R.Scherer, & P.Ekman (Eds.), Approaches to emotion. Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1984. — P. 197–219.
- 75) Teun van Dijk. Ideology: A Multidisciplinary Approach [Text] / Dijk van Teun. – London: Sage, 1998.

### **Список использованных словарей**

- 1) БЭС – Большой энциклопедический словарь / под ред. А.М. Прохорова. М.,1993.
- 2) LDCE – Longman Dictionary of Contemporary English. URL: <http://www.ldoceonline.com> (дата обращения: 05.05.17).

### Список источников примеров

- 1) Adrian Searle. Alex Katz: Quick light review – a bright burst of life in freeze-frame. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/08/alex-katz-quick-light-review-serpentine-gallery-lucid-direct-moving> (дата обращения: 10.05.2017).
- 2) Changing Pages. URL: <http://changing-pages.com/2016/09/21/david-hockney-82-portraits-and-1-still-life/> (дата обращения: 10.05.17).
- 3) Christopher Knight. Review: “Helen Lundeberg. A Retrospective” downplays the painter’s key early works. URL: <http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-knight-helen-lundeberg-review-20160406-column.html> (дата обращения: 12.05.2017).
- 4) Instagram. URL: <https://www.instagram.com/kateonthecoast1/> (дата обращения: 20.05.17).
- 5) Instagram. URL: <https://www.instagram.com/nikkied101/> (дата обращения: 12.05.17).
- 6) Instagram. URL: <https://www.instagram.com/p/BJEZuNmDg7W/> (дата обращения: 25.05.17).
- 7) Instagram. URL: <https://www.instagram.com/jkptn/> (дата обращения: 13.05.17).
- 8) Jason Farago. Kerry James Marshall: Mastry exhibition review – a sumptuous symphony in black. URL: <https://www.theguardian.com/>

- artanddesign/2016/oct/28/kerry-james-marshall-retrospective-mastry (дата обращения: 01.05.2017).
- 9) Jonathan Jones. Glenn Brown – Down of the dead. URL: <https://www.theguardian.com/culture/2004/sep/16/1> (дата обращения: 10.05.2017).
- 10) Jonathan Jones. The Late Works by Richard Hamilton – review. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/oct/08/late-works-richard-hamilton> (дата обращения: 15.05.2017).
- 11) Jonathan Jones. Alex Katz: Black Paintings review – “A miraculous artist”. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/26/alex-katz-black-paintings-review-artist-exhibition> (дата обращения: 08.05.2017).
- 12) Jonathan Jones. Maggie Hambling: “If she’s a painter, I’m Rembrandt”. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/dec/03/maggi-hambling-jonathan-jones-national-gallery-london> (дата обращения: 05.05.2017).
- 13) Jonathan Jones. David Hockney RA: 82 Portraits and 1 Still-life review “We can feel Hockney’s deafness”. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/27/david-hockney-royal-academy-review-jonathan-jones> (дата обращения: 13.05.2017).
- 14) Laura Cumming. David Hockney RA: 82 Portraits and 1 Still-life review – are you sitting colourfully? URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jul/03/david-hockney-82-portraits-royal-academy-observer-review> (дата обращения: 13.05.2017).
- 15) Lowenna Waters. Peter Doig: Early Works, Michael Werner Gallery, review. URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/10726787/Peter-Doig-Early-Works-Michael-Werner-Gallery-review.html> (дата обращения: 10.05.2017).
- 16) Sebastian Smee. Alex Katz’s sweet spot: the hue of the ‘Brand-New’. URL: <https://www.bostonglobe.com/arts/2015/07/18/brand-new-terrific-alex-katz->

- colby-college-museum-art/DhX2fhU7inTjbl2dFwUQRO/story.html (дата обращения: 12.05.2017).
- 17)The Guardian. URL: <https://profile.theguardian.com/user/id/10025182> (дата обращения: 12.05.17).
- 18)The Guardian. URL: <https://profile.theguardian.com/user/id/12042798> (дата обращения: 10.05.17).
- 19)Tim Adams. David Hockney review – sunshine superman. URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/feb/12/david-hockney-tate-britain-review-retrospective> (дата обращения: 05.05.2017).
- 20)Tripadvisor. URL: <https://www.tripadvisor.com/members/jays170> (дата обращения: 12.05.16).
- 21)Twitter. URL: <https://twitter.com/JohnWChisholm> (дата обращения: 15.05.17).
- 22)Twitter. URL: <https://twitter.com/hstephensny> (дата обращения: 20.05.17).



**Приложение 1.**



Helen Lundeberg's "Self-Portrait", 1944; oil on Masonite. (Laguna Art Museum)



Helen Lundberg's "Shadow of the Bridge", 1962, oil on canvas. (Laguna Art Museum)

### Приложение 2.



David Hockney: 82 Portraits and 1 Still-life, Royal Academy, London.

### Приложение 3.



Alex Katz: Black Paintings “Ada and Vivien”, Timothy Taylor Gallery, London.

#### **Приложение 4.**



Maggi Hambling's Walls of Water, National Gallery, London.