

*На правах рукописи*

**Селиванова Ольга Николаевна**

**ОБЩЕЕ И РАЗЛИЧНОЕ В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ ПЕЙЗАЖА  
В ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ТЕКСТАХ  
РАЗНОСТРУКТУРНЫХ ЯЗЫКОВ**

(на материале русского и английского языков)

Специальность 10.02.19 – теория языка

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

САРАТОВ – 2007

Работа выполнена в Государственном образовательном учреждении  
высшего профессионального образования  
«Саратовский государственный социально-экономический университет»

**Научный руководитель:** доктор филологических наук,  
профессор  
**Елина Евгения Аркадьевна**

**Официальные оппоненты:** доктор филологических наук,  
профессор  
**Молодкин Анатолий Михайлович**

кандидат филологических наук,  
доцент  
**Дубровская Ольга Николаевна**

**Ведущая организация:** Астраханский государственный  
университет

Защита состоится 12 ноября 2007 года в 14.00 на заседании диссертационного совета К-212.239.01 при Государственном образовательном учреждении высшего профессионального образования «Саратовская государственная академия права» (5 корпус СГАП, ул. Вольская, 1, к. 616).

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Саратовская государственная академия права».

Автореферат разослан «    » \_\_\_\_\_ 2007 года

Ученый секретарь  
диссертационного совета

Кирюшкина Т. В.

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Живописный пейзаж, являясь изображением объективной действительности, может подвергаться многократной и многозначной интерпретации, зависящей от ряда факторов [Григорьян 1982; Манин 1990]. Реферируемая диссертация посвящена выявлению общего и различного в вербальных интерпретациях живописного пейзажа в русскоязычных и англоязычных искусствоведческих текстах. В работе также рассматриваются стилистические и композиционные особенности искусствоведческого текста-интерпретации. Искусствоведческий текст, как и другие научные гуманитарные тексты, обладает свойствами, отличающими его от других текстов научного стиля речи [Цвиллинг 1989], и сближающими его с текстами художественного стиля, что делает возможным исследовать проявление художественного в искусствоведческой науке [Бадамшина 1992].

**Объектом** диссертационного исследования являются русскоязычные и англоязычные искусствоведческие тексты, посвященные интерпретации произведений изобразительного искусства.

В качестве **предмета** исследования рассматриваются особенности вербальных текстов-интерпретаций живописного пейзажа в русскоязычных и англоязычных искусствоведческих текстах. При исследовании выявляются функционально-стилистические и композиционные характеристики русскоязычных и англоязычных искусствоведческих текстов-интерпретаций, выделяющие их на общем фоне других научных текстов.

Проблема интерпретации вербальных текстов на данном этапе развития науки является достаточно традиционной и даже представлена в вузовских курсах, проблема же интерпретации текстов, созданных на невербальной основе, требует серьезного и глубокого рассмотрения. **Актуальность** темы исследования обусловлена особой важностью, которую приобретает проблема понимания текстов, представляющих произведения несловесных искусств. При этом интерпретация произведений изобразительного искусства есть акт словесной интерпретации, так как слово неизбежно сопровождает и комментирует всякий акт понимания.

**Научная новизна** исследования заключается в рассмотрении процесса перекодирования живописного пейзажа в вербальный текст-интерпретацию в русскоязычных и англоязычных искусствоведческих текстах, в выявлении соотношения текста-интерпретации пейзажа с самим произведением изобразительного искусства, а также исследовании общего и различного в искусствоведческих интерпретационных текстах в русском и английском языках. Впервые изучены и классифицированы англоязычные эстетические синестетические сочетания в искусствоведении и сопоставлены с русскоязычным материалом. Исследованы приемы включения экстраживописного материала в тексты-интерпретации пейзажа. Рассмотрены наиболее важные функционально-стилистические и композиционные особенности искусствоведческого текста как одного из видов научного текста и проявление в нем черт, характерных для стиля художественной литературы.

Изучены функции использования цитатного материала, а также некоторые приемы иностилевой адаптации в искусствоведческом тексте.

**Целью** данной работы является исследование процесса перекодирования живописного пейзажа в вербальный текст-интерпретацию и изучение особенностей подобных текстов в русском и английском языках.

Поставленная цель определяет следующие **задачи** исследования:

1) исследование функционально-стилистических и композиционных особенностей искусствоведческих текстов-интерпретаций;

2) определение способов толкования содержания живописного пейзажа на различных интерпретационных уровнях в русском и английском языках;

3) изучение интерпретации формальной составляющей пейзажа в русскоязычных и англоязычных интерпретационных текстах;

4) изучение, классификация и сопоставление эстетических синестетических сочетаний в русском и английском языках;

5) исследование приемов включения экстраживописного материала в русскоязычных и англоязычных интерпретационных текстах;

6) определение функций цитатного материала в русских и английских искусствоведческих текстах-интерпретациях.

В работе использовались следующие **методы исследования**: сопоставительный и описательный методы, методы классификации и систематизации, а также количественные методики и методики наблюдения и сравнения.

**Материалом** исследования послужили русскоязычные и англоязычные профессиональные искусствоведческие произведения (монографии, альбомы и т.д.), в которые включены интерпретации пейзажей общим объемом 700 (380 русскоязычных и 320 англоязычных) текстовых единиц. За «текст» (или текстовую единицу) мы принимаем фрагмент, извлеченный из целого речевого произведения и выполняющий определенную типовую задачу – описание и толкование одного конкретного живописного пейзажа.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Русскоязычные и англоязычные искусствоведческие тексты-интерпретации обладают функционально-стилистическими, композиционными и другими особенностями, выделяющими их на общем фоне научных текстов и сближающими их с художественными произведениями. Некоторые характеристики научного стиля речи (обобщенно-отвлеченность, подчеркнутая логичность и др.) проявляются в искусствоведческих текстах в трансформированном виде. Композиционно-речевые формы «рассуждение» и «описание», характерные для научного текста, используются в искусствоведческих текстах-интерпретациях в видоизмененном виде и обладают некоторыми особенностями, типичными для данных композиционно-речевых форм в художественной речи.

2. Перекодирование живописного пейзажа в вербальный текст-интерпретацию состоит из процесса рецепции, следующей за ней номинации объектов и элементов визуального ряда картины и завершающей эту процедуру эмоциональной оценки произведения изобразительного искусства.

3. Существуют общие, повторяющиеся «модели» искусствоведческих текстов-интерпретаций пейзажа в русском и английском языках. Русскоязычные и англоязычные тексты-интерпретации пейзажа содержат описание содержательной и формальной составляющих пейзажа, причем соотношение данных аспектов интерпретации зависит в первую очередь от художественного направления и стиля живописного пейзажа. Интерпретация содержательной стороны пейзажа осуществляется на нескольких интерпретационных уровнях – денотативном, коннотативном, ложноденотативном и символическом, которые даже при их отсутствии в интерпретационном тексте могут быть легко восстановлены. Авторы как русскоязычных, так и англоязычных искусствоведческих текстов включают в толкование пейзажа *экстраживописный материал* [Елина 2002], который часто обусловлен самим материалом исследования. Для русскоязычных и англоязычных искусствоведческих текстов-интерпретаций пейзажа характерно широкое включение цитатного материала. В искусствоведческий текст может вводиться отрывок из художественного прозаического или стихотворного произведения в форме иностилевой адаптации, что особенно характерно для англоязычных искусствоведческих текстов.

4. Эстетические синестетические сочетания, используемые при интерпретации формальной составляющей произведения изобразительного искусства (*теплые цвета/warm colours, приглушенные тона/muted tones*) образуют существенную часть искусствоведческой терминологической системы, как в русском, так и в английском языках. Соотнесенность конкретной ядерной (искусствоведческой) номинации с периферическими ощущениями определенных модальностей является универсальной для обоих языков исследования, так как обусловлена психофизиологически. Среди эстетических синестетических сочетаний встречаются авторские окказионализмы, авторские метафоры, которые носят творческий, субъективный характер.

5. Существуют определенные характеристики, отличающие русскоязычные и англоязычные искусствоведческие тексты-интерпретации пейзажа. Русскоязычные и англоязычные авторы интерпретационных текстов склонны различным способом расширять коннотативный уровень интерпретации. В русскоязычные интерпретации пейзажа чаще, чем в англоязычные вводятся дополнительные слуховые, температурные, обонятельные ощущения, которые указывают на творческий подход к интерпретации. Англоязычные искусствоведческие тексты более насыщены биографическим и географическим материалом (что добавляет текстам занимательности), так как рассчитаны на более широкую аудиторию, возможно абсолютно не знакомую с материалом исследования. Авторские окказионализмы встречаются среди эстетических синестетических сочетаний в русскоязычных текстах гораздо чаще, чем в англоязычных. Русскоязычные тексты являются более идеологизированными.

**Теоретическая значимость** работы заключается в том, что в ней изучается проблема интерпретации текстов, созданных на невербальной основе,

уточняются предельные возможности вербального языка как универсального интерпретационного средства, рассматриваются характеристики искусствоведческого текста как подвида научного текста и особенности его терминосистемы.

**Практическая значимость** диссертационной работы связана с тем, что материалы исследования могут быть включены в курсы лингвистики, психолингвистики, языкознания, функциональной стилистики, в спецкурсы по лингвистике текста и интерпретативной лингвистике.

**Апробация работы.** Основные положения диссертационного исследования обсуждались на международной научно-практической конференции «Язык и культура в современном экономическом пространстве», посвященной 75-летию образования СГСЭУ (Саратов, 2006), на межвузовской научно-практической конференции «Современные лингвистические, психолингвистические и методические аспекты языка и речи» (Саратов, 2006), проходивших в Саратовском государственном социально-экономическом университете, на международной научно-методической конференции «Языковые и культурные контакты различных народов» (Пенза, 2007), проходившей в Пензенском государственном педагогическом университете, а также на заседании кафедры переводоведения и межкультурной коммуникации Саратовского государственного социально-экономического университета. По теме диссертации опубликовано 6 работ общим объемом 2 печ. л., в том числе одна статья в журнале из списка ВАК.

**Структура работы.** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и приложения, включающего список использованной литературы и список текстового материала исследования.

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается выбор темы, актуальность, научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы, определяются ее цель и задачи, формулируются выносимые на защиту положения, дается характеристика методике, структуре и материалу исследования.

Поскольку объектом исследования в диссертации являются искусствоведческие тексты, относящиеся к научному стилю речи, в **первой главе** реферируемой работы «**Стиль научной литературы**» рассматриваются основные проблемы функциональной стилистики, изучающей вопросы употребления языка человеком в процессе общения и деятельности и выявляющей типовые разновидности литературного языка (функциональные стили), соотнося их с определенным комплексом экстралингвистических факторов.

Функциональный стиль не является монолитным, он может подразделяться на подстили и другие частные разновидности, а иногда и обладать характеристиками, присущими иному функциональному стилю.

Наука как форма общественного сознания и соответствующая ей сфера человеческой деятельности пользуется особой функциональной разновидностью языка – функциональным стилем научной литературы.

Основными чертами научного стиля речи считаются обобщенно-отвлеченность, подчеркнутая логичность, точность, ясность и объективность изложения, последовательность, терминованность, логизированная оценочность, именной характер речи, некатегоричность изложения и др. [СЭС РЯ 2003: 242; Чернявская 2006; Savory 1953; Троянская 1982; Разинкина 1978]. В исследовании рассматривается, каким образом и с помощью каких средств данные стилевые черты активизируются в научных текстах.

Многие исследователи полагают, что научной речи нельзя отказать в образности, эмоциональности, в целом – экспрессивности, интеллектуальной экспрессивности, для которой характерна отточенность средств экспрессии. Мы разделяем точку зрения М.Н.Кожиной, считающей, что для научной речи характерна выразительность не только логического, но и эмоционального плана, которая достигается с помощью различных языковых средств (суперлативов, иностилевой лексики, вопросительных и восклицательных предложений) [Кожина 1977].

Проблема описания и исследования научного стиля заключается в неоднородности материала. Как и другие функциональные стили, научный стиль подразделяется на частные стилистико-речевые разновидности: подстилевые, жанровые и т.д., и каждый конкретный текст обладает стилевыми чертами макростиля и конкретной более частной разновидности.

Дифференциация научных текстов происходит по различным признакам, например, в зависимости от области научных знаний, данные тексты могут делиться на научно-технические и научно-гуманитарные.

Вслед за М.Я. Цвиллинг, мы выделяем научно-гуманитарный текст на общем фоне других научных текстов, так как «характеристики, свойственные научному стилю, проявляются в нем как бы в трансформированном виде и в несколько видоизмененном соотношении между собой» [Цвиллинг 1989]. Мы полагаем, что искусствоведческий текст, являясь научно-гуманитарным, отличается от других научных текстов рядом характеристик, которые мы рассматриваем в третьей главе работы.

В качестве материала исследования выступает вычлененный из искусствоведческого текста композиционно-смысловой отрезок, который является связным текстом и соотносится с решением типовой задачи – интерпретацией произведения изобразительного искусства (ПИИ), а именно пейзажа. Прежде чем рассматривать микрокомпозицию и другие особенности таких вычлененных отрезков, мы обращаемся к проблеме членимости текста вообще.

Текст как законченное речевое целое обладает определенной структурой, предполагающей наличие взаимообусловленных частей. Членение текста на части и рассмотрение их взаимодействия является важным шагом на пути декодирования информации заключенной в тексте. Многие исследователи указывают на то, что именно посредством изучения структуры текста

становится возможным изучить проблему взаимоотношения языка и мышления [Баженова [www.psu.ru](http://www.psu.ru), Гришина 1982; Мешман 1982].

Текст, являясь сложным структурным целым, допускает несколько типов сегментации. В лингвистике предлагается несколько подходов к членению научного текста. В данной работе мы используем семантико-структурный подход к композиции искусствоведческих текстов и рассматриваем в качестве ее единиц композиционно-речевые формы (КРФ). Это обусловлено тем фактом, что мы проводим анализ не целого текста, а отрезков внутри него. Кроме того, так как искусствоведческие тексты, как доказывается далее, являются продуктом субъективного художественного творчества интерпретаторов произведений изобразительного искусства, представляется интересным исследовать композицию этих текстов, рассматривая в качестве ее единиц композиционно-речевые формы, которые присущи как научным, так и художественным текстам.

Большинство исследователей научной монологической речи выделяют две основные, характерные для научной речи композиционно-речевые формы: «описание» и «рассуждение» [См. работы М.Н. Кожинной 1972; М.П. Сенкевич 1976; Е.С. Троянской 1978; Н.М. Разинкиной 1978; Т.Н. Мальчевской 1976 и др.]

Вслед за О.А. Нечаевой [Нечаева 1975], Г.Н. Россихиной [Россихина 1991], мы полагаем, что существует определенная зависимость между функционально-стилевой спецификой текста и особенностями употребления в нем той или иной композиционно-речевой формы. В работе рассматриваются разновидности композиционно-речевых форм «описание» и «рассуждение» и основные характеристики, присущие им в научных текстах.

Во **второй главе** данного исследования **«Особенности интерпретационных текстов»** называются различные подходы к исследованию текста, основные текстовые категории и предлагается рабочее определение текста применительно к избранному для исследования материалу. Мы рассматриваем текст как речевое произведение, объединенное различными типами грамматической, лексической и логической связи, обладающее единым коммуникативным замыслом, определенной модальностью и функциональной направленностью.

В данной работе понятие текст рассматривается также и в самом широком смысле, т.е. понимание текста не ограничивается областью словесного творчества. Мы принимаем точку зрения Б.А. Успенского, который понимает слово «художественный» в значении, соответствующем английскому слову «artistic», что значит «высокопрофессиональный, мастерской», а слово «текст» как любую семантически организованную последовательность знаков [Успенский 1995: 13]. В качестве текстов могут изучаться различные культурные артефакты (кино, музыка, фотография, архитектура и др.). Вслед за Е.А. Елиной мы рассматриваем изображенный объект (произведение изобразительного искусства) как текст с его цельностью, связностью его элементов и формально-содержательным единством. Посредством этого текста художник передает свое сообщение, которое постигается субъектом с помощью

механизма восприятия (рецепции) и переводится в вербальный код, то есть интерпретируется [Елина 2002].

Интерпретация представляет собой многоаспектное явление. Мы рассматриваем интерпретацию как непосредственный процесс рецепции и как вербально зафиксированный результат интерпретирования.

Нам видится невозможным предложить универсальный метод интерпретации текста, т.е. некий комплекс процедур, равнозначно ведущих к раскрытию его смысла. Важным свойством художественного текста является открытость, поэтому текст может обладать множеством смыслов и нуждается в творческом прочтении и дополнении со стороны получателя [Лукин 1999].

Восприятие эстетических объектов имеет свою специфику, так как не сводится лишь к акту чувственного восприятия, а является процессом, сравнимым с художественным творчеством. Восприятие произведения изобразительного искусства специфично еще и потому, что опосредовано изображением, и реципиенту необходимо воспринимать одновременно два объекта: картину как плоскую поверхность, как вещь, и картину, изображающую объекты действительности.

Для восприятия произведения изобразительного искусства мы принимаем определение Е.А. Елиной, которая полагает, что это – «психофизический процесс активного наблюдения поверхности, симулирующей информацию в виде неподвижного оптического строя, и осознание эстетической ценности этого строя» [Елина 2002: 28]. Степень же активности восприятия ПИИ определяется тремя факторами: объекта, субъекта и цели.

В своем исследовании мы опираемся на четырехзвенную модель процесса восприятия изображенного объекта, предложенную Е.А. Елиной. Во время первого акта понимания реципиент воспринимает визуальный ряд на плоскости; затем он соотносит данный ряд со своими понятиями и представлениями (на этом этапе собственно и начинается интерпретация); на третьем этапе реципиент наделяет визуальный ряд определенным содержанием, вызывающим у него различные ассоциации; наконец, реципиент дает эстетическую оценку изображению, т.е. интерпретирует его. [Там же: 37-38].

Один и тот же объект реальности может восприниматься и интерпретироваться в сознании субъектов по-разному, однако необходимым условием восприятия мира является его инвариантность, дающая субъекту основу представлений о нем.

Мы полагаем, что восприятие произведения изобразительного искусства – это не просто акт коммуникации, при котором автор передает реципиенту художественную информацию, содержащую определенное отношение к миру, художественную концепцию и устойчивые ценностные ориентации. Восприятие ПИИ является художественным общением, так как реципиент выступает не только как потребитель продукции, но и как участник ее создания с деятельностным воображением и творческой фантазией.

В данном диссертационном исследовании рассматриваются специальные искусствоведческие тексты-интерпретации, выполненные искусствоведами-профессионалами, которые выступают посредниками, переводчиками,

регулирующими взаимоотношения художника и публики. Мы придерживаемся точки зрения Л.С. Выготского [Выготский 1968], Ю.Б. Борева [Борев 1988] и полагаем, что критику нельзя рассматривать как сферу чистой науки, так как она не только организует творческий процесс, но и участвует в нем.

Специальные искусствоведческие тексты-интерпретации являются речевыми произведениями реагирующего типа, которые определяются как новые, оригинальные произведения, являющиеся результатом творческого мышления. Однако лишь в последние годы проза искусствоведческих текстов стала объектом внимания ученых с филологической, лингвистической точек зрения.

Среди всех жанров живописи, на наш взгляд, больше всего воображения и творческих усилий требуется при восприятии пейзажа. При всей объективности изображенной действительности в толковании «содержания» пейзажа в живописи с особой остротой встает вопрос о его восприятии, так как этот жанр обладает трудно уловимым для определения содержанием, которое может по-разному интерпретироваться. Пейзаж, как и живопись, так и в литературе полон лиризма. Художник, владея языком искусства, не пересказывает природу, а передает свое ощущение, восприятие. Различные, порой исключаящие друг друга толкования «содержания», например, пейзажей А.И. Куинджи показывают, как много значит при восприятии картин этого жанра личность самого воспринимающего и его творческая фантазия [Манин 1990, Григорьян 1982].

В третьей главе исследования **«Искусствоведческие тексты-интерпретации пейзажа»** изучается, каким образом стилевые черты научного стиля речи проявляются в искусствоведческом тексте. Абстрагизация или отвлеченно-обобщенность, которая создается в научном тексте в основном за счет употребления абстрактной лексики и слов, выражающих общие понятия, не является существенной чертой искусствоведческого текста. В искусствоведческом тексте описываются отдельные артефакты – произведения искусства, и практически всегда говорится о конкретном объекте даже при использовании имен классов: общее представляется как частное и такие имена как *картина, пейзаж, живопись, колорит*, используются для именованья не классов объектов, а конкретных объектов и реалий.

Искусствоведческие тексты характеризуются также насыщенностью антропонимов, топонимов и других языковых показателей единичности описываемых объектов. Определенный артикль (в англоязычных текстах), личные, притяжательные и указательные местоимения в искусствоведческих текстах имеют, как правило, индивидуализирующую силу, как это происходит в художественных текстах [см. Рейман 1981: 92]. В качестве уточнителей, снимающих стилистическую нейтральность, чаще всего выступают прилагательные, обилие которых характеризует искусствоведческие тексты.

Для искусствоведческих текстов также характерно большое разнообразие глаголов, называющих действия, изображенные на конкретном полотне. Они часто являются образными средствами и подчеркивают индивидуальный,

неповторимый образ, вызываемой картиной. Кроме того, такие глаголы придают статичной картине динамичный, активный характер.

Вуалирование авторского «я» за обобщенно-личными и безличными предложениями, которые подчеркивают обобщенно-отвлеченность научного стиля речи [Троянская 1982], не так существенно для искусствоведческих текстов, как для естественно-научных. Формальный прием замены местоимения первого лица единственного числа на соответствующее местоимение множественного числа встречается в искусствоведческих текстах, однако, так как восприятие картины – процесс субъективный, авторы нередко пользуются местоимением «я» и его формами.

Логичность научного текста, выражающаяся в основном на синтаксическом уровне текста, не является в искусствоведческих интерпретациях подчеркнутой, так как практически не употребляются сложноподчиненные предложения с подчинительными союзами, позволяющими более четко передать смысловые и логические связи частей предложения, а также слова и словосочетания, подчеркивающие логику мысли и последовательность изложения (*во-первых, следовательно, consequently, so*). Для искусствоведческих текстов важна фиксация фактов, а не установление логической связи между ними.

Точность научного стиля речи достигается в основном с помощью терминов. Для искусствоведческих текстов характерны не только собственно термины в узком смысле слова (*валерная живопись, пастозный мазок, лессировка/scumble, локальный цвет/local colour*), но и термины, совпадающие с общеязыковыми словами (*цвет, тон, линия*). Особую группу искусствоведческих терминов составляют включающие оценочный компонент эстетические синестетические сочетания (*тоскивый желтый, траурный черный, оркестровка цветов, теплые тона, explosion of colours, sober tone, calm landscape, restless forms*), которые рассматриваются в отдельном разделе нашего исследования.

Обязательное присутствие оценочных суждений с преобладанием положительной оценки вообще является существенной особенностью искусствоведческих текстов [Булатова 1999: 40]. Надо отметить, что, добиваясь усиления интереса читателя к картине, авторы искусствоведческих текстов предваряют свои интерпретации оценочными высказываниями с ярко выраженной положительной коннотацией: *один из лучших пейзажей, самое известное произведение, величайшее творение, the most incredible picture, the most successful exhibit, the most mysterious painting, the most abstract, the most distinctive contribution* и т.п. Авторы искусствоведческих текстов чаще всего используют прилагательные в превосходной степени, которые придают высказываниям большую эмоциональность. Субъективная оценка выступает способом создания экспрессивности в искусствоведческом тексте, усиливает его выразительность, увеличивает его воздействующую силу.

Способы выражения положительной оценки в научных текстах довольно однообразны, отрицательная оценка не столь шаблонна. В искусствоведческих текстах негативная оценка, будучи индивидуально-авторским способом

создания характеристики объекта, отличается экспрессивностью и разговорным оттенком изложения. Использование разговорной оценочной лексики является одним из средств установления контакта с читателем.

*I myself don't like this picture very much: I find the surface slick, the detail overfinicky for the large scale. Mainly I dislike its sentiment: the apotheosis of female fragility pitied by a genteel executioner in russet tights* [Langmuir 1997: 278].

*Мне было неприятно натолкнуться на этот пресный и зализанный «Мальверн Холл» 1821 года в музее Гаваны, где только по нему и будут судить об искусстве Констебля тамошние, а не приезжие посетители* [Чегодаев 1968: 115].

Категория диалогичности, т.е. учет адресата, в научном тексте способствует достижению понимания текста реципиентом, его со-мышлению. В искусствоведческих текстах дистанция между автором и адресатом гораздо меньше, чем в других подстилях научной речи. Материалом исследования являются произведения искусства, и выводы делаются, прежде всего, на основе непосредственного зрительного впечатления, таким образом, автор должен постоянно обращать внимание на детали картины, как будто проводя экскурсию по полотну, направляя взгляд читателя то на один, то на другой изображенный объект:

*The painting's huge size means that we are compelled to view it in two quite different ways. To make out these and other details, we must pore over the surface, moving our bodies as well as our eyes. As we do so, we share the point of view of the crouching hunter, yet the partridges seem nearer to us than they might to him* [Langmuir 1997: 237].

Моделирование ситуации восприятия – принципиальная особенность искусствоведческих текстов, которая выражается также с помощью глаголов восприятия: *видеть, ощущать, чувствовать, понимать, to seem, to feel, to hear, to enjoy* и др.

*Ощущается невозмутимая тишина* [Некрасова 1976: 116].

*We enjoy a beautiful play of green beside the yellows, violets, and blues* [Schapiro 1985: 80].

Для установления более близкого контакта с читателем и воздействия на него, создание атмосферы со-мышления, авторы искусствоведческих текстов также используют инверсию, вопросительные и восклицательные предложения.

В третьей главе исследования также рассматриваются особенности композиционно-речевых форм в искусствоведческих текстах-интерпретациях. Для искусствоведческих текстов характерна разновидность рассуждения – подтверждение, эмпирическое доказательство, функция которого – установление достоверности высказанного положения посредством подкрепления его фактами. Данная композиционно-речевая форма обусловлена самим материалом исследования.

Хотя искусствоведческий текст рассматривается как научный, в нем, как в художественном тексте, наблюдается высокая степень имплицитности рассуждения. Структурная общность компонентов поддерживается в основном

не синтаксическими средствами связи, а средством выражения их тематического единства – лексическим повтором.

Строго логичное развернутое рассуждение не характерно для искусствоведческих текстов. Нестрогость формы речи способствует интимизации общения автора с читателем, что происходит в художественных текстах. Рассуждение в искусствоведческих текстах – это не последовательность логично вытекающих друг за другом суждений, а фактуальная информация, которая подтверждает определенный тезис или после которой следует вывод. Подтверждение не просто обосновывает научную догадку, но так же, как это происходит в художественных текстах, выполняет коммуникативную функцию: оно делает изображаемое более наглядным, активизирует свою изобразительную, эстетическую функцию.

Для искусствоведческих текстов характерна гибридная композиционно-речевая форма «рассуждение-описание», так как КРФ «описание» является существенной частью интерпретации произведения изобразительного искусства и неизбежной частью оснований доказательства. Рассуждение перемежается с описанием, и часто довольно трудно провести границу между этими композиционно-речевыми формами в тексте.

Описание в искусствоведческих текстах-интерпретациях характеризуется более «мягким» началом предложений, в отличие от описания в других научных текстах: имени существительному предшествуют имя прилагательное, числительное, союз и другие части речи.

В статическом описании, характерном и для искусствоведческих текстов, отсутствует понятие течения времени (времени как последовательного порядка). Глаголы настоящего времени не передают самого процесса осуществления действия и его длительности, они только констатируют его. Однако, как и в художественном тексте, глаголы в искусствоведческих интерпретациях часто имеют качественно-изобразительное значение:

*За воротами белеет снежное поле, различимы дома деревни, дальше лиловеет полоска дальнего леса* [Гусарова 1990: 71].

Иногда у читателя создается впечатление, что он читает не искусствоведческий текст, а описание пейзажа из какого-либо художественного произведения. В искусствоведческом описании, как и в художественном, где главным является выразительность, а не изобразительность, так как автор в большей степени пытается передать впечатление от предметов, а не описать их признаки [Нечаева 1975: 19; Дмитриева 1962: 24], предметы обычно имеют авторскую оценку в форме различных средств образности – олицетворений, эпитетов, метафор, сравнений (*облака подобные кораблям змеится река, точно море шумит и колышется ржаное поле, the monstrous ground coils and twists, the rocks, like a town in their cleft upright planes with red tops like roofs, agitated trees*).

В искусствоведческих текстах так же, как в художественной речи [Салимовский 1990: 45], действия субъекта описываются с помощью обстоятельственных определителей, которые способствуют созданию и выражению художественного микрообраза (*бурно несущиеся тучи,*

*взволнованно взмывающие вверх сосны над озером, diagonal that brutally intersects, the mountain rises passionately into the sky).*

Для научного текста характерна строгая логическая последовательность деталей описания, ясные и четкие определения. В искусствоведческом тексте-интерпретации, как и в художественном тексте, также важна выразительность описания, его воздействие на эмоциональные чувства читателя. Таким образом, искусствоведческий текст выполняет и функцию сообщения, и функцию воздействия.

Необходимо отметить, что искусствоведческие тексты являются не только интерпретацией произведений изобразительного искусства, но и фрагментами творческой биографии художника, поэтому могут включать композиционно-речевую форму «повествование», функционирующую прежде всего в художественных текстах.

Русскоязычные искусствоведческие интерпретации характеризуются включением элементов повествования в интерпретационный текст с целью создания объективной биографической или географической (в случае толкования пейзажа) справки. Англоязычные искусствоведы склонны уделять гораздо большее внимание фактам биографии художника, поэтому довольно детально повествуют о событиях, происходивших в момент создания той или иной картины, причем пространное повествование иногда оказывается излишней информацией, не относящейся непосредственно к перекодированию живописного языка конкретного ПИИ в вербальный.

Текст-интерпретация содержит две стороны анализа ПИИ: содержательную, которая заключается в интерпретации семантического, смыслового аспекта произведения, и формальную, содержащую интерпретацию конкретных изобразительных приемов и средств, создающих художественно-эстетический облик картины.

В идеальном, полном тексте-интерпретации содержатся оба аспекта: интерпретатор рассматривает содержательную сторону картины и средства, в которые воплощено конкретное художественное содержание. Однако, как правило, та или иная составляющая интерпретации может превалировать или вовсе отсутствовать в тексте. Причиной большего или меньшего внимания интерпретатора к той или иной стороне анализа могут служить качества самого объекта, который обладает либо многозначительным содержанием, либо примечательной формой, являющейся художественным открытием. Существенную роль в соотношении интерпретации содержания картины и интерпретации ее формы играют и личные приоритеты и желания автора, а иногда и его компетенция.

Вслед за Е.А. Елиной мы представляем вербальную интерпретацию содержания произведения изобразительного искусства в виде структурного образования, которое соотносится с этапами восприятия эстетического объекта, упоминаемых в первой главе реферируемой работы [Елина 2002]. Выделяются четыре уровня интерпретации содержательного плана изображенного объекта: денотативный, ложноденотативный, коннотативный и символический.

На денотативном уровне интерпретации автор фиксирует визуальный ряд полотна, чтобы читатель имел некое представление о композиции картины. На ложноденотативном уровне описания, автор неосознанно либо целенаправленно домысливает утверждения, не отраженные в зрительном ряде картины, т.е. вербальный знак в тексте не соответствует изобразительному фрагменту. На коннотативном уровне описания в текст вводятся дополнительное понятийное содержание и эмоционально-оценочные смыслы-коннотации. Самый сложный уровень интерпретации – символический, когда изображение приобретает метафорический смысл.

Наиболее полно четыре ступени интерпретации содержательной стороны изображенного объекта представлены в текстах, интерпретирующих пейзажи, относящиеся к классицизму, романтизму и реализму, так как это обусловлено свойствами самого объекта интерпретации. В пейзажах первых двух направлений существенную роль играет сюжет, в котором разворачивается повествование о состоянии природы; реалистический пейзаж, как правило, является «портретом» конкретной географической местности, и художник придает большое значение деталям, которые интерпретатор не может не упомянуть.

Второй уровень интерпретации – ложноденотативный – практически не встречается в интерпретациях пейзажа. Возможно, причиной тому является сам жанр пейзажа, так как сложно исказить визуальный ряд, главными составляющими которого практически всегда являются небо, земля, вода и флора. Встречаются лишь небольшие неточности, вызванные тем, что интерпретатор просто не в состоянии, а возможно, и не ставит перед собой задачу описать все, что изображено на картине, особенно если это пейзаж-панорама.

Коннотативный уровень интерпретации является началом творческого описания. Мы рассматриваем коннотацию как «дополнительную информацию по отношению к понятию, как часть значения, связанную с характеристикой ситуации» [Стернин 1979: 89], и как «эмотивно-оценочное и стилистически маркированное отношение субъекта к действительности» [Телия 1986: 5].

Коннотативный уровень описания более характерен для интерпретаций пейзажей художников-реалистов. Авторы-интерпретаторы включают в искусствоведческие тексты температурные показатели: *остывающая река, холодная вода, веет холодом, теплый пар, fresh cool light of early morning, hot summer's day*; рассказывают о звуках или их отсутствии: *отдаленный лай собак, поскрипывают полозья, звенящая тишина зимнего леса, silent night, roll of thunder*; указывают на запахи: *аромат русской зимы, благоухают миндальные сады, пахнувший смолой*.

Описания подобных ощущений встречаются в основном в интерпретациях реалистических пейзажей, напоминающих отрывки из литературных произведений. В этих случаях авторы, более всего сосредоточась на описании содержательной стороны произведения, по-видимому, пользуются не только своими чувствами, но и творческой фантазией, интеллектом.

Здесь необходимо указать, что расширение коннотативного уровня интерпретации подобным способом более характерно для русскоязычных искусствоведческих текстов. В англоязычных текстах коннотативный уровень интерпретации довольно часто расширяется за счет введения дополнительной информации о картине или самом художнике, т.е. включением *экстраживописного материала* (этому явлению посвящен отдельный раздел настоящего исследования).

Автор искусствоведческого текста-интерпретации проходит путь от чувственного источника ощущений до его интеллектуально-эмоциональной оценки за реципиента. Таким образом, в искусствоведческих текстах предметы часто раскрываются, как и в художественной литературе, посредством мыслей и переживаний, ими вызванных: *мрачные избы, трогательные деревья, угрюмые сосны, awe of woods and waters, relaxed tree, passionately rising mountain.*

Символический уровень интерпретации пейзажа в подавляющем большинстве случаев содержит обобщение, вывод о тех чувствах, которые испытывает реципиент при рассматривании целого ПИИ. А созерцание пейзажа, природы, вообще способно вызвать сложную гамму чувств, а также размышлений о вечном.

Интерпретации русского национального пейзажа не могут не быть хоть отчасти идеологизированными, что обусловлено самим объектом интерпретации. Искусствоведы различают две линии в развитии русского пейзажа: одну, утверждающую в образах природы положительный идеал, стремившейся к бесхитростной правдивой передаче реальной красоты родной земли, и вторую, проникнутую пафосом гражданской скорби и обнажавшую прозу деревенской жизни. Поэтому на символическом уровне интерпретаций ПИИ русских художников (реалистов особенно) затрагивается тема социальной и политической ситуации в царской России. Таким образом, пейзаж, сюжет которого, как правило, должен иметь общечеловеческое толкование, может интерпретироваться согласно определенным идеологическим стандартам.

Далее в работе рассматривается, как производится интерпретация формы пейзажа, что является приоритетным аспектом анализа – интерпретация содержания или формы, и может ли вербальный анализ формы быть эффективным способом толкования картины.

В искусствоведческих текстах-интерпретациях традиционного классического, реалистического, романтического направлений форма, как правило, не важна сама по себе, она является лишь выразителем содержания, способом представления сюжета картины. Проявляя особый интерес к технике написания картин, интерпретаторы иногда описывают ПИИ не как нечто уже данное, застывшее, а в процессе создания картины художником. Современные методы исследования живописных произведений, в частности рентгеновские снимки картин, позволяют описать процесс работы художника над картиной, технику ее создания, что, естественно, не может не вызвать еще большего интереса читателя как к интерпретируемой картине, так и к тексту-интерпретации. Такая информация, изложенная языком, доступным даже для

читателя-непрофессионала, интересна не только для профессиональных художников и искусствоведов, но и для широкого круга читателей.

В пейзажах классицистов основополагающее значение имеет композиция – организация масс и пространства в пределах изобразительного поля, масштабные соотношения элементов изображенной природы [Стасевич 1978: 132-133], поэтому содержания и форма подобных произведений интерпретируются вместе.

Однако в искусствоведческих текстах интерпретации формальных сторон произведения могут быть не просто тесно связаны с содержанием, определять его, но существовать самостоятельно, содержание же при этом утрачивает свое значение. Причиной этому может служить эстетическая позиция автора интерпретации. Однако нам представляется, что более объективной причиной является художественное направление ПИИ. В интерпретациях, например, ПИИ импрессионистического направления, постимпрессионизма, фовизма и т.д. форма становится более значимой и менее привязанной к содержанию. Такое «невнимание» к содержанию обусловлено не только тем, что социальное и национальное начало у художников импрессионистического направления, постимпрессионизма, фовизма и т.д. отступает на второй план или отсутствует вовсе, а важной стороной становится сугубо живописная, колористическая задача, но и тем, что элементы визуального ряда картины иногда трудно поддаются определению.

Эстетическое переживание, эмпатия при восприятии живописного произведения могут быть вызваны самими элементами живописного языка, так как цвета, линии, формы обладают самостоятельной эмоционально-смысловой содержательностью и могут внушить субъекту восприятия определенные чувства и эмоции. Поэтому мы считаем, что метафорическое осмысление картины, т.е. символический уровень описания, не является лишь частью интерпретации содержания, а основывается на общем впечатлении от произведения изобразительного искусства и его оценки автором, который интерпретирует как содержательную сторону картины, так и формальную.

Важным лингвистическим элементом формальной стороны интерпретации произведения изобразительного искусства, мотивирующим содержательную наполненность формы, являются выражения эстетической синестезии, которая рассматривается нами как особый эстетико-психологический феномен.

А.Р. Лурия определяет синестезию как «интермодальные ощущения, занимающие промежуточные места между известными видами чувствительности». В механизме возникновения синестезии «принимает участие подкорковый уровень, где ближе всего объединяются импульсы, идущие от разных рецепторов» [Лурия 1971: 97].

В нашей работе исследовались эстетические синестетические сочетания (ЭСС) в англоязычных и русскоязычных искусствоведческих текстах, посвященных описанию пейзажа, и была сделана попытка выявить тенденции использования типов синестезий при искусствоведческих номинативных

единицах, определить частотность ЭСС и описать метафоры-термины подъязыка искусствоведения.

На наличие эстетических синестетических сочетаний исследовались 620 текстов (300 русскоязычных и 320 англоязычных описаний пейзажа). Было собрано около 1500 ЭСС тринадцати модальностей.

Собранные данные были сведены в общую таблицу, представленную ниже. Первая цифра в каждой графе указывает общее количество компонентов ЭСС данной модальности в английском языке, вторая – в русском. Нами фиксировался как единожды встреченный компонент, так и все случаи повторов.

		Color Цвет	Line Линия	Tone Тон	Form Форма	Brush Кисть	Цветоно минация	Picture Картина	Compo- sition Компо- зиция	
Слуховые	Звук	16/27	2/3	3/7	-/-	-/-	19/15	6/7	1/1	47/67
	Музыка	22/33	3/4	1/3	2/1	-/-	3/1	7/8	6/5	44/55
	язык	6/3	1/1	-/1	-/1	-/-	3/-	5/5	-/2	15/13
Обонятельные		-/-	-/-	-/-	-/-	-/-	-/-	-/-	-/-	
Вкусовые		½	-/1	3/1	-/-	-/-	1/1	-/1	-/-	5/6
Тактильные		4/8	3/7	3/5	15/12	-/-	15/10	3/5	-/1	43/48
Температурные		33/17	1/-	12/15	-/-	-/-	27/20	-/-	-/3	73/55
Двигательные		24/5	21/17	3/1	3/3	9/12	9/8	3/5	5/8	77/60
Гравитационные		1/3	-/3	1/3	12/10	-/3	3/2	-/2	3/3	20/29
Пространственные		9/3	1/1	7/4	2/1	1/-	8/3	-/2	3/1	31/15
Временные		1/1	3/4	-/-	-/-	7/9	-/-	-/-	-/-	11/14
Вибрационные		1/7	2/5	-/1	1/3	-/-	-/2	3/3	-/-	7/21
Болевые		5/3	1/2	-/-	-/-	12/11	-/4	-/-	-/-	18/20
Степень интенсивности		36/12	9/10	3/4	9/7	1/2	33/12	2/-	3/3	97/50
Психическое состояние	Эмоции	27/28	3/18	6/12	12/10	6/3	15/20	57/46	9/10	135/147
	характер	10/12	9/12	6/5	10/6	5/7	15/18	5/2	2/3	62/65
Всего		196/ 161	59/88	48/62	66/54	41/47	151/116	91/86	32/40	685/658

Как видно из таблицы, наиболее активизированными как в русском, так и в английском языках являются психическая модальность (важнейшая при образовании ЭСС), степень интенсивности, темпоральная, двигательная и слуховая модальности. Не представленной является лишь обонятельная модальность. На основе собранных данных мы пришли к выводу, что конкретная ядерная номинация (*цвет/colour, тон/tone*) как в русскоязычных, так и в англоязычных искусствоведческих текстах соотносится с периферическими ощущениями определенных модальностей, так как данное явление обусловлено психофизиологически и не зависит от языка исследования.

Основной объем ЭСС – это часто повторяющиеся синестетические образования, что ставит под сомнение высказывания некоторых исследователей о субъективности формирования ЭСС [см. Оганов 1992; Дьякова 1992] и подтверждает терминологичность данных ЭСС в обоих языках исследования (*strong color/мощный цвет, brushstrokes/удары кисти, warm tones/теплые тона, muted tones/приглушенные тона, tense colors/напряженный колорит*).

Англоязычные искусствоведческие тексты характеризуются небольшим разнообразием эстетических синестетических сочетаний, за исключением ЭСС

психологической модальности. В отличие от авторов русскоязычных текстов, которые более творчески подходят к интерпретации и чаще используют окказионализмы, англоязычные авторы нередко ограничиваются такими профессиональными штампами, как *cold colours, warm tones, intense colour, harmony of colours, orchestration of colours, strong lines, soft lines, dance of colours, play of horizontals and verticals, active brush*. Большинство подобных сочетаний являются часто употребляемыми терминами как в англоязычных, так и русскоязычных искусствоведческих текстах.

Авторы искусствоведческих текстов часто не ограничиваются истолкованием самого художественного (живописного) «текста» картины. Чтобы увеличить воздействие текстов на субъект восприятия, коннотативный уровень интерпретации расширяется, и в него включается фактор, названный Е.А. Елиной *экстраживописным* (по аналогии с *экстралингвистическим*), к которому относится все, что связано с предысторией и историей картины [Елина 2002: 132].

Так как главным «персонажем», объектом изображения в пейзаже, является природа, интерпретаторы, особенно реалистических пейзажей, рассказывают о природных явлениях, описанных на картине, опираясь на свои собственные знания, подчеркивая, насколько правдивым является изображение.

В искусствоведческие тексты, посвященные описанию пейзажей, чаще всего вводятся сведения о местности, изображенной на картине. Например, сообщается о какой-то поездке художника или о месте его жительства в момент создания полотна, и тем самым объясняется выбор сюжета, а иногда и форма данного произведения. Довольно часто в искусствоведческих текстах, включающих факты из биографии художника, рассказывается о тех ощущениях и переживаниях, которые он испытывал в момент создания картины и, соответственно, отразил в своем произведении, таким образом, интерпретатор как бы подсказывает, дает установку на то, какие эмоции должен вызывать данный пейзаж у зрителя.

Необходимо отметить, что в искусствоведческие тексты, особенно англоязычные, могут включаться факты биографии художника и географические справки об изображенной на пейзаже местности, которые, возможно, и представляют интерес для читателя, но не являются существенными при восприятии картины. В таком случае экстраживописный контекст является способом создания «неуместной детализации» образа [Арнхейм 1994]. Он лишь перегружает интерпретацию деталями и делает ее сложной для восприятия.

При интерпретации как формы, так и содержания ПИИ авторы искусствоведческих текстов часто прибегают к сравнению данной картины с другими работами этого художника или его предшественников или же другими ПИИ в рамках целого направления или школы. В данном случае интерпретация живописного «текста» другой картины можно рассматривать как экстраживописный материал по отношению к подлежащему истолкованию пейзажу. Данный прием кажется нам эффективным, если автор сравнивает картину с уже разобранным ранее произведением. Таким образом, он, во-

первых, облегчает процесс восприятия для реципиента, во-вторых, напоминает «пройденный» материал.

Некоторые англоязычные искусствоведы, отсылая читателей к другим работам художника в своих монографиях, указывают в скобках номер страницы, на которой можно найти сравнимые картины, или номер репродукции. Этот факт подтверждает широту адресата англоязычных искусствоведческих работ, так как подобные ссылки, скорее всего, сделаны для удобства читателей-неспециалистов.

Интерпретации, в которых включено сравнение ПИИ с работами других художников, может представлять собой познавательный учебный материал для целенаправленно заинтересованного реципиента. Однако часто сравнение не является эффективным приемом интерпретации, если адресат – в той или иной степени искусствоведчески и художественно неподготовленный реципиент.

Авторы интерпретаций пейзажей могут проводить параллели не только с другими картинами, но и с произведениями других видов искусства, например художественной литературы и музыки.

*«Большая вода» перекликается с поэтической позой Пришвина «Весна цвета», а в чем-то напоминает ликующую мелодию Рахманинова «Весна идет» [Юферова 1962: 32].*

Для классицистов и для романтиков сюжет, в котором разворачивается повествование о состоянии природы, имел существенное значение. Поэтому их картины требуют литературного изложения. Во многих случаях восприятие пейзажа не может быть полноценным без необходимого разъяснения композиции и связи с литературным источником. Литературное изложение порой бывает существенно и для реалистов.

Важной особенностью искусствоведческих текстов является их насыщенность цитатами, которые дополняют содержательный и формальный аспекты интерпретации и могут присутствовать на любом уровне истолкования ПИИ. Для искусствоведческих текстов характерны цитаты-заместители и цитаты-аргументы.

Чаще всего в цитируемом материале освещается лишь один из аспектов ПИИ. Например, интерпретатор, сосредоточась на истолковании формы, может воспользоваться цитатой для описания элементов визуального ряда картины. Однако чаще всего цитата вводится в текст на символическом, высшем, уровне интерпретации. Так как степень объективности этого уровня проблематична, поскольку зависит от авторской оценки изображения, интерпретатор стремится подтвердить свое мнение высказыванием авторитетного лица.

В искусствоведческих текстах (особенно англоязычных), с научными постулатами часто соседствуют цитаты из поэтических текстов, авторами которых иногда могут являться и сами художники, картины которых рассматриваются, или выдержки из прозаических художественных произведений. В данном случае мы наблюдаем прием иностилевой адаптации: элементы текстов, принадлежащих к художественному стилю речи, включаются в научный текст и придают ему эстетическую ценность, усиливают

его экспрессивность, повышают силу его воздействия на читателя, помогают реципиенту создать более яркий образ картины.

Многие англоязычные искусствоведы не считают точное указание источника цитаты с отсылкой к странице обязательным условием цитирования, таким образом, они пытаются снизить степень обособления цитаты от своего, авторского, текста до минимума. Цитаты в англоязычных искусствоведческих текстах плавно вливаются в обрамляющий их контекст и ассимилируются с ним, чем еще более сближают искусствоведческий текст с художественным. Чаще всего цитаты как бы продолжают мысль, сформулированную автором прежде, перефразируя и концентрируя ее. Цитата приобретает статус метаязыка и уравнивается с искусствоведческим текстом. Адаптируемый текст находится в отношении примыкания с принимающим текстом и связан с ним в семантическом плане посредством лексических повторов и синонимичных выражений.

Проведенное исследование показывает, что авторы русскоязычных текстов, как правило, рассчитывают на хорошо образованного читателя, и ограничиваются лишь упоминанием художественных произведений, их авторов и героев. Англоязычные авторы чаще прибегают к цитированию литературных произведений. Возможно, это объясняется, с одной стороны, стремлением усилить эстетический эффект, с другой стороны, увеличить широту адресата.

Иногда сам художник использует цитату в названии своего живописного произведения или в примечании к картине, и в этом ее случае функция в тексте-интерпретации меняется: она уже не является цитатой-заместителем или цитатой-аргументом, цитата становится отправной точкой интерпретации. В этом случае она является частью непластического атрибута картины – названия, с которым автор искусствоведческого текста ознакомился прежде, чем приступить к интерпретации, поэтому такая цитата влияет на формирование целостного образа картины и на содержание интерпретационного текста.

В **заключении** работы подводятся итоги, и намечаются некоторые перспективы исследования. Проведенное исследование показало, что основные характеристики научного стиля литературы проявляются в искусствоведческом тексте-интерпретации в измененном виде. В то же время искусствоведческий научный текст присваивает себе некоторые качества текстов художественного стиля речи, что выражается в его стилистических и композиционных особенностях. Существуют общие модели русскоязычных и англоязычных искусствоведческих текстов-интерпретаций пейзажа, однако данным текстам присущи и свои особенности, обусловленные большей частью разницей культур.

Перспективу исследования мы видим в привлечении к анализу художественных описаний пейзажа и детальном рассмотрении искусствоведческих и художественных текстов. Также можно получить детальное представление об особенностях искусствоведческого текста на основе сопоставления его с текстами других описательных наук, в первую очередь гуманитарных.

Основные положения диссертации отражены в следующих **публикациях**:

1. Селиванова О.Н. Некоторые особенности структуры искусствоведческих текстов (на примере описания пейзажа) // Язык и культура в современном экономическом пространстве: мат. междунар. науч.-практич. конф. 24.04.2006. – Саратов, 2006. – С. 86 – 90.

2. Селиванова О.Н. Интертекстуальность как свойство искусствоведческого текста // Вестник СГСЭУ. – Саратов, 2006. – № 14 (3). – С. 220 – 223.

3. Селиванова О.Н. Эстетическая синестезия в англоязычных искусствоведческих текстах // Современные лингвистические, психолингвистические, методические аспекты языка и речи: мат. межвуз. науч.-практич. конф. 10.10.2006. – Саратов, 2007. – С. 60 – 64.

4. Селиванова О.Н. Экстраживописный фактор в искусствоведческих текстах (на примере описания пейзажа) // Языковые и культурные контакты: сб. науч. тр. – Саратов, 2007. – Вып. 1. – С. 165 – 169.

5. Селиванова О. Н. Интерпретация произведений изобразительного искусства // Языковые и культурные контакты различных народов: сб. ст. по мат. междунар. науч.-методич. конф. 07.2007. – Пенза, 2007. – С. 279 – 281.

6. Селиванова О.Н. Композиционно-речевые формы в искусствоведческих текстах // Человек и общество: на рубеже тысячелетий: междунар. сб. науч. тр. / под общ. ред. проф. О.И. Кирикова. – Воронеж, 2007. – Вып. XXXVIII. – С. 45 – 50.