

ПОЛИКОДОВОСТЬ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ДИСКУРСА

А.П. Миньяр-Белоручева

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, г. Москва, Россия

Рассматривается специфика поликодового искусствоведческого дискурса, в котором, несмотря на единство вербально-визуального ряда, вербальные тексты как неотъемлемая составляющая дискурса без иллюстративного материала сохраняют свою информативность, но лишаются глубины восприятия. Поликодовый искусствоведческий дискурс рассматривается как опосредованная коммуникативная система людей, разделенных веками, связующим звеном которых является искусствовед.

Ключевые слова: поликодовость, искусство, искусствоведческий дискурс, вербально-визуальный ряд, коммуникативная система, восприятие.

Искусствоведческий дискурс относится к одному из наиболее сложных поликодовых образований, поскольку обусловлен особенностью самого предмета исследования – искусством. Искусствоведение определяется как «комплекс общественных наук, изучающих искусство как художественную культуру общества в целом, а также отдельные виды искусства, их отношение к действительности, закономерности развития, взаимосвязи с социальной жизнью и с различными явлениями культуры, всю совокупность вопросов формы и содержания произведений культуры» [4, с. 507]. Искусствоведение изучает искусство, которое скрывает в себе множество смыслов и не дает советов, прочно связывая его с наукой. И, поскольку творение прошлого нельзя создать заново, а только осмыслить заново, то смена парадигм, свойственная каждой новой эпохе, позволяет по-новому взглянуть на них. Со сменой парадигм модифицируется мировоззрение людей, происходит переоценка ценностей, изменяются господствовавшие ранее представления о человеке и его значимости, открывается новое видение мира и переосмысливаются произведения искусства [7].

В искусстве как образном осмыслении действительности синтезировались живопись, музыка, опера, балет и драма, цвет и звук. Сливаясь в единое целое, перетекая из одного в другое, транслируют идеи: звук порождает цвет, а цвет передает тему мелодии. Поэтому не только картины Тициана, Тинторетто, Клода Моне, Поля Сезанна и Дега вдохновляли Вагнера на создание опер, но заинтригованные его музыкой художники стремились достигнуть гармонии цвета. «Музыкальная живопись» Эжена Делакруа продолжает волновать зрителей до сих пор. «Визуальное искусство» не покидало Клода Дебюсси, когда мелодией он воссоздавал гравюры великих художников. Цветовая гамма картины Джеймса Уистлера «За роялем» передает звучание и ритм исполняемого произведения, но об этом мы узнаем благодаря искусствоведу, который использует свой основной инстру-

мент, язык, являясь посредником между автором произведения искусства и его реципиентом [17, с. 134–166.].

Искусство порождает идеи и чувства, которые требуют вербализации, так как «общество существует в языке» [13, с. 28]. Об этом свидетельствуют и живописные работы Джеймса Уистлера, музыкальность которых он стремился передать не только гибкостью линий и плавными переходами цвета, но и их названиями: «Симфония», «Импровизация», «Ноктюрн».

Как известно, в произведениях искусства постигается истина, непостижимая никаким другим путем, однако язык является той реальностью, в которой происходит понимание человеком мира, себя и других людей в нем [5]. Язык накладывает отпечаток на все творчество человека. Значимость искусства как формы познания, обусловленной языком, было осознано еще Аристотелем [2]. Однако целенаправленное, последовательное изучение взаимозависимости языка и культуры восходит к Гумбольдту, который, будучи языковедом и ученым, подходил к искусству и науке как к виду человеческой деятельности, которая обретает свою реальность посредством языка. Гумбольдт, заложивший основы «теории искусства и науки как явлений человеческого сознания, развивающихся в языке и через язык» [1, с. 292], подчеркивал ключевую роль языка при его воздействии на культуру.

Для Мишеля Фуко отношение языка к живописи является бесконечным. Дело не в несовершенстве речи, писал ученый, и не в той недостаточности ее перед лицом видимого, которое она напрасно пыталась бы восполнить. Философ подчеркивал, что живопись и речь несводимы друг к другу: сколько бы ни называли видимое, оно никогда не умещается в названном; и сколько бы ни показывали посредством образов, метафор, сравнений то, что высказывается, место, где расцветают эти фигуры, является не пространством, открытым для глаз, а тем пространством, которое определяют синтаксические последовательности. Но имя

собственное в этой игре не более чем уловка: оно позволяет показать пальцем, то есть незаметно перейти от пространства говорения к пространству смотрения, то есть удобным образом сомкнуть их, как если бы они были адекватны. Но, если мы хотим оставить открытым отношение языка и видимого и говорить, не предполагая их адекватности, а исходя из их несовместимости, оставаясь как можно ближе и к одному, и к другому, то нужно отбросить имена собственные и удерживаться в бесконечности поставленной задачи. Так, может быть, именно посредством этого серого, безмянного, всегда скрупулезного и повторяющегося в силу его чрезмерной широты языка живопись мало-помалу зажжет свой свет [9].

Для изучения искусствоведческого дискурса требуется интегральный подход [10], поскольку сливающиеся в нем вербальные, аудиальные и визуальные пространства становятся почти адекватными. Однако только посредством языка визуальную и аудиальную формы искусства искусствовед преобразовывает в вербальную форму, которая во многих случаях становится источником живописных и музыкальных произведений. При переходе из одной формы восприятия в другую форму выражения происходят сложные процессы, при которых стереоскопический материал трансформируется в линейную модель, создающую в ментальном пространстве нелинейные образы. Однако, согласно Ролану Барту, зрительный образ не всегда требует вербализации. С переходом на иконический уровень он становится письмом, предполагающим некое словесное оформление. Это приводит к тому, что под «языком», «дискурсом», «словом» философ подразумевает любую значимую единицу или образование, будь то вербальное или визуальное, рассматривая фотографию наравне с газетной статьей [3, с. 267]. Но не все изобразительные произведения искусства отличаются иконичностью. Многие из них требуют вербализации, которую осуществляет искусствовед, исходя из близких ему концептуальных позиций. Наш мир создан из концептов, категорий, различий, которые находятся в языке, посредством которого создается и воссоздается мир искусства, поскольку язык не отражает мир, а создает его [13].

Сложность работы искусствоведа заключается в том, что ему необходимо не только посредством вербализации произведений изобразительного искусства описать, проанализировать и пересказать сюжет, но донести до читателя основные концепции существовавшей на момент создания визуальной работы парадигмы. При этом подчеркивается, что художники воссоздают не реальную действительность, а представления о ней [6, с. 379], которые часто диктуются заказчиками. Искусствовед в своих текстах, которые вместе с контекстом составляют поликодовый искусствоведческий дискурс, не только вербализует визуальные произведения, но и подкрепляет слова иллюстративным

материалом. Таким образом, в поликодовом тексте наблюдается тесная взаимосвязь вербального и изобразительного рядов, когда вербальный нарратив перемежается с визуальным. Слова, отсылающие к иллюстративному материалу в поликодом искусствоведческом дискурсе оформляются по-разному.

Они могут:

а) органически вписываться в текст, как это наблюдается в следующем отрывке:

For instance, while her male contemporaries commissioned portraits that emphasized their wisdom as well as their military and political power, as seen in Titian's portrait of the Duke of Urbino in armour, Isabella's portrait by the same artist at the age of 60 makes her look like a pretty young girl, which suggests that beauty, more than wisdom or courage, was the most valued trait for a woman in this period [14, с. 84];

б) выделяться графически курсивом и находиться в скобках с указанием номера иллюстративного материала:

Like Catholicism's favorite virgin saint, the Madonna, whose cult the Protestant Elizabeth in some ways tried to replace with her own, the Queen is portrayed in a painting attributed to Marcus Gheeraerts the Younger as a quasi-religious figure dressed in virginal white and wearing long strands of pearls, both symbols of chastity (Figure 24). In this portrait, Elizabeth also literally stands on a map of England, echoing the commanding, iconic presence her father had assumed in his own full-length portraits [14, с. 87].

Визуальный материал в поликодовом тексте может чередоваться с вербальным, разрывая предложение и при этом вербально не обозначаться. Однако при этом под репродукцией может стоять имя художника, название, год создания и место оригинала.

One of the most characteristic developments in Florentine sculpture of the mid century was the growing concern with the multiple viewpoint. Although Michelangelo's preference, almost reverence, for a single viewing point for sculpture was well-known, the spiraling composition of his Victory (Palazzo Vecchio, Florence) clearly suggested the possibility of dissolving pure frontality, thus presenting to the spectator an infinity of interesting views as he surveyed a freestanding sculpture from all sides [12, с. 684].

Таким образом, искусствовед стремится не только показать конкретную работу, но дать, по возможности, исчерпывающую информацию о ней. Так, при описании портрета Изабеллы Д'Эсте ученый сообщает читателям о желании представителей Ренессанса быть запечатленными в идеальном образе, что с готовностью осуществлялось художниками, которые подчеркивали доблесть и мужество мужчин, красоту и молодость женщин.

Анализируя художественные достоинства портрета Елизаветы I, который приписывают Маркусу Герартсу Младшему, искусствовед дополни-

тельно информирует читателя о деталях, оставшихся за пределом видимого.

Следует отметить, что любое произведение искусства – живопись, скульптура музыка относятся к коммуникативной системе [16], осуществляющей опосредованное взаимодействие между людьми, разделенными веками, связующим звеном которых становится искусствовед. Искусствоведы фиксируют постоянное развитие искусства и науки, проявляя интерес к некогда периферийным стилям. Примером этому может служить маньеризм, стиль который до 1923 года воспринимался как промежуточный этап между Высоким Возрождением и барокко вследствие чрезмерного цитирования художниками многофигурных композиций Рафаэля и героических образов Микеланджело. Этим необычным стилем полным загадки и театральной вычурности увлекались Бронзино, Вазари, Бенвенуто Челлини. Незаслуженно считавшийся подражательным, маньеризм был по достоинству оценен только в эпоху модернизма, когда в Европе возникли настроения наподобие тех, которые господствовали в Италии за четыре века до этого.

Для того чтобы любой стиль и направление в искусстве получили дальнейшее развитие, ему надо дать не только название, поскольку для того чтобы «усвоить разуму какое-либо познание, нужно прежде всего его поименовать» [8, с. 35] и словами передать его utmost grace, unnatural elegance and sensuality, spirit of dispassionate ritual, effects of elegance, virtuosity, and learned allusion, но и визуализировать, показав его особенности на примере конкретных работ.

Появление большого количества новых стилей, направлений, движений и школ в живописи, графике и скульптуре в послевоенные годы в США сопровождалось их вербализацией и визуализацией в специальной литературе. В задачи искусствоведа входило не только описать, но и показать их особенности, чередуя вербальный и визуальный материал. Описывая необычную цветовую палитру, негеометрические фигуры, хаотически расположенные линии абстрактного экспрессионизма – Abstract Expressionism, направленные на раскрытие внутреннего мира не испорченного логикой мышления, и отражающие музыкальный ритм новой эпохи, искусствоведы создают единый вербально-визуальный дискурс, в котором перемежаются слова и образы, подводящие читателей к собственным выводам.

Особый интерес в рамках исследования поликодового искусствоведческого дискурса представляет анализ арт-движений, терминологически обозначенных как «Assemblage» – «ассамбляж», «Environment» – «энвайронмент», «Happening» – «хэппенинг», «action-collage» – «коллаж действий», «Flux» – «флюксус», «Performance art» – «перформанс», Installation art – «Инсталляция». Подкрепляя вербальный текст визуальным, искусствоведы отмечают, что этот «поток жизни», ценившийся за спонтанность, свободу действий, уличные пред-

ставления, антитеатр, соединив живопись, скульптуру, электронную музыку, визуальную поэзию, движения и символические жесты, изменил послевоенный мир. [15].

Термины арт-движения «Nouveau realism» – «новый реализм», «Mail art» или postal art и correspondence art – «мейл-арт», «Action art» или «Performance art» – «перформанс», обозначенные гиперонимом Neo-Dada, визуально подкреплены и широко используются в настоящее время. Для того чтобы создать благоприятное отношение к новым формам современного искусства, искусствоведы объясняют его суть, приводят высказывания его представителей. Так, Роберт Раушенберг, художник концептуального направления и поп-арта, творивший в технике коллажа и редимейка, следующим образом объясняет свое отношение к искусству: «Painting relates to both art and life. I try to act in that gap between the two» [11, p. 142], подчеркивая, что понятие низкого в искусстве не может существовать, поскольку оно состоит из реального мира: «A picture is more like the real world when it's made of the real world» [11, с. 143]. Эти слова, расшатывая представление реципиента о традиционных произведениях искусства, меняли его сознание и восприятие мира, поскольку вербальная деструктивная стратегия подкреплялась шокирующим визуальным образом, когда, например, под названием «Odalisk» вместо пленительных образов, созданных Энгром и Матиссом, представлял раскачивающийся на подушке ящик, обклеенный фотографиями из журналов 1950-х годов, «postcards from art museums, and a stuffed rooster» [11, с. 145].

Следует подчеркнуть, что поддержка новых арт-движений осуществлялась через деструкцию восприятия ранее созданных произведений изобразительного искусства посредством вербально-визуальной стратегии поликодового искусствоведческого дискурса, который давал возможность реципиентам формировать собственное представление о красоте, подводя их к поддержке и одобрению революционных направлений в искусстве, стирающих грань между вербальным и визуальным пространствами.

Тем не менее только язык может убедить реципиентов в необходимости деконструировать традиционное искусство, для того чтобы в цветочных пятнах, хаотических линиях и коллажах нового мира искусства они могли найти себя.

Литература

1. Амирова, Т.А. История языкознания / Т.А. Амирова, Б.А. Ольховиков, Ю.В. Рождественский; под ред. С.Ф. Гончаренко. – 2-е изд., стер. – М.: Издат. центр «Академия», 2005. – 672 с.
2. Аристотель. Поэтика / Аристотель // Соч. в 4 т. Т. 4. – М.: Мысль, 1984. – 830 с.
3. Барт, Р. Мифологии / Р. Барт; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зененко. – М.: Академ. проект, 2010. – 351 с.

4. Большой энциклопедический словарь. – М.: Совет. энцикл., 1983. – 944 с.
5. Гадамер, Х.Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Х.Г. Гадамер. – М.: Прогресс, 1988. – 704 с.
6. Кавелин, К.Д. О задачах искусства / К.Д. Кавелин // Наш умственный строй. Статьи по философии русской истории и культуры. – М.: Правда, 1989. – 653 с.
7. Миньяр-Белоручева, А.П. Смена парадигм в истории и лингвистике // Вестник ЮУрГУ. Серия «Лингвистика». – 2014. – Т. 11, № 1. – С. 12–17.
8. Радищев, А.Н. О человеке, его смертности и бессмертности / А.Н. Радищев // Хрестоматия русского языкознания. – М.: Высш. шк., 1973. – 384 с.
9. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко; пер. с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой; вступ. ст. Н.С. Автономовой. – СПб.: А-сэд, 1994. – 405 с.
10. Хомутова, Т.Н. Стратегии научного дискурса: интегральный подход / Т.Н. Хомутова // Вестник ЮУрГУ. Серия «Лингвистика». – 2015. – Т. 12, № 3. – С. 15–22.
11. Doss, E. *Twentieth-Century American Art* / E. Doss. – Oxford: Oxford University Press, 1988. – 288 p.
12. *Facts on File. Encyclopedia of Art: Inc. in 5 vol.* / General ed. Sir Lawrence Gowing. – New York. – Vol. 4. – 768 p.
13. Heidegger, M. *Piety of Thinking (Studies in phenomenology and existential philosophy)* / M. Heidegger. – Bloomington: Indiana University Press, 1984. – 212 p.
14. Johnson, G.A. *Renaissance Art: A Very Short Introduction* / G.A. Johnson. – Oxford: Oxford University Press, 2005. – 158 p.
15. Lynton, N. *The Story of Modern art* / N. Lynton. – New York: Phaidon Press Limited, 2003. – 400 p.
16. Mithen, S. *The Prehistory of the Mind: The Cognitive Origins of Art, Religion and Science* / S. Mithen. – London: Thames and Hudson, 1999. – 288 p.
17. Turbow, G. 'Art and Politics', *Wagnerism in European Culture and Politics* / G. Turbow; ed. D.C. Large and W. Weber. – Ithaca, NY and London: Cornell University Press, 1984. – P. 134–66.

Миньяр-Белоручева Алла Петровна, доктор филологических наук, профессор кафедры иностранных языков исторического факультета, профессор, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова (Москва), ostvera@mail.ru

Поступила в редакцию 30 октября 2017 г.

DOI: 10.14529/ling170403

POLYCODE OF ART HISTORY DISCOURSE

A.P. Minyar-Belouchcheva, ostvera@mail.ru
Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation

The article deals with the polycode art history discourse particularities, in which, despite the cohesion of verbal and visual elements, the verbal language is the main determinant. Although the art history discourse even without visual support retains its information value, however, it lacks the depth of perception. Polycode art history discourse is considered to be an indirect communication system of the people, separated by centuries whose medium is an art historian.

Keywords: polycode, art, art history discourse, verbal and visual aspects, communicative system, perception.

References

1. Amirova T.A., Ol'hovikov B.A., Rozhdstvenskij Ju.V. *Istorija jazykoznanija* [History of Linguistics]. Moscow, Akademija, 2005. 672 p.
2. Aristotel'. *Pojetika* [Poetics]. Moscow, Mysl' Publ., 1984, T 4. 830 p.
3. Bart R. *Mifologii* [Mythology]. Moscow, Akademicheskij Proekt Publ., 2010. 351p.
4. *Bol'shoj jenciklopedicheskij slovar'* [The Great Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Sovetskaja jenciklopedija, 1983. 944 p.
5. Gadamer H.G. *Istina i metod. Osnovy filosofskoj germenevtiki* [Truth and Method. Fundamentals of Philosophical Hermeneutics]. Moscow, Progress, 1988. 704 p.

6. Kavelin K.D. *O zadachah iskusstva* [On the Tasks of Art]. *Nash umstvennyj stroj. Stat'i po filosofii russkoj istorii i kul'tury* [Our Mental System. Articles on the Philosophy of Russian History and Culture]. Moscow, Pravda, 1989. 653 p.
7. Minyar-Beloručeva A.P. *Smena paradigm v istorii i lingvistike* [Paradigm Shift in History and Linguistics]. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Linguistics*, 2014, vol. 11, no. 1, pp. 11–17. (in Russ.)
8. Radishhev A.N. *O cheloveke, ego smertnosti i bessmotrnosti* [About the Man, his Mortality and Insubordination]. *Hrestomatija russkogo jazykoznanija* [Reader on the Russian Linguistics]. Moscow, Vysshaja shkola Publ., 1973. 384 p.
9. Foucault M.M. *Slova i veshhi. Arheologija gumanitarnyh nauk* [The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences]. St. Petersburg, A-cad Publ., 1994. 405 p.
10. Khomutova T.N. *Strategii nauchnogo diskursa: integral'nyj podhod* [Strategies of Research Discourse: an Integral Approach]. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Linguistics*, 2015, vol. 12, no. 3, pp. 15–22. (in Russ.)
11. Doss E. *Twentieth-Century American Art*. Oxford, Oxford University Press, 1988. 288 p.
12. Facts on File. *Encyclopedia of Art*. General ed. Sir Lawrence Gowing. Inc. in 5 vol. Vol. 4. New York, 768 p.
13. Heidegger M. *Piety of Thinking (Studies in Phenomenology and Existential Philosophy)*. Bloomington: Indiana University Press, 1984. 212 p.
14. Johnson G.A. *Renaissance Art: A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2005. 158 p.
15. Lynton N. *The Story of Modern Art*. New York, Phaidon Press Limited, 2003. 400 p.
16. Mithen S. *The Prehistory of the Mind: The Cognitive Origins of Art, Religion and Science*. London: Thames and Hudson, 1999. 288 p.
17. Turbow G. 'Art and Politics', *Wagnerism in European Culture and Politics*, ed. D.C. Large and W. Weber. Ithaca, New York and London: Cornell University Press, 1984, p. 134–166.

Alla P. Minyar-Beloručeva, Doctor in Philology, Professor of the Department of Foreign Languages of the History Faculty, Lomonosov Moscow State University (Moscow), ostvera@mail.ru

Received 30 October 2017

ОБРАЗЕЦ ЦИТИРОВАНИЯ

Миньяр-Белоручева, А.П. Поликодовость искусствоведческого дискурса / А.П. Миньяр-Белоручева // Вестник ЮУрГУ. Серия «Лингвистика». – 2017. – Т.4, № 4. – С. 16–20. DOI: 10.14529/ling170403

FOR CITATION

Minyar-Beloručeva A.P. Polycode of Art History Discourse. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Linguistics*. 2017, vol. 14, no. 4, pp. 16–20. (in Russ.). DOI: 10.14529/ling170403
