

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ЭЛЕКТРОТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ «ЛЭТИ» им. В.И. УЛЬЯНОВА  
(ЛЕНИНА)»

На правах рукописи

**Чупахина Александра Олеговна**

**ЯЗЫКОВАЯ АКТУАЛИЗАЦИЯ ВОСПРИЯТИЯ И ОЦЕНКИ  
В ЭГО-ДИСКУРСЕ ХУДОЖНИКА  
(НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ИНТЕРВЬЮ)**

Специальность 5.9.6. – Языки народов зарубежных стран (германские языки)

**ДИССЕРТАЦИЯ**

на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
кандидат филологических наук, доцент  
Петухова Татьяна Ивановна

Санкт-Петербург – 2026

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	4
ГЛАВА 1. ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ЯЗЫКОВОЙ АКТУАЛИЗАЦИИ ВОСПРИЯТИЯ И ОЦЕНКИ В ЭГО- ДИСКУРСЕ ХУДОЖНИКА .....	16
1.1. Эго-дискурс художника в контексте гуманитарных исследований .....	16
1.1.1. Понятие <i>эго</i> в философии и психологии .....	17
1.1.2. Понятие языкового эгоцентризма в лингвистических исследованиях .....	24
1.1.3. Авторское <i>Я</i> и эго-дискурс художника .....	28
1.1.4. Специфика интервью как формы реализации эго-дискурса художника.....	34
1.2. Восприятие как основа познавательной и творческой деятельности...	42
1.2.1. Восприятие как объект изучения в психологии .....	43
1.2.2. Основы исследования восприятия в лингвистике.....	46
1.2.3. Восприятие как событие в гуманитарных науках .....	51
1.2.4. Фреймовый подход к исследованию восприятия.....	55
1.2.5. Наблюдатель как субъект восприятия в лингвистических исследованиях .....	59
1.3. Оценочно-эмотивное измерение эго-дискурса художника .....	63
1.3.1. Оценка как значимая характеристика дискурсивной интерпретации мира .....	64
1.3.2. Категория оценки в философском и психологическом аспектах ...	70
1.3.3. Категория оценки в лингвистическом аспекте .....	73
1.3.4. Взаимосвязь оценки и эмоций в эго-дискурсе художника.....	84
Выводы к главе 1 .....	91
ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ЯЗЫКОВЫХ СРЕДСТВ АКТУАЛИЗАЦИИ ВОСПРИЯТИЯ И ОЦЕНКИ МИРА В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ЭГО-ДИСКУРСЕ ХУДОЖНИКА .....	95
2.1. Структурно-семантические и прагма-коммуникативные характеристики интервью с художником.....	95
2.2. Репрезентация перцептивного события в интервью с художником....	107

2.2.1. Экспликация различных типов наблюдателя в англоязычном эго-дискурсе художника .....	112
2.2.2. Специфика вербализации объекта восприятия.....	142
2.3. Языковая актуализация оценки в англоязычном эго-дискурсе художника .....	148
2.3.1. Языковая актуализация оценки объекта <i>person</i> в дискурсе интервью с художниками .....	151
2.3.2. Языковая актуализация оценки объекта <i>work of art</i> в дискурсе интервью .....	165
2.3.3. Языковая актуализация оценки объекта <i>artist</i> в дискурсе интервью .....	178
2.3.4. Языковая актуализация оценки объекта <i>art supplies</i> в дискурсе интервью .....	194
2.3.5. Языковая актуализация оценки объекта <i>environment</i> в дискурсе интервью .....	199
Выводы к главе 2.....	206
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	216
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	221

## ВВЕДЕНИЕ

Современный этап функционирования лингвистики характеризуется антропоориентированностью исследования языковых явлений, в рамках которых речемыслительная деятельность человека рассматривается как динамическое единство восприятия, сознания, мышления и языка. Особое внимание уделяется изучению человека как говорящего субъекта, обладающего способностью к рефлексии, оценке, эмоциональному отношению к окружающему миру. Язык понимается не только как код, но как средство репрезентации познающего, чувствующего и интерпретирующего Я. Данная тенденция способствует формированию обширной исследовательской базы по изучению языковой деятельности человека и связанных с ней когнитивных и прагма-дискурсивных процессов.

Одной из сфер языковой деятельности человека, привлечших внимание лингвистов, является искусствоведческий дискурс, в частности его структурно-семантическая организация и прагма-коммуникативные функции. Вместе с тем в современной англистике недостаточно полно представлена специфика дискурса, конструируемого самим художником, в том числе параметры языковой актуализации им своего Я, своего видения мира. В этой связи актуальна проблема, связанная с изучением англоязычного эго-дискурса художника как когнитивно-коммуникативного пространства интерпретации мира и знаний о мире творческой личностью. Решение данной проблемы способствует изучению языка как средства репрезентации познавательной деятельности человека, вовлеченного в творческую деятельность, поскольку исследование авторского дискурса художника позволяет выявить единство и сложное взаимодействие перцептивного, эмоционального и интерпретативного опыта мастера.

Таким образом, **актуальность** исследования обусловлена потребностью современной лингвистики в системном описании совокупности авторских текстов художника как особого типа дискурса, формирующегося на пересечении профессиональной и личностно-

ориентированной коммуникации; необходимостью выявления закономерностей конструирования англоязычного эго-дискурса художника через описание его лексико-семантических, синтаксических и стилистических характеристик, а также эгоцентрических маркеров. Особый научный интерес представляет исследование коммуникативной ситуации интервью с художником, позволяющее выявить, каким образом создатель произведений искусства репрезентирует средствами языка собственное восприятие и эмоционально-оценочную интерпретацию мира, транслируя личностный опыт через призму профессиональной и эстетической рефлексии. В условиях современной публичной коммуникации интервью с деятелем искусства становится ключевым инструментом формирования его идентичности, что делает анализ языковых средств репрезентации восприятия и оценки особенно востребованным.

**Степень разработанности научной проблемы.** Искусствоведческий дискурс как феномен культуры неоднократно становился объектом лингвистических исследований, в том числе на материале германских языков. Особое внимание уделялось таким вопросам, как специфика искусствоведческого дискурса [Жаркова, 2011; Милетова, 2013; Бельмесова, 2016], функционирование языковых категорий в искусствоведческом дискурсе, его прагма-коммуникативные параметры [Ерохина, 2017; Хомякова, 2020; Шутёмова, 2022], особенности языковой репрезентации восприятия и оценки произведений искусства [Елина, 2003; Петухова, 2007; Беляева, 2023], а также особенности эго-текстов, в которых *Я* деятеля культуры является смыслообразующим центром [Славская, 2002; Митина, 2008; Петухова, 2025a]. В зарубежной науке рассматривался феномен «креативного мышления» в междисциплинарном аспекте, а именно: на стыке психологии и лингвистики проводились исследования лингвистических особенностей устной и письменной речи деятелей науки и искусства с целью выявления лексикона, характерного для людей с высоким уровнем креативности (художников, ученых, композиторов и т.д.) [Feist, 1998; Gelade, 2002;

Borowiecki, 2017; Ahmed, Feist, 2021]. Однако при всей многоаспектности лингвистического изучения текстов, связанных с искусством, в современной германистике дискурс, конструируемый самим художником, до сих пор не стал объектом исследования в лингвокогнитивном и аксиологическом аспектах.

**Гипотеза** исследования состоит в том, что в англоязычном эго-дискурсе художника восприятие окружающего мира вербализуется через репрезентацию различных типов наблюдателя, а оценка реализуется комплексом средств, включающим единицы эго-референции и эмоционально-оценочную лексику, и интенсифицируется за счет ресурсов экспрессивного синтаксиса. В совокупности эти компоненты формируют системно организованную структуру вербальной репрезентации авторского Я.

**Цель** данного диссертационного исследования состоит в выявлении закономерностей языковой актуализации восприятия и оценки окружающей действительности и своего творчества в англоязычном эго-дискурсе художника.

Для достижения указанной цели были поставлены следующие **задачи**:

1. определить понятие эго-дискурса художника в контексте гуманитарных исследований, а также обосновать специфику интервью как формы реализации эго-дискурса художника;
2. определить теоретические основания анализа языковой актуализации восприятия и оценки в эго-дискурсе с опорой на лингвокогнитивный и прагма-дискурсивный подходы;
3. выявить структурно-семантические и прагма-коммуникативные характеристики англоязычных интервью с художниками через описание основных параметров взаимодействия художника и интервьюера как участников коммуникативной ситуации интервью;
4. охарактеризовать восприятие как перцептивное событие, выявить типы наблюдателя и описать языковые средства его актуализации в англоязычном эго-дискурсе художника;

5. систематизировать основные характеристики функционирования оценки в англоязычном эго-дискурсе художника, а именно: определить структуру оценки, тип и знак оценки, степень ее эмоциональной маркированности, особенности языковой репрезентации.

**Объектом** исследования является англоязычный эго-дискурс художника как особая система конструирования и репрезентации авторского Я.

**Предметом** исследования выступают языковые средства актуализации восприятия и оценки в англоязычном эго-дискурсе художника.

**Методологической и теоретической базой работы** послужили классические и современные труды отечественных и зарубежных ученых в таких областях, как:

- теория языкового эгоцентризма (В. А. Гуреев, А. В. Кравченко, Е. В. Падучева, И. В. Породин, Ю. С. Степанов, Е. Г. Хомякова, Т. А. van Dijk, R. Harré и др.);
- лингвистическая теория восприятия (Ю. Д. Апресян, А. В. Бондарко, Т. Л. Верхотурова, И. Ю. Колесов, А. И. Кравченко, А. В. Нагорная, Т. И. Петухова, В. К. Харченко, Н. Ю. Шнякина и др.);
- когнитивная лингвистика (Н. Н. Болдырев, И. Ю. Колесов, Е. С. Кубрякова, С. А. Песина, Е. Г. Хомякова и др.);
- когнитивная психология (Б. Г. Ананьев, В. А. Барabanщиков, Дж. Брунер, Р. Грегори, А. Н. Леонтьев, J. J. Gibson, U. Neisser и др.);
- теория дискурса (Е. Г. Беляевская, Н. Н. Болдырев, Е. А. Ковригина, Ю. В. Красноперова, А. Ю. Лапшина, О. В. Магировская, Т. А. van Dijk и др.);
- лингвистическая теория оценки (Н. Д. Арутюнова, О. Л. Бессонова, Н. Н. Болдырев, С. Т. Нефедов, Е. М. Вольф, И. А. Солодилова, Ю. С. Старостина, Е. Д. Столяр, В. Е. Чернявская, J. R. Martin, P. R. R. White, S. Hunston и др.);

- лингвистическая теория эмоций (С. В. Ионова, Л. А. Пиотровская, О. Е. Филимонова, В. И. Шаховский и др.).

Методологическую основу исследования составляет комплекс общенаучных и частнонаучных **методов**. Общенаучные методы включают анализ, синтез, лингвистическое описание, классификацию и систематизацию, количественный анализ. К частнонаучным методам, примененным при отборе и анализе материала, относятся: метод сплошной выборки, лингводискурсивный анализ, лексико-семантический и контекстуально-интерпретационный анализ, стилистический анализ, лингвоаксиологический анализ, прагма-коммуникативный анализ, когнитивно-семантический анализ.

**Материалом** исследования послужили книжные публикации англоязычных интервью с художниками Эндрю Уайетом (“Two Worlds of Andrew Wyeth: A Conversation with Andrew Wyeth” [Wyeth, 1976]), Френсисом Бэконом (“Francis Bacon: In Conversation with Michel Archimbaud” [Bacon, 1993]) и Дэвидом Хокни (“A Bigger Message: Conversations with David Hockney” [Gayford, 2016]), а также тексты пятидесяти интервью с английскими и американскими художниками, опубликованные в период с 2003 по 2025 гг. в специализированных онлайн-изданиях, посвященных современному искусству (онлайн-журналы “Artforum” [<https://www.artforum.com/>], “Art in America” [<https://www.artnews.com/art-in-america/>], “Bridgeman images” [<https://www.bridgemanimages.com/>] и другие). В качестве материала исследования рассматривались также интервью, которые были проведены с известными художниками в 1959-1968 гг. и опубликованы на онлайн-ресурсе Смитсоновского института “Archives of American Art” [<https://www.aaa.si.edu/>].

**Обоснованность и достоверность** результатов исследования обеспечиваются его теоретической базой, представляющей собой исследования ведущих отечественных и зарубежных ученых в области

теории языкового эгоцентризма, лингвистической теории восприятия, теории дискурса, лингвистической теории оценки; системным использованием современных лингвистических методов анализа, соответствующих цели и задачам работы; репрезентативным материалом исследования.

### **Соответствие диссертации Паспорту научной специальности.**

В соответствии с паспортом научной специальности 5.9.6 – «Языки народов зарубежных стран (германские языки)» в диссертации рассматривается языковая актуализация оценки и восприятия в англоязычном эго-дискурсе художника. Полученные научные результаты соответствуют следующим пунктам паспорта специальности: текст, дискурс, дискурсивные практики в языках народов зарубежных стран; методы исследования языковых единиц и категорий: функциональные исследования языка, когнитивные, коммуникативно-прагматические и стилистические исследования языка или языковой семьи; функционирование лексических единиц; семантика и функциональная специфика грамматических единиц и категорий.

**Научная новизна** работы заключается в том, что в ней впервые получило обоснование понятие эго-дискурса художника, который определяется как совокупность авторских текстов, репрезентирующих специфику его восприятия, оценочной интерпретации и эмоционального отношения к миру, а также как динамическая система самопрезентации, в которой язык становится средством конституирования авторского Я в процессе вербализации личного и профессионально опыта. В диссертации определены основные аспекты авторского Я, актуализируемые в эго-дискурсе художника (Я-сенсорно-перцептивное, Я-субъективное, Я-социальное, Я-событийное), что формирует теоретико-методологическую основу для дискурсивного анализа способов репрезентации авторской позиции, конструирования профессионально-творческой идентичности и реализации коммуникативных интенций. В работе впервые выявлены различные типы наблюдателя в конструируемом художником эго-дискурсе и

проанализирована специфика языковой актуализации объекта восприятия, систематизированы основные характеристики функционирования оценки в англоязычном эго-дискурсе художника; выявлены доминантные объекты оценки и представлена типология оценки по каждому объекту; определена специфика языковой актуализации оценочной интерпретации мира художником.

**Наиболее значимые результаты исследования, обладающие научной новизной и полученные лично соискателем:**

1. Эго-дискурс художника имеет сложную структуру, ключевым элементом которой являются создаваемые автором тексты, объективирующие специфику его восприятия, оценочной интерпретации и эмоционального отношения к окружающему миру. В англоязычном интервью в ситуации речевого взаимодействия художника и интервьюера языковая актуализация восприятия и оценки мира художником осуществляется, главным образом, в рамках тематической и личностной координат. Взаимодействие интервьюера и художника является согласованным, что обеспечивает кооперативность их коммуникации.

2. Личностная координата художника в англоязычном интервью объективируется в эгоцентрической перспективе, которая проявляется в использовании личных местоимений, глаголов со значением чувственного восприятия, лексических единиц с семантикой оценки и эмотивности, грамматических категорий времени и наклонения, средств пространственного и временного дейксиса.

3. В англоязычном эго-дискурсе в процессе языковой актуализации художника-наблюдателя выделяются следующие типы: *наблюдатель-деятель*, *неагентивный наблюдатель-экспериенцер*, *агентивный наблюдатель-экспериенцер*, *мультисенсорный наблюдатель*, *наблюдатель-исследователь*, *закадровый наблюдатель*. Закадровый наблюдатель имплицирован на уровне семантики высказывания. Для других выявленных типов характерно эксплицитное представление в высказывании фигуры

наблюдателя и перцептивного глагола, семантика которого характеризует степень его активности. Многоаспектная репрезентация наблюдателя в англоязычном эго-дискурсе художника делает акцент на его деятельностной природе.

4. Доминантными объектами восприятия, представленными в тексте англоязычного интервью с художником, выступают природа, человек и произведения искусства. Значимой характеристикой языковой актуализации объекта восприятия является эмоциональная маркированность, что репрезентируется путем использования эмотивно-оценочных языковых средств. Репрезентация объекта восприятия характеризуется функционированием эгоцентрических языковых единиц.

5. Англоязычный эго-дискурс художника характеризуется языковой экспликацией следующих основных объектов оценки: *person, work of art, artist, art supplies, environment*, при этом доминирующим объектом оценки является объект *artist*. Самооценка занимает значимое место в эго-дискурсе художника, что свидетельствует о прагма-коммуникативной интенции мастера создать в интервью в процессе самопрезентации положительный образ себя как творческой профессиональной личности.

6. Тип оценки в англоязычном эго-дискурсе художника определяется объектом оценки. В зависимости от объекта оценки языковую актуализацию получают общая, эстетическая, художественно-техническая, интеллектуальная, нормативная и телеологическая оценка. Эго-дискурс художника отличается доминированием положительной оценки, а также функционированием категории эмотивности. Оценка репрезентируется на лексическом уровне единицами с эмотивной и оценочной семантикой и акцентируется синтаксическими средствами. Оценка может актуализироваться оценочно-нейтральными лексическими единицами, которые приобретают оценочный смысл в контексте как результат действия механизма оценочной иррадиации. Вербализация оценки в англоязычном эго-дискурсе художника сопровождается актуализацией таких аксиологических

явлений, как синкретизм оценочных смыслов, при котором происходит одновременная репрезентация нескольких типов оценки, образующих единый семантический комплекс, и эмоционально-оценочный диссонанс, при котором эмоциональная реакция на объект вступает в противоречие с его оценкой по знаку.

**Теоретическая значимость** исследования заключается в развитии когнитивно-дискурсивного и лингвоаксиологического направлений лингвистики за счет систематизации механизмов языковой актуализации восприятия и оценки в англоязычном эго-дискурсе художника. Вклад в теорию дискурса определяется обоснованием эго-дискурса художника как особой коммуникативной формации, выступающей сложной системой конструирования и репрезентации авторского Я. Кроме того, исследование расширяет эмпирическую базу изучения эго-дискурса на материале современного английского языка и предлагает методику лингвистического анализа текстов, позволяющую выявить ранее не фиксировавшиеся закономерности языковой актуализации восприятия и оценочной интерпретации мира. Данная методика, верифицированная на материале англоязычных интервью, обладает эвристическим потенциалом и может быть применена для изучения других типов авторских текстов. Вклад работы в лингвистическую теорию оценки обусловлен выявлением специфики функционирования оценочных высказываний в англоязычном эго-дискурсе художника, уточнением типологии оценки, рассмотрением механизмов взаимодействия оценки и эмоций. Значимость для теории английского языка определяется выявлением системных лексических и грамматических ресурсов, обеспечивающих репрезентацию перцептивного и оценочно-интерпретативного опыта, что уточняет и обогащает представления о функционально-стилистическом потенциале современного английского языка.

**Практическая значимость** исследования заключается в том, что его результаты могут быть использованы в практике вузов при преподавании

курсов по лингвистике текста, лексикологии и стилистике английского языка, а также спецкурсов по когнитивной лингвистике, дискурс-анализу, лингвоаксиологии, теории речевого взаимодействия, прагмалингвистике. Положения работы могут найти практическое применение у специалистов в области искусствоведческого и медийного дискурса.

#### **Апробация теоретических положений и результатов диссертации.**

Основные положения и результаты исследования прошли апробацию на Межвузовской научно-практической конференции с международным участием «Актуальные проблемы языкознания» в СПбГЭТУ «ЛЭТИ» (Санкт-Петербург, 2023), юбилейной Всероссийской научной конференции с международным участием «Когниция, коммуникация, дискурс: современные аспекты исследования», (Тамбов, 2023), Международной научно-практической конференции VI Фирсовские чтения «Современные языки и культуры: вариативность, функции, идеологии в когнитивном аспекте», (Москва, 2023), Международной научной филологической конференции имени Людмилы Алексеевны Вербицкой (Санкт-Петербург, 2024), XII Международном конгрессе по когнитивной лингвистике (Нижний Новгород, 2024), Всероссийской научной конференции с международным участием «Теоретическая семантика и идеографическая лексикография: Словарь. Дискурс. Корпус» (Екатеринбург, 2024), XIII Международной конференции по когнитивной лингвистике «Когнитивные исследования в цифровую эпоху» (Тюмень, 2025), Всероссийской конференции «Взаимодействие мыслительных и языковых структур: Собрание научной школы» (Тамбов, 2025), Международной научно-практической конференции VII Фирсовские чтения «Язык. Культура. Коммуникация» (Москва, 2025), научно-методических семинарах и заседаниях кафедры иностранных языков СПбГЭТУ ЛЭТИ.

**Публикации результатов исследования.** По теме диссертации опубликовано 10 печатных работ общим объемом 4,4 п.л. (авторский вклад 3,45 п.л.), включая 7 статей в изданиях, рекомендованных ВАК Министерства

науки и высшего образования Российской Федерации.

**Объем и структура диссертации.** Работа состоит из введения, двух глав, сопровождаемых выводами, заключения и библиографии (224 источника). Общий объем диссертационного исследования составляет 250 страниц.

Во **введении** представлено обоснование актуальности и новизны исследования, определяются его объект и предмет, формулируются цель и задачи, обозначается теоретическая база диссертации и описываются методы анализа языкового материала, раскрываются теоретическая и практическая значимость работы, а также формулируются основные положения, выносимые на защиту.

В **первой главе** излагаются основные теоретические аспекты рассмотрения понятия *эго* в философских и психологических исследованиях, уточняется содержание языкового эгоцентризма, определяется понятие эго-дискурса художника, а также обосновывается специфика интервью как формы реализации эго-дискурса художника. Обобщаются психологические и лингвистические подходы к изучению восприятия, обосновывается его понимание как перцептивного события, описывается фреймовая организация знания о восприятии и роль фигуры наблюдателя. Категория оценки описывается как значимая характеристика дискурсивной интерпретации мира в эго-дискурсе художника, рассматриваются философские, психологические и лингвистические основы исследования категории оценки в эго-дискурсе художника, а также выявляется взаимосвязь оценки и эмоций.

Во **второй главе** представлен анализ языковой актуализации восприятия и оценки в англоязычном эго-дискурсе, конструируемом художником в коммуникативной ситуации интервью. Рассматриваются структурно-семантические и прагма-коммуникативные характеристики интервью, выявляются особенности взаимодействия художника и интервьюера. Последовательно выявляются и описываются типы наблюдателя, определяются доминантные объекты восприятия и

анализируются языковые способы их репрезентации. Анализируется языковая актуализация оценки в эго-дискурсе художника, а именно: определяется структура оценки, описываются доминирующие объекты оценки, типы оценки и языковые средства их репрезентации, определяется актуализация различных аксиологических явлений.

**В заключении** подводятся итоги проделанной работы.

# ГЛАВА 1. ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ЯЗЫКОВОЙ АКТУАЛИЗАЦИИ ВОСПРИЯТИЯ И ОЦЕНКИ В ЭГО- ДИСКУРСЕ ХУДОЖНИКА

## 1.1. Эго-дискурс художника в контексте гуманитарных исследований

Одним из основных принципов современной лингвистической науки является принцип антропоцентризма, в соответствии с которым закономерности функционирования естественного языка рассматриваются в тесной связи с человеком [Варшавская, 2008; Хомякова, 2012; Песина, 2016; Болдырев, 2017; и др.]. Значимым представляется тезис о том, что «человек не отражает мир, его объекты, события и взаимосвязи между ними, как они есть. Он конструирует окружающий мир в своем сознании, устанавливая, в том числе, разные типы логических отношений между объектами и событиями» [Болдырев, 2015, с. 5]. Важную роль при этом играет язык, который, как отмечает Е. Г. Хомякова, обладает параметрами (номинативными, предикативными, эгореференциальными), которые формируются в процессе развития языкового сознания индивида и находят отражение в языке как знаковой системе [Хомякова, 2010, с. 200]. Языковая личность рассматривается в современной лингвокогнитивной парадигме как антропоцентрическая константа, которая интегрирует актуализацию таких основных функций языка, как когнитивная, коммуникативная и интерпретирующая [Безукладова, 2016, с. 119].

Наиболее эксплицитно эгоцентризм языковой личности художника представлен в дискурсивном пространстве текстов интервью, мемуаров, автобиографий, дневников. Исследование интервью позволяет выявить закономерности языковой объективации восприятия и оценочной интерпретации действительности профессиональной творческой личностью, какой является художник, а также рассмотреть параметры структурирования и моделирования его дискурсивного пространства. Поскольку данное

исследование сосредоточено на эго-дискурсе, понятие *эго* приобретает в нем центральное значение. В связи с этим представляется целесообразным остановиться на основных характеристиках понятия *эго*, которые на протяжении многих лет находятся в фокусе внимания представителей различных гуманитарных дисциплин.

### **1.1.1. Понятие *эго* в философии и психологии**

Философы, психологи и антропологи издавна отмечают, что язык и мышление тесно взаимосвязаны и взаимообусловлены: «язык есть орган, образующий мысль» [Гумбольдт, 2000, с. 9], а развитие мышления определяет развитие языка [Сепир, 1993, с. 38]. Самопонимание индивида, осознание своей идентичности, своего Я (или *эго*) (с др.греч. *ego* – «Я»), самоопределение себя в мире, приобретение знаний о самом себе не могут происходить без участия мышления, а значит и языка. Как указывает Х. Гадамер, человек воспринимает и познает мир через язык, а именно: через те категории и способы осмысления действительности, которые уже существуют в языке данной культуры, отмечая, что «наше мышление и познание predetermined языковым мироистолкованием, вращаясь в которое означает вырастать в мире» [Гадамер, 1997, с. 137]. Таким образом, язык является не только орудием осмысления окружающего мира, но и мыслей и чувств человека о себе, орудием Я, а Я, в свою очередь, становится центральной составляющей языковой картины мира личности. Обращение к философским и психологическим концепциям Я является релевантным для лингвистического анализа дискурса, поскольку они создают основу для осмысления механизмов вербализации субъективного опыта художника.

Проблема осмысления Я на протяжении нескольких веков находит репрезентацию в трудах философов. Р. Декарт принимает в качестве основного принципа своей философии истину «я мыслю, следовательно, я существую» и определяет Я как субстанцию, «вся сущность или природа которой состоит в мышлении и которая для своего бытия не нуждается в

месте и не зависит ни от какой материальной вещи» [Декарт, 1953, с. 33]. Представители философского эмпиризма рассматривают *Я* не как субстанцию, а как совокупность связанных друг с другом ассоциативными связями восприятий [Юм, 1996, с. 297], как единство содержания ощущений [Мах, 2005, с. 54-55]. Трансценденталисты разделяют *Я* на *Я* эмпирическое, которое лежит в основе индивидуального эмпирического сознания, и *Я* трансцендентальное, которое находится в глубине самого эмпирического *Я* и делает его возможным [ЭБИФ РАН]. На многоплановую структуру личности обращает внимание Э. Кант, описывая внутренний опыт созерцания человеком самого себя. Философ объясняет такие качества психики как «сознание рефлексии» и «сознание схватывания». Первый компонент можно охарактеризовать как рассудительную часть сознания, которая познаваема посредством интроспекции, а второй – образом-*Я*, так как в данном случае объектом созерцания выступают качества личности. Вместе с этим, описывая проблему опознавания внутренних изменений, Э. Кант упоминает о способности индивида мыслить себя как один и тот же субъект, а значит отличать себя от других [Кант, 1965, с. 365].

В рамках неклассической традиции философии XX века «*Я* понимается как выражение принципиальных зависимостей, связанных, во-первых, с включением человека в мир предметов и ситуаций посредством его тела, во-вторых, с отношением человека к другим людям, в том числе через коммуникацию» [ЭБИФ РАН]. Возникновение самосознающего *Я* возможно из отношений с другими людьми и вне этих отношений существовать не может.

В. П. Зинченко, анализируя и сопоставляя концепции *Я* в трудах М. М. Бахтина и Г. Г. Шпета, отмечает, что М. М. Бахтин проводит принципиальную границу между «я» и «вещью», в то время как Г. Г. Шпет, напротив, максимально сближает их: «я есть предмет», «я есть социальная "вещь"» [Зинченко, 2000, с. 188]. М. М. Бахтин дифференцирует самовосприятие (*Я* для себя) и восприятие меня другим (*Я* для другого) и

считает, что *Я* может стать полноценным, лишь восприняв себя с точки зрения другого человека. «Другой своим «избытком видения» восполняет меня для меня самого» [ЭБИФ РАН].

Несомненный интерес представляет концепция *Я*, разработанная и предложенная в XX веке британским ученым Р. Харре, который, используя методы анализа психологии, философии, культурологии и лингвистики, подчеркивает значимость того, что люди, являясь воплощенными центрами рефлексивного сознания, активно используют накопленные знания в процессе совместной деятельности с другими людьми. Осознание собственного *Я* требует наличия разговорного сообщества [Harré, 2006, p. 96]. *Я* имеет дискурсивный характер и представляет собой результат коммуникации. Согласно концепции исследователя, *Я* не является интуитивным самоощущением, а предполагает осознание себя как личности в ряду других существ, имеющих отношение к человеческому бытию. Одним из важных компонентов *Я* является впечатление, которое личные характеристики одного человека производят на другого [Harré, 1998, p. 4].

В рамках постнеклассических подходов к пониманию *Я* одним из аспектов, на который обращают внимание ученые, является то, что функция *Я* может воплощаться в текстах, свидетельствующих об индивидуальной жизни. Коммуникативная интерпретация *Я* в русле концепций М. М. Бахтина и Р. Харре, представляется в современной философии интересной и перспективной и предполагает выявление и анализ различных смысловых структур, включенных в сложное образование *Я*, а также рассмотрение взаимоотношений между этими структурами [ЭБИФ РАН].

Значимым для комплексного лингводискурсивного исследования языковой актуализации субъективного опыта художника является и обращение к трудам психологов, в фокусе внимания которых находится рассмотрение различных аспектов человеческого *Я*. В зарубежной литературе встречаются, в частности, такие термины как *Ego, Self, I, Me, Identity, Self-concept, Self-consciousness*, а в отечественной литературе – *Я, идентичность*,

*эго, самость*. Подробно анализируя различные концепции *Я* в европейской и американской традиции, Л. Я. Дорфман заключает, что, несмотря на значительные успехи в изучении и описании человеческого *Я*, в настоящее время пока нет единого понимания данного феномена. Как отмечает ученый, характерной чертой исследований *Я* является «парадигмальная фрагментация»: существует множество подходов, в рамках которых изучается *Я* человека, вследствие чего единая «интегративная модель» пока не разработана [Дорфман, 2024, с. 81].

В обобщенном виде в современных исследованиях [Brown, 1998; Lettieri, 2005; Morf, Koole, 2015; Westerink, 2021; Кларк, 2022] представлено теоретическое обоснование концепции *Я* с опорой на идеи З. Фрейда, У. Джеймса, К. Юнга и У. Найссера.

Наиболее известной концепцией *Я* является концепция личности, предложенная З. Фрейдом, согласно теории которого психика состоит из трех компонентов: *ид*, *эго* и *супер-эго* [Freud, 1927]. *Ид* – это бессознательная и примитивная часть, основанная на инстинктах и стремлении к удовольствию. *Супер-эго* – моральная инстанция, включающая совесть и идеал *Я*, контролирующая желания *ид*. *Эго* – это рациональная часть личности, осознаваемая как *Я* и связывающая *ид* и *супер-эго*. Взаимосвязь данных компонентов психики заключается в том, что *эго* стремится удовлетворить желания *ид* и требования *супер-эго* безопасным и социально приемлемым способом, принимая во внимание реальные условия, в которых находится индивид [Freud, 1927, p. 83]. Важную роль в работе *эго* играет язык: именно через него человек осмысляет и структурирует реальность. Как указывает З. Фрейд, опыт становится понятным тогда, когда он выражен словами и закреплен в памяти [Freud, 1927, p. 21].

Основоположник аналитической психологии К. Юнг считает, что *эго* – это «комплексный фактор, с которым соотносится все содержание сознания» [Юнг, 2009, с. 12]. *Эго* является эмпирической частью личности – ядром или центром сознания, с которым связаны все знания индивида как о самом себе,

так и об окружающем мире. В фокусе внимания К. Юнга находится структура эго. Психоаналитик считает, что эго зиждется на соматическом и психическом базисах. Соматический базис эго рассматривается как совокупность телесных и физиологических ощущений, связанных с восприятием своего тела как цельного, функционирующего организма. Психический базис эго состоит из двух основ. К первой относится единовременное переживание реальности, а к другой – «совокупность бессознательных содержаний» [Юнг, 2009, с. 13]. Таким образом, К. Юнг отводит эго центральное место в психическом аппарате человека, отмечая его связь как с сознательным, так и бессознательным содержанием личности.

Идея о том, что существует комплексная, субъектная, контролирующая, структура сознания, содержащая представление индивида о самом себе, была также предложена американским психологом и философом Уильямом Джеймсом в начале XX века [Джеймс, 2020]. По мнению ученого, Я можно подразделить на две сущности: Я-мыслящее, или чистое эго – та часть личности, которая познает, и Я-объект, или эмпирическое эго – познаваемый элемент личности. Ученый выделяет несколько видов эмпирического эго:

1) *Я-физическое*, или *физическая личность* – телесное ощущение себя, признание своих частей тела и физических границ, осознание непрерывности между Я и телом (организмом). Разновидностью Я-физического является *Я-материальное* – это объекты, с которыми индивидуум себя отождествляет: его одежда, дом, семья и близкие люди, работа, произведения искусства, книги, коллекции, созданные самим индивидуумом [Джеймс, 2020, с. 127].

2) *Я-социальное*, или *общественная личность* – это та часть личности, которая находится в контакте с обществом – социальная роль индивида. Я-социальное нуждается в постоянной коммуникации и взаимосвязи с людьми, их внимании [Джеймс, 2020, с. 129].

3) *Я-духовное*, или *духовная личность* – чувственный, эмоциональный, нравственный компонент личности, ее центральное ядро. Неразделяемая,

интимная часть *Я*, которая «идет навстречу всем другим опытным элементам нашего сознания». [Джеймс, 2020, с. 134]. Она включает в себя интеллектуальные, моральные и духовные стремления человека.

Таким образом, У. Джеймс обращает особое внимание на внешнюю, социальную сторону *эго*, считая, что *Я* не только находится, но и нуждается в контакте с обществом и материальным миром.

Представление о том, что окружающее пространство оказывает влияние на становление и функционирование человеческого *Я*, находит репрезентацию в работах американского психолога У. Найссера [Neisser, 1988; Neisser, 1991]. Разработанная У. Найссером теория *self*, описывающая и выявляющая различные характеристики *Я*, пользуется заслуженным вниманием в западном и отечественном научном сообществе. Согласно теории У. Найссера, существует пять видов *self*, которые отличаются по сущностным характеристикам:

1) *Экологическое self (ecological self)* является *Я*, которое воспринимается в свете окружающей физической среды: «*Я* есть человек здесь, на этом месте, вовлеченный в конкретно данную деятельность» [Neisser, 1988, p. 36]. Как подчеркивает ученый, неотъемлемой частью экологического *self*, его детерминантой, является зрительное восприятие, обозначаемое им как «оптический поток» (*optical flow*), который помогает индивиду получать полную информацию об окружающем пространстве, расположении, изменении и движении его объектов относительно себя. Фундаментальными компонентами экологического *self* являются, с одной стороны, ощущение себя *здесь* и *сейчас*, путем обработки сенсорной информации об окружающей среде с помощью различных органов восприятия, а, с другой, ощущение границ своего тела и его физических возможностей.

2) *Межличностное self (interpersonal self)* проявляется в коммуникативных ситуациях, при которых происходит социальный обмен эмоциями: «*Я* есть человек *здесь* и *сейчас*, вовлеченный в эту конкретную

коммуникацию» [Neisser, 1988, p. 36]. Проявление межличностного *self* происходит только в случае, когда два (или более) индивида вступают в межличностное взаимодействие. Осознание межличностного *self* сопровождается одновременным осмыслением экологического *self*. У. Найссер приходит к выводу, что межличностное *self* и экологическое *self* редко переживаются по отдельности. Однако такое разделение может произойти, если субъект фокусируется на одном виде информации и полностью игнорирует другой.

3) *Расширенное self (extended self)*, которое основано на памяти – способности индивида рефлексировать прошлое и на базе пережитого опыта антиципировать события. «Я есть человек, который имеет уникальный опыт, и который постоянно вовлечен в определенную и регулярную последовательность событий» [Neisser, 1988, p. 36]. Расширенное *self* можно рассматривать как совокупность воспоминаний о том, что человек помнит о своих прошлых и регулярных действиях.

4) *Приватное self (private self)*, которое отражает знание индивида о том, что его опыт принадлежит исключительно ему: «Я в общем и целом есть единственный человек, который может чувствовать эту уникальную и особенную боль» [Neisser, 1988, p. 36]. Приватное *self* является демаркационной линией между Я и другими, поскольку человек переживает опыт, недоступный никому, кроме него. Личные переживания могут становиться объектом рефлексии человека. Более того, люди не только обладают данным опытом, но они его помнят, что увеличивает границы расширенного *self*.

5) *Образное self (self-concept)*, которое определяется как Я, являющееся результатом социокультурного опыта. Сюда относятся социальные роли индивида, его обязанности, права, ценности и нормы, существующие в обществе, членом которого он является. Данный вид Я может стать объектом мышления индивида – «самовосприятием», отражая его убеждения и мнение о самом себе [Neisser, 1988, p. 52].

Таким образом, У. Найссер предлагает концепцию, в которой самосознание индивида определяется функционированием пяти основных видов *Я*, каждый из которых репрезентирует определенный аспект личности. На сегодняшний день именно данное представление о структуре *Я* доминирует в современных психологических концепциях.

Рассмотрение концепции *Я* или *эго* приобретает особую значимость в лингвистике, поскольку язык является основным средством актуализации и конструирования самости. Если философия и психология задают онтологические вопросы (Что есть *Я*?), то лингвистика исследует коммуникативную и текстуальную реализацию *Я*, а именно: как говорящий субъект говорит о себе и своем опыте. Как отмечает Р. Харре, использование местоимения первого лица *Я* не просто указывает на субъект речи, но и выполняет индексальную функцию, фиксируя уникальную точку зрения говорящего в пространстве восприятия, действия и памяти [Harré, 1998, с. 9]. Лингвистика позволяет исследовать *Я* как динамическое образование, формируемое в процессе дискурсивной деятельности. В следующем разделе работы будут рассмотрены основные подходы лингвистов к изучению языкового эгоцентризма.

### **1.1.2. Понятие языкового эгоцентризма в лингвистических исследованиях**

Именно в языке *эго* получает свое наиболее полное выражение. В этом контексте особое значение приобретает понятие языкового эгоцентризма.

В работах Е. Г. Хомяковой эгоцентризм определяется «как особая способность *Homo sapiens* отражать в своем сознании, преломляя сквозь призму *Я* мыслящего и говорящего, образ окружающего мира, частью которого он себя осознает и картину которого создает в процессе речемыслительной деятельности» [Хомякова, 2002б, с. 79]. Вслед за Ч. Моррисом, признававшим знаковую природу языка и постулировавшим целесообразность изучения знака в трех аспектах: семантическом,

синтаксическом и прагматическом [Моррис, 1983], а также Ю. С. Степановым, который рассматривал языковое пространство как трехмерное [Степанов, 1998], Е. Г. Хомякова указывает на необходимость учитывать номинативную, предикативную и эгоференциальную стадии развития познания и речи у индивида [Хомякова, 2002а]. Способность человека к репрезентации своего Я в структуре высказывания рассматривается ученым как высшая стадия развития языкового сознания, поскольку именно эгоференция окончательно формирует языковое Я человека. Под языковым эгоцентризмом Е. Г. Хомякова понимает «особое свойство языка отражать ментально-бытийный мир говорящего сквозь призму его мировосприятия на определенном уровне развития самосознания» [Хомякова, 2002б, с. 7].

Опираясь на подходы имагологии, И. В. Породин рассматривает эгоцентризм как свойство человеческого сознания воспринимать и интерпретировать мир, исходя из позиции собственного Я и выражать систему отношений «Я – другой». При этом категория «другого» трактуется исследователем как философская абстракция, репрезентирующая такие понятия, как: 1) внешний мир или окружающая действительность; 2) другой человек (ты); 3) внутренний «другой» (*alter ego*), присутствующий в сознании субъекта [Породин, 2007, с. 30]. В своих рассуждениях И. В. Породин развивает гипотезу, предложенную Е. Г. Хомяковой в монографии «Эгоцентризм речемыслительной деятельности». Е. Г. Хомякова формулирует три основных этапа в развитии речемыслительной деятельности индивида, которые составляют основу языкового эгоцентризма:

1. Номинативная стадия – этап, на котором человек усваивает слово и формирует умение обозначать объекты окружающего мира посредством языковых знаков.

2. Синтаксическая стадия – этап, на котором человек развивает способность к синтагматической организации речи, то есть осуществляет переход от использования изолированного слова к предложению: именно на

этом этапе язык начинает отражать характер субъектно-объектных отношений, возникающих между индивидуумом и окружающей действительностью.

3. Эгореференциальная стадия – завершающий этап, на котором формируется способность индивида к полноценной коммуникации и созданию текстовых высказываний. На этом уровне речемыслительная деятельность приобретает когнитивно-прагматическую целостность, обусловленную индивидуальностью участников коммуникативного акта. Данная стадия соотносится с окончательным формированием самосознания человека, поскольку сознание существует лишь тогда, когда имеется образ сформированного Я [Хомякова, 2002б, с.172-173].

Таким образом, языковой эгоцентризм реализуется на лексическом, синтаксическом и текстовом уровнях языка, где один уровень входит в состав другого. Как отмечает В. А. Гуреев, «поскольку концептуальная система индивидуума и репрезентирующая ее система языка являются результатом познающего Я, то и сами эти системы не могут не иметь признаков эгоцентричности» [Гуреев, 2017, с. 492]. По наблюдениям Н. Г. Абросимовой, языковой эгоцентризм проявляется в тех случаях, когда субъект речи, осознанно или неосознанно, вербализует в текстовой структуре собственные индивидуальные взгляды, оценки и точки зрения [Абросимова, 2017, с. 118].

В результате, в фокусе внимания исследователей находится не сам эгоцентризм как внутреннее свойство речевой деятельности человека, а механизмы и лингвистические средства, посредством которых данное свойство находит выражение в языке.

Формированию комплексного подхода к анализу эгоцентрических единиц способствовали исследования многих выдающихся ученых [Рассел, 1957; Якобсон, 1998]. В современных работах сфера языкового эгоцентризма понимается широко и включает в себя дейксис, способы выражения модальности, оценки, определенные грамматические категории [Хомякова, 2002а; Породин, 2007; Кравцова, 2012; Гуреев, 2017; Абросимова, 2018;

Падучева, 2019].

Ю. С. Степанов считает, что те языковые единицы, которые прагматически соотносятся с говорящим, то есть ориентированы на Я говорящего, и указывают на него, как на субъект речи, называются эгоцентрическими [Степанов, 2021]. Е. В. Падучева эгоцентрическими языковыми единицами, или эгоцентриками, называет «слова, грамматические категории и синтаксические конструкции, семантика которых подразумевает в качестве одного из участников описываемой ситуации, говорящего» [Падучева, 2019, с. 17]. Ученый отмечает, что существуют первичные и вторичные эгоцентрики, где первые – это языковые единицы, семантика которых подразумевает как эксплицитного, так и имплицитного говорящего, производящего высказывание в режиме здесь и сейчас и направляющего его адресату, находящемуся в зоне видимости (каноническая коммуникативная ситуация), а вторые – это языковые единицы, которые можно употреблять не только в режиме реального, синхронного диалога, но и в контекстах нарратива и гипотаксиса (соответственно, неканоническая коммуникативная ситуация) [Падучева, 2011, 2019].

По мнению Т. ван Дейка, в основе речевой деятельности лежат контекстуальные модели – ментальные представления говорящего о коммуникативной ситуации, включающие сведения о том, кто говорит, кому, где и когда, с какой целью [van Dijk, 2006, p.169]. При этом модели отражают не объективное описание ситуации, а субъективное, или эгоцентрическое представление говорящего. Эгоцентричность проявляется в выборе языковых форм. Как считает исследователь, языковой эгоцентризм реализуется в дискурсе через использование местоимений первого лица, языковых единиц с дейктическим значением, модальных и оценочных средств, а также через дискурсивные стратегии [van Dijk, 2008, 2011].

Языковой эгоцентризм наиболее ярко объективируется в коммуникативной ситуации, которая «предполагает наличие источника информации (говорящего или пишущего), места и времени осуществления

этой деятельности и получателя информации (слушающего или читающего)», при этом фактор адресата, являясь «первопричиной, стимулом порождения всякого речевого произведения», постоянно учитывается говорящим [Хомякова, 2002б, с. 56]. Именно данным параметрам соответствует интервью.

В следующем разделе работы будут рассмотрены основные аспекты авторского *Я* художника, которые находят репрезентацию в его эго-дискурсе.

### **1.1.3. Авторское *Я* и эго-дискурс художника**

Прежде чем перейти к определению понятия «эго-дискурс художника», необходимо определить основные составляющие авторского *Я*, которые оказываются наиболее значимыми для художника. Как отмечает И. Ю. Безукладова, «*Я (Эго)* представляет собой ту часть личности человека, которая осознается им в качестве *Я* и находится в контакте с окружающим миром посредством восприятия. Именно *Эго* воспринимает, познает, структурирует, переживает, интерпретирует, оценивает окружающий его физический и не физический миры и его составные части» [Безукладова, 2016, с. 131].

Как уже отмечалось, исследователи предлагают разный терминологический аппарат для описания представлений личности о себе [Brown, 1998; Appel, Kim-Appel, 2010; Morf, Koole, 2015; Edwardes, 2019], однако мы попытались объединить положения актуальных на сегодняшний день концепций и сформулировать следующие основные аспекты *Я*:

1) *Я-сенсорно-перцептивное*, которое представляет собой биологическое основание индивида и его осознание себя в физической обстановке. В данном случае психические процессы рассматриваются в терминах врожденных видовых (то есть присущих исключительно *Homo sapiens*) механизмов, которые «запрограммированы» на уровне эволюции и генетики и необходимы для выживания в окружающей среде.

Рассматриваемый тип *Я* характеризует становление и

функционирование физических способностей человека, взаимовлияние индивида и физической обстановки. *Я*-сенсорно-перцептивное соответствует экологическому *self* У. Найссера, в котором основной формой самосознания является восприятие – я здесь и сейчас в данной среде могу слышать, видеть, чувствовать и понимать, что я делаю, делал и буду делать. Именно данный тип *Я* может одновременно со-существовать и со-функционировать вместе с другими типами *Я*, поскольку эта структура основана на первичных физиологических ощущениях и сопровождает уже сформированного индивида повсеместно.

*Я*-сенсорно-перцептивное у художника выражается в телесно-чувственном восприятии реальности: в способности получать информацию о действительности через зрение, слух, осязание, движение, а также посредством интероцептивных ощущений.

2) *Я*-субъективное – это психологическая и ментальная область структуры личности, которая соответствует приватному *self* в концепции У. Найссера. Данный уровень самосознания сосредоточен на информации, связанной с уникальным опытом индивида, его внутренним миром. Это индивидуальный процесс познания, концептуализации, интерпретации и оценки мира. Примером актуализации субъективного *Я* могут служить образы, эмоции, осознание своего индивидуального жизненного опыта, оценочной интерпретации мира и своих знаний о мире. Репрезентация субъективного *Я* художника возможна через естественный язык, однако, описывая языковыми средствами свое видение мира, создатель произведений искусства может «очертить» границы своего понимания, но не объективировать его в полной мере.

*Я*-субъективное художника реализуется в репрезентации своих эмоций, оценки и мироощущения. Необходимость или потребность актуализации *Я*-субъективного художника в значительной степени удовлетворяется через искусство. То, каким образом он взаимодействует с окружающим миром, может быть отражено с помощью художественных знаков. Через язык

искусства художник получает возможность «объективировать» свое внутреннее состояние, трансформировать личные мысли и эмоции в процессе творческой деятельности и сделать их доступными для интерпретации другими людьми.

3) *Я-социальное* – аспект личности, связанный с социальными ролями, культурными нормами, ожиданиями и взаимодействиями с окружающим миром и людьми. Актуализация данной части личности возможна лишь при взаимодействии с одним или более индивидами. Формирование *Я-социального* задается в рамках социокультурной среды, в которой рождается человек. Культура и общество формируют социальные нормы, которым с первых дней жизни индивид начинает обучаться. *Я-социальное* соответствует межличностному и образному *self* в концепции У. Найссера.

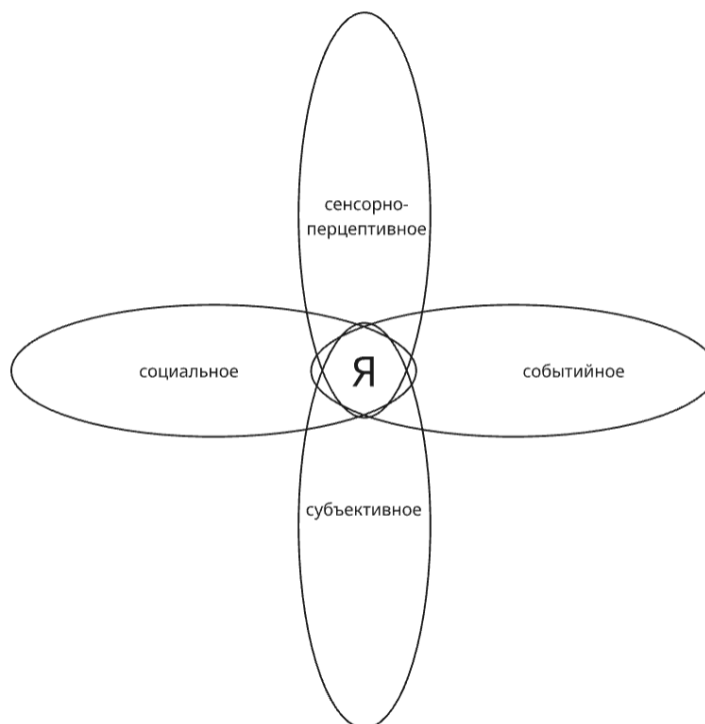
*Я-социальное* художника может проявляться через систему ролей, которые он выполняет в социокультурном пространстве: участник художественного сообщества, представитель определенного направления в искусстве, профессионал, носитель культурных ценностей своей эпохи. В социо- и лингвокультурном пространстве художник может конструировать собирательный образ себя, куда включены его социальные роли и представления о себе.

4) *Я-событийное*, под которым понимается осознание себя в прошлом по отношению к себе настоящему, способность восстанавливать и мысленно воспроизводить события прошлого, на основе полученного опыта интерпретировать текущие и предсказывать будущие события. *Я-событийное* создает ощущение непрерывности личностной идентичности, соединяя прошлое с настоящим, что формирует ощущение уверенности того, что человек знает, кто он есть.

*Я-событийное* художника в определенной степени проявляется в обращении к памяти, биографическим переживаниям и осмыслению собственного пути. Этот тип *Я* позволяет художнику осознавать свое прошлое и вплетать его в ткань настоящего.

Взаимодействие и взаимозависимость рассмотренных выше аспектов Я схематически представлены на Рис.1 в виде схемы, отражающей структуру Я художника.

*Рисунок 1. Аспекты самосознания, формирующие Я художника*



Как видно из графического изображения, мы исходим из понимания того, что выделенные аспекты Я формируют личностную идентичность художника, которая представляется центральным связующим звеном, объединяющим Я-сенсорно-перцептивное, Я-субъективное, Я-социальное и Я-событийное. Каждый из аспектов Я может взаимодействовать с другими, актуализируясь в эго-пространстве здесь и сейчас. Однако в центре настоящего исследования находится не психологическое Я художника как таковое, а его языковое воплощение. В связи с этим представляется необходимым обратиться к понятию авторского Я, которое позволяет рассматривать личностную идентичность художника с точки зрения лингвистического анализа.

В современной гуманитарной науке проблема языковой репрезентации личности говорящего и пишущего – его Я – рассматривается в нескольких

исследовательских направлениях. В литературоведении она разрабатывается в рамках концепции образа автора [Виноградов, 1961; Бахтин, 1986], а в лингвистике – в исследованиях языковой личности [Караулов, 1987; Карасик, 2011; Беляевская, 2017] и субъектности [Степанов, 1998; Арутюнова, 1999; Верхотурова, 2006]. Указанные подходы объединяет понимание того, что внутренний мир человека, его представления о себе и о мире получают языковое воплощение как в тексте, так и в дискурсе. В настоящем исследовании для обозначения языковой реализации *Я* личности используется термин «авторское *Я*», поскольку он позволяет акцентировать внимание на языковом выражении индивидуального восприятия, оценочной интерпретации и эмоционального отношения к миру в процессе коммуникации. Таким образом, авторское *Я* художника – это сложный языковой, когнитивно-дискурсивный конструкт, в структуре которого выделяются следующие аспекты: *Я*-сенсорно-перцептивное, *Я*-субъективное, *Я*-социальное и *Я*-событийное. Указанные аспекты получают языковую актуализацию в рамках эго-дискурса художника.

В настоящем исследовании понятие эго-дискурса художника вводится впервые. *Эго* – это тот центр, сквозь призму которого в процессе мыслительной деятельности индивид обрабатывает, классифицирует и оценивает получаемую в результате перцепции извне информацию в соответствии с его социально-культурными ценностными параметрами и знаниями, носителем которых он является. *Эго-дискурс* художника представляет собой гибридный тип дискурса, сочетающий в себе черты личностно-ориентированного и статусно-ориентированного типов дискурса (в терминологии В. И. Карасика [Карасик, 2002]), в котором различные аспекты *Я* творческой личности находят вербальную репрезентацию. Отнесение эго-дискурса к гибриднему типу обусловлено его функциональной двойственностью. С одной стороны, художник, выступая в роли профессионала, ориентируется на нормы и ожидания художественного сообщества, что актуализирует его *Я*-социальное. В таких случаях

высказывание характеризуется ролевой обусловленностью, нормативностью и использованием специализированной лексики, сближаясь с институциональными формами профессионально-экспертного дискурса. С другой стороны, в ситуации рефлексии о себе и своем творчестве художник стремится передать субъективный опыт, восприятие, эмоции, ценностные установки и индивидуальное видение мира, что актуализирует его *Я*-сенсорно-перцептивное, *Я*-субъективное и *Я*-событийное. В этом аспекте эго-дискурс обнаруживает черты личностно-ориентированного дискурса, поскольку в центре высказывания оказывается уникальный внутренний мир говорящего.

Таким образом, эго-дискурс художника является сложным ментально-языковым комплексом и представлен авторскими текстами художника, репрезентирующими специфику его восприятия, оценочной интерпретации, эмоционального отношения к миру и актуализирующими многогранный процесс его творчества. Эго-дискурс характеризуется фокусированием говорящего художника на себе как на субъекте и объекте познавательной и творческой деятельности, в результате чего формируется текст, репрезентирующий авторское *Я* художника. Такой текст является «зеркалом» когнитивно-психологической модели личности, позволяя проследить, каким образом *Я* находит свое выражение в речи создателя произведения живописи. Таким образом, эго-дискурс художника является динамической системой самопрезентации, в которой язык становится средством конституирования авторского *Я* в процессе вербализации личного и профессионально опыта.

В данной работе предполагается детально рассмотреть такие аспекты *Я*-сенсорно-перцептивного и *Я*-субъективного как восприятие и оценка, актуализация которых неразрывно связана с проявлением *Я*-социального и *Я*-событийного, так как художник в текстах интервью стремится эксплицировать для интервьюера основные характеристики своего перцептивного и интерпретативного опыта, и обращается к воспоминаниям о своем творческом пути, тем самым проявляя свою социальную и

профессиональную роль представителя сферы искусства.

Для данной работы является важным разрабатываемое лингвистами-когнитологами представление о дискурсе как когнитивно-коммуникативном феномене, который выступает как ментально-языковой механизм «индивидуально-коллективного конструирования реальной действительности», и в то же время «всегда встроен в конкретную коммуникативную ситуацию, имеет свой хронотоп» [Магировская, 2020, с. 243]. О. В. Магировская определяет дискурс как «ментально-языковой конструкт, возникающий в результате сложного когнитивно-языкового взаимодействия человека с миром в конкретных условиях коммуникации» [там же, с. 243].

Поскольку эго-дискурс художника ориентирован на объективацию его индивидуально-личностного осмысления действительности, представляется значимым рассматривать его с точки зрения проявления языкового эгоцентризма, который получает актуализацию в контексте репрезентации знаний художника, его внутреннего состояния, специфики его восприятия окружающего мира и оценочной интерпретации.

Одной из коммуникативных ситуаций, в которой наиболее полно раскрывается языковой эгоцентризм и реализуется эго-дискурс художника, является интервью. При таком речевом взаимодействии внимание сосредоточено на личности интервьюируемого художника, что дает ему возможность для самопрезентации, выражения индивидуального опыта и мировидения. В следующем разделе обратимся к анализу интервью как формы реализации эго-дискурса художника.

#### **1.1.4. Специфика интервью как формы реализации эго-дискурса художника**

Язык не существует отдельно от тех, кто им пользуется. Как отмечает Х. Гадамер: «Кто говорит на языке, которого другой не понимает – не говорит. Говорить – это значит говорить кому-то» [Гадамер, 1997, с. 138].

Язык всегда носит коммуникативный и интерсубъективный характер: он проявляется в ситуации обмена смыслом между людьми. В этой связи, тексты интервью, как материал для исследования эго-дискурса художника, приобретают особую значимость, поскольку художник говорит, ориентируясь на адресата, и стремится быть им понятым, а именно: выбирает такие языковые средства, через которые может вербализовать личный опыт, свою позицию и авторское Я.

В настоящее время существует множество подходов к определению понятия «интервью», поскольку оно используется в разных областях научного и обыденного знания. В наиболее обобщенном виде интервью можно определить, как форму коммуникативного взаимодействия между двумя или более участниками, направленную на получение информации, значимой для удовлетворения общественных информационных запросов [Горохов, 1993; Николенко, 2008; Сёмина, 2010]. При этом основополагающими признаками интервью признаются: 1) целенаправленность – интервью проводится с определенной целью, а именно: сбор информации для последующей ее публикации; 2) общественная значимость респондента – интервьюируемый имеет социальную или культурную значимость, что повышает интерес к информации, получаемой в интервью; 3) форма общения участников интервью – диалогическая, и происходит лицом к лицу в реальном времени; 4) структура интервью представляет собой четко организованную последовательность вопросов и ответов, позволяющую структурировать информацию и направлять разговор; 5) двуадресность, а именно: интервью предназначено не только для участников беседы, но и для читателей, зрителей, слушателей [Иванова, 2009, с. 9]. Однако ключевым жанрообразующим признаком интервью выступает субъективность повествования, поскольку основу текста интервью составляет высказывание интервьюируемого: его живая речь, передающая индивидуальные особенности мышления и восприятия [Корконосенко, 2000]. Остановимся подробнее на классификации интервью.

Выделяют следующие основные разновидности интервью:

1. Протокольное интервью – это вид интервью, проводимого с целью сбора официальной, фактологической информации в строго регламентированной форме. Обычно в роли интервьюируемого выступает представитель власти или другое должностное лицо. Структура такого интервью строго регламентирована: вопросы согласовываются заранее, отступления и уточнения не допускаются. Личное мнение журналиста, равно как и элементы импровизации, исключаются.

2. Информационное интервью представляет собой разновидность интервью, основная функция которого заключается в оперативном получении и передаче новой, социально значимой информации. Этот тип интервью преимущественно используется в новостной журналистике и служит инструментом для фиксации фактов и обстоятельств, непосредственно связанных с актуальными событиями. Часто журналист хорошо осведомлен о предмете разговора, но его задача заключается в том, чтобы необходимые сведения были озвучены интервьюируемым.

3. Портретное интервью представляет собой жанровую разновидность, цель которой максимально полно раскрыть личность собеседника. В центре внимания оказываются индивидуально-психологические особенности интервьюируемого, его система ценностей и мировоззрение. Оно ориентировано на создание вербального «портрета» человека посредством его собственных слов и невербальных реакций, поэтому особую роль играет невербальное содержание беседы: жесты, мимика, интонация. Если интервью публикуется в письменном виде, автор может дополнить текст примечаниями или комментариями, передающими эти нюансы.

4. Интервью-анкета проводится с целью выяснения мнений разных людей по определенному вопросу. Оно характеризуется строгой формой и стандартизированными вопросами, а также ограниченностью коммуникативного взаимодействия между интервьюером и респондентом. Цель данного формата заключается в сборе конкретных, сопоставимых

ответов для последующего анализа и выявления общей тенденции восприятия темы в обществе.

5. Проблемное интервью (или интервью-дискуссия) представляет собой форму интервью, ориентированную на обсуждение конкретной темы или спорного вопроса, с целью выявления разных точек зрения и их осмысления. Проблемное интервью характеризуется открытой, публичной формой и часто проводится в присутствии телекамер. Успешное проведение проблемного интервью требует от журналиста глубокого понимания темы, способности аргументировать и вести полемику. В таких интервью неизбежно присутствует элемент спора, обмен аргументами и стремление к поиску истины [Князев, 2001; Сахнова, 2014].

Исследователи выделяют событийный тип интервью, в котором фокус внимания интервьюера сосредоточен на событиях, происходящих в мире или в жизни интервьюируемого [Филимонова, Хомякова, 2016], и нарративный тип интервью, в котором находят репрезентацию аспекты мировосприятия интервьюируемого [Лапшина, 2008]. Интерес для ученых представляют также структурно-содержательные и лингвокультурологические параметры интервью [Хомякова, 2020], его жанровые характеристики [Кузнецова, 2008; Мажура, Тимофеева, 2019], анализ интервью с точки зрения эмоциологии [Дудкин, 2014], оценочности [Воробьева, 2014] и реализации коммуникативных стратегий и тактик [Красноперова, 2005; Ковригина, 2010; Артамонова, 2016].

В ситуации интервью коммуникация разворачивается между двумя активными участниками: интервьюером, который обеспечивает логическую связность беседы, и интервьюируемым, который является главным субъектом речевого взаимодействия. Как считает В. Д. Шевченко, коммуникативная интенция участников направляет процесс речевого взаимодействия в соответствии с их целями и определяет структуру и содержание высказывания, фокусируя внимание на определенном референте [Шевченко, 2016, с. 27]. Подробно анализируя характер коммуникативного

взаимодействия в ходе интервью, Ю. В. Красноперова отмечает, что данное взаимодействие может развиваться по линии «кооперативность – конфликт» и, соответственно, противопоставляет диалоги гармоничные (кооперативные) и негармоничные (конфликтные) [Красноперова, 2005, с. 7].

Как считают Н. Н. Болдырев и В. С. Григорьева, в процессе общения коммуникантов в рамках определенной ситуации происходит взаимодействие концептуальных систем говорящего и слушающего. При этом, в процессе коммуникации знания участников постоянно обновляются, расширяются и даже переосмысливаются, поскольку конечной целью речевого взаимодействия является влияние на собеседника. Оказание воздействия на слушающего направлено на изменение его когнитивных доминант [Болдырев, Григорьева, 2020, с. 80].

Под когнитивными доминантами понимаются элементы концептуальной системы человека, которые структурируют восприятие, интерпретацию и оценку действительности и реализуются в речевом взаимодействии коммуникантов. Как отмечают Н. Н. Болдырев и В. С. Григорьева, когнитивные доминанты «могут иметь коллективный (общечеловеческий, национальный, культурный, территориальный, социумный) или индивидуальный, личностный характер в зависимости от тех структур знаний, которые вовлечены во взаимодействие. В речевом взаимодействии, предполагающем интеграцию разных типов знания каждого из его участников, в качестве таких доминант могут выступать сами принципы его построения в зависимости от роли той или иной когнитивной координаты: предмета (темы) общения, субъекта, социокультурных, интенциональных и языковых факторов» [Болдырев, Григорьева, 2020, с. 82]. Под когнитивной координатой понимается сложная система, которая включает в себя концепты, содержащие знания о теме коммуникативного взаимодействия, его участниках, месте и времени общения; знания об адресате, социально-коммуникативном статусе участников; знания, связанные с принципами успешного общения; языковые знания.

Когнитивные координаты формируют часть общего фонда знаний коммуникантов и существуют в виде пресуппозиций и презумпций [Григорьева, 2018, с. 19-20]. В контексте языковой актуализации восприятия и оценки в интервью с художником наиболее значимыми когнитивными координатами, на наш взгляд, являются тематическая и личностная координаты.

Тематическая координата определяет содержание и задает направление коммуникативного взаимодействия, влияет на выбор языковых средств и структуру высказываний в соответствии с параметрами коммуникативной ситуации [Григорьева, 2018, с. 19]. На наш взгляд, через тематическую координату реализуется основная коммуникативная цель интервью: раскрытие внутреннего мира творческой личности. Н. Н. Болдырев и В. С. Григорьева различают прагматический и семантический фокусы, реализующиеся в рамках тематической координаты. Прагматический фокус предполагает выделение в речи тех объектов разговора, которые говорящий считает наиболее важными для слушающего, а семантический фокус «определяется в терминах, не зависящих от контекста конкретного разговора, например, в терминах отношений, существующих между фактами и объектами, т.е. на чисто онтологическом уровне» [Болдырев, Григорьева, 2020, с. 84]. Смена тематической координаты происходит со сменой прагматического фокуса, поскольку изменение интенций коммуникантов влечет за собой переход к иной тематической области, в то время как смена семантического фокуса связана со сменой роли говорящего, либо с переходом к новому смысловому единству внутри диалога [там же].

Личностная координата, в свою очередь, играет ключевую роль в установлении межличностного контакта между собеседниками. Она включает знания о субъективных характеристиках участников общения: темпераменте, коммуникативном стиле, системе ценностей, коммуникативно-ролевых и дистантных отношениях, социально-коммуникативном статусе участников общения. Личностная координата обеспечивает выражение в

языке индивидуальных особенностей когнитивной сферы человека, что непосредственно соотносится с понятием языковой личности [Болдырев, Григорьева, 2020, с. 94-95].

Согласно концепции Ю. Н. Караулова, под языковой личностью понимается «совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание им речевых произведений (текстов)» [Караулов, 1987, с. 3]. Ученый выделяет три уровня языковой личности: вербально-семантический, который реализуется в лексиконе личности, лингвокогнитивный уровень, который находит воплощение в тезаурусе личности, в совокупности концептов, актуализируемых личностью на вербальном уровне в произведенных ею текстах, а также мотивационно-прагматический уровень, который содержит коммуникативные цели, установки и мотивы говорящего [Караулов, 1987]. В. И. Карасик характеризует языковую личность в контексте современной антропоцентрической парадигмы как «обобщенный образ носителя культурно-языковых и коммуникативно-деятельностных ценностей, знаний, установок и поведенческих реакций» [Карасик, 2011, с. 114]. Ученый выделяет эгоцентрический и социоцентрический типы языковой личности. Эгоцентрический тип языковой личности характеризуется использованием широкого спектра средств языковой выразительности, в то время как социоцентрический тип языковой личности отличается использованием клишированных выражений для подтверждения своего статуса и определения членов своей социальной группы [Карасик, 2002, с. 16]. Е. Г. Беляевская под языковой личностью понимает, выраженную в языке и через язык, личность, которая является носителем индивидуального сознания и воплощает в себе черты национального характера и социокультурных традиций сообщества, в которому она принадлежит [Беляевская, 2017, с. 41].

Языковая личность, которая находит проявление в процессе речевого общения, определяется как коммуникативная личность. В. В. Красных под коммуникативной личностью понимает участника конкретного

коммуникативного акта, который действует в реальной коммуникации, обладает коммуникативной компетенцией и проявляет «определенный тип коммуникативного поведения» [Красных, 2003, с. 51]. В рамках лингводискурсивного подхода исследователи используют термин «дискурсивная личность», который учитывает динамическую составляющую и фокусирует внимание на процессуальной стороне проявления языковой личности в социокультурных интеракциях [Богомолова, 2024, с. 10].

Личностная координата речевого взаимодействия отражает взаимодействие индивидуального, социального и культурного уровней языковой личности: в рамках нее проявляются как индивидуально-креативные, так и социокультурные особенности речевого поведения. Интервью с художниками преимущественно проводится в формате портретного интервью, поскольку данный формат направлен на глубокое раскрытие личности респондента. Основное внимание уделяется выявлению источников вдохновения, эстетических предпочтений и профессионального опыта художника, что позволяет аудитории получить целостное представление о его творчестве. Как отмечает У. А. Жаркова, интервью с художником – это не столько аналитический комментарий к созданным им произведениям или инструкция для понимания его работ, сколько проявление его художественного и личностного Я [Жаркова, 2014, с. 162]. По наблюдению Т. Н. Колокольцевой, в текстах интервью с представителями творческих профессий выявляется разграничение двух субъектных сфер: сферы интервьюера и сферы интервьюируемого, каждая из которых обладает собственной коммуникативной функцией и дискурсивными характеристиками, однако степень их выраженности в тексте является неравномерной, а именно: сфера интервьюируемой творческой личности представлена более развернуто. В высказываниях творческой личности актуализируется эгоцентрическая перспектива, что проявляется в прямом выражении собственного Я, субъективной позиции и оценок [Колокольцева, 2018, с. 111]. Таким образом, интервью служит одной из форм репрезентации

эго-дискурса художника, в котором на первый план выходит самопрезентация и саморефлексия художника.

Анализ текстов интервью с художниками с фокусом на тематическую и личностную координаты представляется наиболее релевантным, поскольку интервьюер задает тематические рамки, в рамках которых интервьюируемый художник репрезентирует с помощью языковых средств собственное мировидение и творческую индивидуальность. Тематическая координата определяет содержание и направление коммуникации, задавая прагматическую направленность и семантическое пространство разговора, тогда как личностная координата характеризует проявление языковой личности художника, что позволяет рассмотреть актуализацию его эго-дискурса, выявить основные закономерности его функционирования и специфику проявления в нем языкового эгоцентризма.

## **1.2. Восприятие как основа познавательной и творческой деятельности**

Рассматривая эго-дискурс художника, мы имеем дело с представлением на языковом уровне перцептивных и ментальных процессов, являющихся основой познавательной и творческой деятельности художника. Основопологающим сенсорно-интеллектуальным аспектом в работе художника является восприятие, которое находит отражение в языке и благодаря которому формируются образы окружающего мира, впоследствии воплощающиеся в произведениях искусства.

Восприятие является отправной точкой формирования мышления и играет ключевую роль в организации практических действий субъекта. На каждом этапе развития индивида восприятие обеспечивает основу для приобретения, организации и интерпретации знаний о мире и о самом себе. Восприятие обеспечивает связь сознания человека с объективной реальностью и является базовым механизмом познания, что привлекает пристальное внимание как психологов [Ананьев, 1960; Грегори, 1970; Брунер,

1977; Gibson, 1978; Neisser, 1991; Леонтьев, 2005; Барабанщиков, 2006, 2007], так и лингвистов [Апресян, 1974; Хомякова, 2002; Кравченко, 2004; Кубрякова, 2004; Верхотурова, 2009; Колесов, 2009; Падучева, 2019; Петухова, 2025б].

### **1.2.1. Восприятие как объект изучения в психологии**

Для лингвистического исследования восприятия как основы познавательной и творческой деятельности художника важным представляется обратиться к работам психологов, в которых были заложены основы рассмотрения восприятия как динамического процесса, а также выявлена взаимосвязь восприятия и деятельности.

Исторически исследователи различают ощущения и восприятие. Под ощущениями понимаются состояния, источниками которых являются отдельные формы, качества или свойства предмета, например, консистенция, запах, цвет, звук и т.п., в то время как восприятие рассматривается как переживание взаимодействия с окружающим миром [Лекторский, 2001]. Термином «ощущение» Х. Р. Шиффман обозначает начальные процессы обнаружения и кодирования сигналов, которые человек получает из внешней среды (свет, давление, тепло и т.д.). В реализации этой первой стадии познания окружающего мира «участвуют специальные нейронные единицы, или рецепторные клетки», которые реагируют на тот или иной вид сигнала [Шиффман, 2003, с. 24]. Восприятие, по мнению ученого, является результатом психологических процессов, в которых задействованы социокультурная среда, опыт индивида, память. Вместе с тем, исследователи считают, что провести границу между ощущением и восприятием достаточно трудно, так как сенсорные процессы и восприятие насколько тесно связаны, что их разграничение в общем процессе чувственного отражения представляется невозможным, поскольку они следуют друг за другом мгновенно, а иногда и параллельно [Ананьев, 1960; Рубинштейн, 2003; Барабанщиков, 2011].

Вместе с тем, единодушие в понимании восприятия как процесса, в котором соединяются чувственное содержание переживаемого опыта и образы реальности, не привели ученых к формированию общей концепции восприятия. В результате, существует множество подходов к исследованию восприятия, представители которых предлагают разные теории и методы его изучения.

Классические представители когнитивной психологии описывают восприятие как деятельность, непосредственно связанную с механизмами идентификации воспринимаемого и отнесением его к определенному классу. Другими словами, восприятие – это не пассивный процесс, при котором индивидуумы реагируют на стимулы из внешней среды, а активный процесс категоризации, в котором участвуют накопленные знания и опыт. Некоторые категории являются врожденными (например, движение, причинность, пространство и время, модальность и др.), а другие результатом научения, конечным итогом которого является сформированный образ окружающей реальности [Грегори, 1972; Брунер, 1977].

Процесс формирования и построения образа происходит за счет ожидания о предметном содержании объекта, при этом, для субъекта восприятия не важно, что его понимание физических свойств объекта могут не совпадать с тем, что непосредственно воспринимается (например, мы знаем, что Луна остается на месте, когда мы движемся, однако воспринимаем ее так, будто она следует за нами). Далее субъект в среде, в которой он находится, собирает и анализирует объективные свидетельства для подтверждения своего ожидания. За счет сопоставления полученной информации и имеющихся знаний (т.е. отнесение объекта восприятия к категории), субъект подтверждает или не подтверждает свои ожидания [Rock, 1985, p. 4].

В контексте анализа теорий о природе восприятия представляет интерес концепция восприятия Дж. Гибсона, разработанная в рамках экологического подхода. Как считает Дж. Гибсон, процесс восприятия – это

не просто обработка входящей сенсорной информации, а сохранение постоянства объекта восприятия (*constancy*) и вычленение инвариантов из изменяющегося оптического потока стимулов. Главенствующая роль отводится субъекту восприятия, а точнее его активным движениям глаз, головы, туловища, поскольку благодаря им субъект адаптируется в окружающей среде и аккумулирует информацию об инвариантах [Gibson, 1978; Gibson, 1979].

Другой значимой концепцией является понимание восприятия как перцептивного действия. Ученые выражают убеждение в том, что восприятие является формой взаимодействия человека с миром, чувственный образ которого обладает такими характеристиками, как цельность, постоянность и осмысленность [Величковский, 1973; Леонтьев, 2005]. В Большом психологическом словаре отмечается, что субъект восприятия может как намеренно предпринимать перцептивные действия с целью вычленения информационного содержания из объекта, так и невольно участвовать в процессе перцепции, в результате чего чувственный образ формируется без интенциональных действий и усилий [БПС, 2009, с. 75].

Исследователи в рамках данного подхода считают, что система перцептивных действий не только развивается из практической деятельности, но и подобна ей. Формирование чувственного образа происходит за счет настройки работы органов чувств на параметры объекта восприятия. Вместе с культурно-историческим развитием были сформулированы перцептивные эталоны. В ходе сенсорного обучения индивид присваивает эталоны воспринимаемому предмету, что обеспечивает исследование окружающей действительности, ее явлений и объектов. Чем более комплексными системами эталонов начинает владеть индивид, тем меньше необходимость во внешнедвигательных компонентах перцептивного процесса, в результате чего формирование чувственного образа происходит лишь за счет опознания [Величковский, 1982; Зинченко, 1997; Леонтьев, 2005].

Философ и культуролог В. М. Розин, анализируя современные

концепции восприятия, заключает, что восприятие имеет две фазы. На первом этапе человек совершает визуальные операции, «обследуя» в пространстве и времени те или иные состояния, характеристики и параметры объекта восприятия. На втором этапе происходит интеллектуальная работа, когда конструируется образ объекта в сознании безотносительно к времени [Розин, 2021, с. 57].

Таким образом, в психологии были разработаны модели восприятия как активного, интерпретативного процесса, а также представления о самосознании как развивающемся и рефлексивном феномене. Однако именно современная лингвистика, особенно в рамках когнитивно-дискурсивной парадигмы, позволяет ответить на ключевой вопрос: как язык организует, оформляет и актуализирует этот процесс в речи. В. М. Розин отмечает, что осознание перцептивных процессов происходит на основе естественного языка. Человек способен сознавать, фиксировать и удерживать образы объекта восприятия с помощью выражения в языковых знаках его отдельных состояний и отношений между ними [Розин, 2021, с. 57]. Из этого следует, что исследование основных характеристик восприятия художника возможно путем анализа языковой репрезентации концептуального содержания знания о восприятии и его чувственном образе.

### **1.2.2. Основы исследования восприятия в лингвистике**

Прежде чем перейти к анализу научных работ, исследующих взаимосвязь языка и восприятия, необходимо уточнить термин «перцептивность». В психологии «перцептивность» относится к механизмам чувственного восприятия – *психофизиологического процесса* формирования внутреннего представления или образа внешних стимулов. В Большом психологическом словаре в качестве синонимов к термину «восприятие» приводятся термины «перцепция», «перцептивный процесс», а деятельность, осуществляемая в процессе восприятия, обозначается как «перцептивное действие» [БПС, 2009, с. 74].

Вместе с тем, И. Ю. Колесов, анализируя языковую актуализацию зрительного восприятия, приходит к выводу, что в данном контексте наиболее актуально рассмотрение перцептивности как категории языка, которая описывает и репрезентирует знание о восприятии [Колесов, 2009, с. 49]. Как будет показано ниже, роль языка в номинации чувственных образов чрезвычайно велика, поскольку язык глубоко проникает в процессы познания, тем самым опредмечивая все то, что человек видит, слышит, чувствует и ощущает, а потом, на более высоком уровне, интерпретирует, концептуализирует и лексикализует, а точнее: категоризирует. Таким образом, в настоящей работе принимается, что восприятие относится к психической сфере, в то время как под перцептивностью понимается особая языковая категория, репрезентирующая знание о восприятии, которая может быть вербально представлена разными языковыми средствами.

Как известно, восприятие – это фундаментальный процесс, посредством которого обрабатывается получаемая информация из внешнего мира. Вместе с тем, Е. С. Кубрякова, описывая связи между языком и восприятием, особо подчеркивает, что несмотря на исключительную значимость восприятия в познании действительности, язык играет не менее значимую роль, поскольку его функция – это не просто отражение содержания знаний о мире, но и фиксация и выражение того, что было осмыслено, осознано и интерпретировано, а потому язык активно участвует в структурировании и понимании воспринятой информации [Кубрякова, 2004, с. 95].

Е. Г. Хомякова отмечает, что речемыслительная деятельность человека не может быть отделена от восприятия и интерпретации им окружающей действительности. Познание мира начинается с ощущений, а поэтому восприятие, как неотъемлемая часть онтогенеза человека, является основой познавательной деятельности и «базой для преобладающего развития номинативной функции языка» [Хомякова, 2002а, с. 229]. Таким образом, восприятие и речемыслительная деятельность неразрывно связаны,

поскольку восприятие служит основой для формирования представлений о мире, которые затем ложатся в основу концептуального содержания языковой системы.

В своих исследованиях, посвященных анализу влияния восприятия на языковое отражение видения мира, А. В. Кравченко рассматривает процесс восприятия как сложное когнитивное явление, состоящее из разных уровней, каждый из которых имеет разную степень абстрактности и представленности в языке. С одной стороны, в каждом отдельном языке отражено то, *что* мы видим, вследствие чего независимо от языковой принадлежности индивида формируются универсальные понятийные категории, в которых представлено восприятие и членение мира, свойственное всем людям. С другой стороны, в языке отражено то, *как* мы видим, что находит свое языковое воплощение в специфических понятиях, свойственных только данному конкретному языку и его носителям [Кравченко, 2004, с. 19-20].

Таким образом, ученый делит процесс категоризации посредством восприятия на два уровня: первый – конкретно-предметный уровень, когда восприятие, будучи психофизиологическим процессом, происходит за счет набора когнитивных механизмов, которые обеспечивают концептуализацию поступающей информации универсальным путем, присущим всем индивидам. Во втором случае, категоризация носит абстрактно-системный характер, что выражается в «субъективированном процессе наложения концептуальных структур (своеобразной модальной рамки) на воспринимаемые предметы и отношения действительности» [Кравченко, 2004, с. 20]. Первый уровень восприятия объективируется в лексиконе естественного языка, в то время как второй уровень – в его грамматическом строе [там же, с. 20].

А. В. Бондарко отмечает, что перцептивность связана с грамматическими категориями аспектуальности и темпоральности. Ученый считает, что в самой семантике процессности заключен признак перцептивности, поскольку говорящий видит или представляет себе, как

действие происходит в данный момент (*Вот он идет сюда*). Совершенный вид так же может заключать в себе признак перцептивности, однако наблюдается завершенное действие, ограниченное во времени (*Он смотрел, как она закрыла книгу и вышла из комнаты*) [Бондарко, 2002, с. 394-395].

Анализируя перцептивные категории, Т. Л. Верхотурова приходит к выводу, что в каждом языке можно обнаружить отличительные системы категоризации, которые свидетельствуют о том, что в зависимости от культурно-этнической языковой принадлежности существуют разные способы восприятия и когнитивной интерпретации мира, позволяющие преобразовывать универсальные понятия в индивидуализированные. Исследователь утверждает, что вершинный уровень восприятия представляет собой объективный уровень, свойственный любому индивиду. Повышение степени абстрактности и, как следствие, уровня субъективизации, ведет к языковым последствиям, сказывающимся в формировании различных (языковых) картин мира [Верхотурова, 2009, с. 97].

Описывая сущность познавательной деятельности, Е. Г. Хомякова отмечает, что картина мира, формируется «в сознании индивидуума в процессе восприятия окружающего мира, преломляется сквозь призму оценивающего Я, формируется мыслью и выражается в языке» [Хомякова, 2004, с. 180]. Данный процесс обозначается исследователем как информационно-когнитивная система, которая служит основой для осуществления познавательной, мыслительной и речевой деятельности. Для анализа информационно-когнитивной системы, Е. Г. Хомякова предлагает выделять когнитивно-информационную ситуацию, представляющую собой отдельное речевое произведение, в котором, в том числе, вербализуются ситуации перцепции [Хомякова, 2004, с. 188-189].

Вслед за Е. Г. Хомяковой, В. В. Яцковский рассматривает когнитивно-информационную ситуацию как ситуацию, в которой человек осуществляет три вида когнитивной деятельности: восприятие, ментальную обработку и оценку реальности, а также вербализацию сформированного мнения.

Исследователь отмечает, что когнитивно-информационная ситуация состоит из трех значимых компонентов – микроситуаций перцепции, речевой и мыслительной деятельности. Микроситуации объединены общим ситуативным фоном и субъектом, соединяющим в себе роли реципиента получаемой информации, ее анализатора и говорящего. В одних случаях, языковое воплощение структуры когнитивно-информационной ситуации может быть полным, и тогда вербализуются все три микроситуации, а в других – неполным, когда на уровне языковой репрезентации присутствуют только одна или две микроситуации, а остальные выводятся из контекста, но имплицитно существуют на более глубоком уровне [Яцковский, 2005, с. 60-65].

В психологических исследованиях ситуация определяется как динамичное, интегративное образование, которое объединяет в себе обстоятельства или условия, в рамках которых происходит интеграция индивида с интересующими его элементами окружающей среды. Взаимодействие индивида со средой происходит в определенное время в конкретном месте. Как считает В. А. Барабанщиков, ситуация может выступать объектом наблюдения, границы которого напрямую зависят от наблюдающего, поскольку любое изменение в состоянии, расположении или направлении внимания субъекта может привести к изменению его параметров, то есть к изменению ситуации [Барабанщиков, 2007, с. 70-71].

С лингвистической точки зрения, под ситуацией понимается воплощенный языковыми средствами фрагмент реальности, который соединяет в себе комплекс взаимосвязанных элементов, являющихся значимой частью бытия. Ситуация служит средством анализа процессов номинации и репрезентации реальных объектов как в сознании, так и в языке [Хомякова, 2015].

Анализируя взаимосвязь языкового сознания с интерпретацией внешней и внутренней информации, которая поступает в мозг человека, сквозь призму языка, Н. Н. Болдырев отмечает значимость приобретаемого человеком опыта взаимодействия с окружающей действительностью и «его знания о тех или

иных фрагментах мира как референтах конкретных языковых «ситуаций» (действиях, процессах, состояниях и т.д.), передаваемых предложениями» [Болдырев, 2025, с. 6]. Из многообразия терминов, которые рассматриваются для репрезентации этих фрагментов мира, таких, например, как сцены, ситуации, события, ученый отдает предпочтение термину «событие», «поскольку чаще всего именно так обозначает человек все, что происходит с ним в этом мире», а также подчеркивает, что «ключевым элементом в языковой репрезентации событий является глагол», семантика которого имплицитно включает как обязательные, так и факультативные элементы события [Болдырев, 2025, с. 6]. Именно глагол, как подчеркивает Н. Н. Болдырев, обладает основным интерпретирующим потенциалом, позволяющим ему интерпретировать происходящие в мире процессы и фиксировать изменения [там же].

В данном исследовании при анализе языковой актуализации восприятия считаем целесообразным использовать термин «событие», что позволит, на наш взгляд, наиболее полно рассмотреть значимые характеристики восприятия художником окружающего мира и выявить закономерности в использовании языковых средств объективации этих характеристик.

### **1.2.3. Восприятие как событие в гуманитарных науках**

Понятие «событие» привлекает значительное внимание гуманитарного научного сообщества, однако на современном этапе развития науки не существует единого понимания феномена события. Актуальность и сложность трактовки данного понятия привело к тому, что исследователи из разных гуманитарных областей пытаются осмыслить и упорядочить представление о том, что понимается под событием.

Как отмечает В. Я. Шабес, событие – это организованная в пространстве и времени атомарная, динамическая система фрагментов окружающего мира (сцен), которая отражается в сознании и в языке.

Содержанием события является комплекс отношений и взаимосвязей разных элементов среды, и изменения, происходящие с дискретным объектом окружающей реальности в пространственно-временном континууме [Шабес, 1989, с. 16].

Сценой исследователь называет фрагмент окружающего мира, воспринимающийся человеком с помощью органов чувств в данный отрезок времени. Количество воспринимаемой информации ограничено возможностями сенсорной системы, объемом и продолжительностью концентрации внимания. Как и сцены, событие ограничивается тем количеством информации, которое человек способен обработать в данный момент [Шабес, 1989, с. 14].

Н. Д. Арутюнова описывает событие как онтологический объект, находящийся в определенном месте в рамках реального пространства, происходящий в определенное время и опосредованный деятельностью человека. Ученый отмечает, что событие всегда социально и личностно, поскольку происходит в определенной сфере человеческой жизни и имеет последствия либо для отдельного человека, либо для целой социальной группы. Рассматриваемая характеристика обуславливает такой признак события, как его выделенность в потоке действий и поступков человека и важность данного события для него [Арутюнова, 1988, с. 181].

Л. Талми, определяя событие и его неотъемлемые компоненты, отмечает, что событие – это изменяющееся явление действительности, которое имеет пространственно-временную локализацию. Наиболее важной характеристикой события называется наличие активного лица – познающего, интерпретирующего и оценивающего субъекта, который фиксирует происходящие изменения как в окружающей среде, так и во взаимодействии других людей [Talmy, 1991].

Философ и культуролог В. П. Руднев предлагает рассматривать событие как сложноорганизованную онтологическую сущность, которой свойственны такие признаки как наблюдаемость и субъектоцентричность. Ученый

полагает, что выделение события может происходить только в случае наличия наблюдателя, который будет способен осмыслить и описать событие как таковое. Для того, чтобы событие могло быть вычленено человеком в потоке восприятия, оно должно выходить за рамки повседневного и представлять значимость для наблюдающего. Отдельно отмечается и такой признак, как консеквентность, поскольку событие – это то, что имеет последствия на личностном и социальном уровнях. В. П. Руднев акцентирует внимание на языковой репрезентации события. По мнению исследователя, событие предполагает акт говорения – речевой фрагмент, в котором выражается знание о событии, поэтому вне человеческого сознания и языкового опредмечивания событие не может существовать [Руднев, 1993, с. 233].

Таким образом, главными компонентами события выделяются такие его признаки, как наличие субъекта, пространственно-временная локализация, состояние постоянного изменения, а также осмысленность и вербализация.

Антропоориентировать исследований, посвященных анализу феномена события, обуславливает точку зрения ученых, согласно которой процесс восприятия рассматривается как событие, в центре которого находится человек.

В. А. Барабанщиков в своей теории восприятия предлагает рассматривать восприятие как событие, в рамках которого реализуется чувственная интеракция индивида с миром [Барабанщиков, 2006]. Во главу угла своей концепции исследователь ставит человека – субъекта восприятия – того, кто не просто запускает процесс восприятия, но осуществляет само событие. Под субъектом восприятия понимается индивид, способный предвидеть, понимать, анализировать, оценивать, интерпретировать, соотносить и категоризировать чувственное отражение действительности, получаемое извне с помощью сенсорной системы [Барабанщиков, 2006, с. 56-57].

Важной составляющей события является психологическая характеристика субъекта, которая обозначается В. А. Барабанщиковым как

апперцептивный комплекс. Апперцептивный комплекс объединяет в себе опыт индивида, эмоции, оценку, его мотивы и установки. По сути, это механизм психики, который является внутренним условием восприятия и который «выражает единство психических процессов и внутреннюю связь восприятия со структурой личности» [Барабанщиков, 2006, с. 148]. Ученый также отмечает, что значимым компонентом в структуре события является объект восприятия, представляющий собой «интегративное образование, включающее разнородные элементы индивида и среды, объединенные общностью места и времени их существования, объективными связями и отношениями, в том числе, потребностями субъекта и возможностями их удовлетворения» [Барабанщиков, 2006, с. 69].

Как считает Л. В. Лаенко, главная цель восприятия – это наглядное представление объективной реальности. В процессе восприятия развивается и формируется образ окружающей обстановки – среды, в которой находится индивид. Порождение образа является ключевым элементом комплекса восприятия, под которым ученый понимает «интегральное динамическое образование, включающее чувственную данность объекта в единстве с внутренними условиями ее существования: перцептивной потребностью, оценкой, отношением, установкой» [Лаенко, 2006, с. 10].

Образ, сформированный в результате восприятия, можно рассматривать как обладающее ценностью психическое образование, сформированное в результате переживания [Рубинштейн, 2003, с. 10]. Л. М. Рубинштейн называет переживанием процесс, в ходе которого выделяется предметное содержание реальности индивида, имеющее особую значимость. Как правило, переживанием является событие внутренней жизни индивида, в результате которого сформированное знание имеет определенный результат или играет важную роль в объективной реальности индивида [Рубинштейн, 2003, с. 11].

Такой взгляд на сущность восприятия и его связь с чувственным образом позволяет сделать вывод о том, что событие можно считать

состоявшимся при условии формирования чувственного образа, и, следовательно, концептуализации события. Индивид, таким образом, формирует знание о событии, которое содержит информацию о времени, месте, объекте восприятия, о самом себе, как о субъекте, а именно: о внутреннем состоянии в момент восприятия, об испытанных эмоциях, оценке и значимости произошедшего.

Таким образом, в настоящем исследовании, под перцептивным событием будет пониматься комплексное вербально воплощенное знание об организованном в пространстве и времени отдельном эпизоде фиксации сознанием некоторого элемента окружающей реальности, актуализирующего апперцептивный комплекс, в результате чего у индивида формируется ментальный образ того, что было чувственно пережито и осмыслено. Знание о перцептивных событиях организовывается и хранится в сознании в виде событийных концептов, структурированных в виде фреймов, речь о которых пойдет в следующем разделе.

#### **1.2.4. Фреймовый подход к исследованию восприятия**

Как указывает А. В. Бондарко, категория перцептивности неразрывно связана с такими аспектами, как локативность, субъектность и объектность. Наблюдение предполагает наличие пространства, в котором взаимодействуют субъект и объект восприятия [Бондарко, 2002, с. 275]. В своем исследовании языковой актуализации зрительного восприятия И. Ю. Колесов отмечает, что в процессе восприятия организовывается «перцептивная система, включающая субъект, объект восприятия и само событие (акт) восприятия, которые следует понимать, как систему взаимообусловленных элементов, интегративное взаимодействие которых протекает в когнитивной системе субъекта» [Колесов, 2009, с. 108]. Исследователь описывает данную систему как фрейм. Фрейм представляет собой двухуровневую структуру: на вышележащем уровне находятся узлы «субъект-перцептор», «событие», «объект», а на нижележащем уровне расположены слоты, содержащие

признаки субъекта, воспринимаемого объекта и самого события восприятия. Информационное содержание узла «субъект-перцептор» включает слот, отражающий степень активности наблюдателя. Субъект может выступать как «наблюдатель-деятель», то есть активный субъект восприятия, и «наблюдатель-экспериментер», то есть пассивный свидетель событий [Колесов, 2008, с. 170-171]. На фигуре наблюдателя остановимся более подробно в следующем разделе.

Информационное содержание узла «событие» включает систему слотов, которые представляют различные характеристики акта зрительного восприятия, такие, например, как фокус, кратность, эмоциональность и др. Информационное содержание узла «объект» репрезентирует данные о свойствах объекта, например, длительность, партиципальность, холистичность [Колесов, 2008, с. 170-171].

Как считает, Н. Н. Болдырев, концептуализация события лежит в основе любого высказывания, вербально воплощающего знания о параметрах данного события. При анализе высказывания необходимо принять во внимание такую оппозицию как «инвариантность-вариативность» [Болдырев, 2018]. Под инвариантностью высказывания понимается ориентация на онтологические свойства события (субъект, объект, способ осуществления, место, время). Инвариантность обеспечивается семантикой глагола, поскольку в ней выявляются основные событийные характеристики. Так, если глагол обладает широкой семантикой, то при языковой интерпретации события он может быть применен в большем количестве контекстов, чем глаголы конкретной семантики [Болдырев, 2018, с. 77].

Под вариативностью понимается ориентация на определенный ракурс видения события наблюдателем, который может выступать в качестве говорящего. Вариативность высказывания обусловлена тем, что пространство наблюдателя, как правило, является неопределенным и подвижным, что связано с его многоаспектностью, поскольку оно включает в себя не только наблюдающего, но и его апперцептивный комплекс, третьих лиц и

наблюдаемое. Введение элементов объекта восприятия и того, что окружает наблюдателя, определяет особенности восприятия, вследствие чего оно концептуализируется и интерпретируется как действие, процесс или состояние [Болдырев, 2018, с. 77-78].

Н. Ю. Шнякина в монографии, посвященной исследованию языковой репрезентации ольфакторного канала восприятия, рассматривает процесс восприятия как событие, знание о котором хранится в форме концепта, организованного в виде фрейма. Вершинный уровень фрейма связан с глобальными онтологическими категориями, которые отражают базовые, знакомые, стереотипные знания о событии (субъект, объект, инструмент сенсорного опыта, место, время и результат). Нижележащий уровень фрейма представляет собой модифицированно заполненные терминальные слоты (терминалы), в которых объективируется новая или актуальная информация о воспринимаемом или описываемом в данный момент событии. В процессе вербализации знаний о событии в сознании индивида объективируется набор онтологических категорий, частично отражающиеся в конфигурации фрейма, которая в зависимости от характеристик перцептивного события и намерений коммуникантов по-разному объективируется в терминальных слотах и репрезентируется с помощью языковых средств в виде пропозиции [Шнякина, 2017, с. 65].

Обращаясь к описанным уровням знания о зрительном и ольфакторном восприятии, можно сделать вывод не только о том, каким образом знание о перцептивном событии хранится в сознании индивида, но также определить то, за счет каких механизмов событие выделяется как отдельная сущность как в сознании, так и в языке. Исследователи [Арутюнова, 1988; Талми, 2006; Ирисханова, 2014; Talmy, 1978; Geeraerts, 2000; Schmid, 2007] считают, что выделение события и на уровне сознания, и на уровне языка возможно благодаря человеческой способности противопоставления фигуры и фона, которые связаны с феноменом когнитивной салиентности (выделенности).

При производстве речевого акта коммуниканты осознанно фокусируют

внимание друг друга на определенном аспекте референта, выбирая те языковые средства, которые наиболее точно отвечают их потребностям: именно этот процесс выделения в языке разных сторон конструируемой ситуации или объекта называется салиентностью. Салиентность может быть ономаσιологической, то есть выделенность концепта зависит от того, как часто для его репрезентации используется один и тот же план выражения в речи или тексте. Ономаσιологическая салиентность обуславливается бытийным устройством мира, так как некоторые объекты, явления, свойства и проч., по своей природе обладают онтологической салиентностью. Однако, говорящий может создавать собственные способы конструирования объекта в контексте (контекстуальная салиентность), например, общаясь кokkaзиональным метафорам [Ирисханова, 2014; Geeraerts, 2000; Schmid, 2007].

Выделенность имеет градуальную природу и анализируется в терминах «фигура-фон», которые впервые из гештальт психологии были заимствованы в когнитивную лингвистику Л. Талми. Данная оппозиция традиционно связана с особенностями перцепции, когда в сознании объекты воспринимаются в виде цельных фигур на бесформенном, неструктурированном фоне. В когнитивной лингвистике оппозиция фигура-фон применяется к языковым явлениям организации информации в речи [Talmy, 1978; Талми, 2006].

Говорящий выделяет объекты в речи субъективно, в зависимости от того, как он их воспринимает, членит или конструирует, однако, объекты, обладающие онтологической салиентностью, становятся в предложении фигурой. Фигура – это то, что рассматривается концептуализатором как наиболее важный компонент сцены. Фон, как правило, известен говорящему и на него затрачивается меньше когнитивных усилий. Тем не менее, установить границы и интенсивность выделенности каждого языкового элемента сложно, так как удерживание в центре внимания разных объектов и стимулов одновременно зависит от контекста употребления. Стоит отметить,

что коммуниканты могут как фокусировать внимание друг друга, так и дефокусировать – сознательно или неосознанно отвлекать собеседника от определенных характеристик и направлять внимание на те аспекты, которые отвечают их иллокутивной цели [Ирисханова, 2014, с. 60-61].

Таким образом, знание о перцептивном событии представляет собой концептуальную структуру, организованной в виде фрейма, содержание которого может быть выявлено через средства его репрезентации в языке. Важным структурным компонентом фрейма является субъект восприятия, анализ которого происходит в терминах наблюдателя.

#### **1.2.5. Наблюдатель как субъект восприятия в лингвистических исследованиях**

Как было отмечено выше, в современной лингвистике исследование субъекта восприятия происходит с ориентацией на наблюдателя. При этом отмечается первичность зрительного восприятия в осмыслении категории *наблюдатель*. Традиционно наблюдатель исследуется в рамках зрительного восприятия, поскольку именно зрительные анализаторы как информационные каналы занимают доминирующее положение даже у слабовидящих или частично зрячих людей [Литвак, 1998]. Вместе с тем, как отмечает Т. Л. Верхотурова, деятельностная природа одушевленного наблюдателя позволяет принять во внимание воздействие и на другие органы чувств: «наблюдатель – это не только видящий / смотрящий, но и слышащий/слушающий, ощущающий запах, чувствующий кожей и т. п. субъект восприятия (и общей когнитивной деятельности)» [Верхотурова, 2006, с. 156]. Именно наблюдатель формирует знание о перцептивном событии и воспроизводит в речи или в тексте все значимые компоненты событийного фрейма.

В работах Ю. Д. Апресяна наблюдатель имплицитно в семантике высказывания и не предстает на поверхностном уровне структуры пропозиции, поскольку он не является частью актантной структуры глагола

[Апресян, 1974]. Вместе с тем семантика целого ряда слов предполагает присутствие наблюдателя для реализации их значения. Например, глагол *показаться (на дороге)* предполагает наблюдателя, а глагол *выйти (на дорогу)* – нет [Апресян, 1995, с. 385].

Рассматривая фигуру наблюдателя, Е. В. Падучева отмечает, что в коммуникативной ситуации наблюдатель выполняет роль говорящего. Ученый выделяет три условия, которым должен соответствовать прототипический наблюдатель [Падучева, 2019].

Во-первых, наблюдатель выражается «вторичными (поддающимися гипотаксической и нарративной проекции) эгоцентрическими единицами» [Падучева, 2019, с. 48]. Под эгоцентрическими единицами, или эгоцентриками, понимаются любые языковые средства и единицы, семантика которых подразумевает как эксплицитного, так и имплицитного говорящего (в нашем случае и наблюдателя), производящего высказывание в режиме здесь и сейчас и направляющего его адресату, находящемуся в зоне видимости. Вторичные эгоцентрики – это языковые единицы, которые можно употреблять не только в режиме реального, синхронного диалога, но и в контекстах нарратива и гипотаксиса [Падучева, 2011, с. 12].

Во-вторых, наблюдатель является субъектом восприятия, объектом которого выступает денотат подлежащего, поскольку наблюдатель не может выполнять в предложении функцию подлежащего. Например, в высказывании *Вдали показался незнакомец* денотат подлежащего *незнакомец* является объектом восприятия. Как следствие, в-третьих, наблюдатель – это фигура, которая отсутствует в синтаксисе высказывания и находится в позиции «за кадром» [Падучева, 2019, с. 49].

Вслед за Е. В. Падучевой, Г. И. Кустова рассматривает фигуру наблюдателя как «закадрового» участника перцептивного события, который не может эксплицироваться в синтаксисе предложений, но является компонентом дейксиса высказывания [Кустова, 2001].

Таким образом, в работах Ю. Д. Апресяна, Е. В. Падучевой,

Г. И. Кустовой под наблюдателем понимается закадровая фигура, которая не присутствует в синтаксисе предложения, но имплицитруется в нем, поскольку она осуществляет акт восприятия и концептуализирует знание о нем. Вместе с тем, как отмечает А. В. Кравченко, наблюдатель, являясь главным источником информации о состоянии дел, может быть как вербально представлен, так и не представлен в высказывании, но при интерпретации речевого фрагмента он обязательно выявляет свое присутствие [Кравченко, 1992].

Т. Л. Верхотурова рассматривает понятие «наблюдатель» более широко, обозначая данным термином не только фигуру, имплицитруемую в семантике высказывания, но и эксплицитно представленную в синтаксисе предложения [Верхотурова, 2004]. Исследователь рассматривает такую модель ситуации наблюдаемости (по терминологии Т. Л. Верхотуровой), в которой выявляются следующие составляющие: Наблюдатель (Субъект восприятия) + Состояние/Процесс/Акт наблюдения + Наблюдаемое [Верхотурова, 2004, с. 15]. В фокусе внимания Т. Л. Верхотуровой оказываются глагольные предикаты с семантикой перцептивности.

Так, некоторые предикаты репрезентируют значение экспериенциального состояния (например, англ. *see*, рус: *видеть* – *I see well*; *Я хорошо вижу*) и характеризуют наблюдателя как экспериенцера – лицо, которое находится в состоянии сенсорного переживания. Если в высказывании с предикатами экспериенциального состояния можно вычленил объект восприятия – наблюдаемое (*I see a cat*: *Я вижу кошку*), то тогда наблюдатель является больше, чем экспериенцером, поскольку он не просто находится в пассивном состоянии «видения», но фокусируется на элементах среды – на наблюдаемом. В случае, если в предложении присутствуют перцептивные предикаты действия (например, англ. *look at*, рус: *смотреть на*), то субъект восприятия трактуется как агенс – лицо, которое не только активно участвует в процессе восприятия, но и осознает или контролирует его [Верхотурова, 2004]. Исследователь отдельно выделяет

понятие «внутреннего наблюдения», под которым понимается особая форма внутреннего восприятия и саморефлексии, возникающая на основе сознательного создания наблюдаемого. Такая форма наблюдения имеет место в контексте употребления таких глаголов как *imagine, fancy, seem* [Верхотурова, 2009, с. 269].

Деятельностный, закадровый или экспериенциальный характер наблюдателя находит актуализацию в перцептивных глаголах. Е. В. Падучева, отмечает, что глаголы, характеризующие перцептивный процесс, могут быть классифицированы на три группы: глаголы пассивного состояния (рус: *Я вижу X*, англ. *I see X*); глаголы деятельности (рус: *Я смотрю*, англ. *I look at*), глаголы с закадровым наблюдателем (рус: *X выглядит красиво*, англ. *X seems to be/looks beautiful*). Основной оппозицией в классе перцептивных глаголов называется противопоставление глаголов «деятельности» (глаголы с активным наблюдателем-деятелем) и «состояния» (глаголы с наблюдателем-экспериенцером) [Падучева, 2004, с. 202-204].

Проводя обзор проблемы перцептивной лексики, А. В. Нагорная вводит понятие перцептора, под которым, несмотря на активность или пассивность наблюдателя, понимается индивид, получающий перцептивный опыт в моменте «здесь и сейчас», в то время как термин экспериенцер используется при обращении к перцептивному опыту человека, который накапливался на протяжении всей его жизни [Нагорная, 2017, с. 18-19].

Как упоминалось ранее, И. Ю. Колесов в фреймовой структуре событийного концепта «восприятие зрением» выделяет слот «субъект перцептор», вариантами которого являются «наблюдатель-деятель» – деятельностное лицо, выполняющее активные перцептивные действия, и «наблюдатель-экспериенцер» – пассивный, случайный свидетель событий [Колесов, 2008, с. 170]. И. Ю. Колесов отмечает, что в перцептивных глаголах направленного действия *look, scan, observe, fix/focus one's eyes*, профилируются слоты «наблюдатель-деятель», в то время как закадровый наблюдатель обнаруживается в глаголах со значением синтезирующего

восприятия, а именно: глаголы *look (He looks sad), seem, appear* [Колесов, 2008, с. 171].

В данной работе, вслед за Т. Л. Верхотуровой и И. Ю. Колесовым под *наблюдателем* будет пониматься как эксплицированная, так и имплицитная в семантике высказывания фигура, осуществляющая восприятие. Наблюдатель, являющийся активным участником восприятия, будет обозначаться как *наблюдатель-деятель*, в то время как наблюдатель, пассивно или невольно переживающий перцептивное событие, будет определяться как *наблюдатель-экспериментер*. Наблюдатель, который не представлен в синтаксисе текстовых фрагментов, но при интерпретации выявляется в их семантике, будет рассматриваться как *закадровый наблюдатель*. Характер и активность наблюдателя определяется семантикой глагола, используемого для репрезентации знаний о перцептивном событии.

### **1.3. Оценочно-эмотивное измерение эго-дискурса художника**

В антропоцентрической парадигме современной науки в центре лингвистических исследований находится человек говорящий, вовлеченный в сложное взаимодействие с окружающим миром, обществом, культурой. Анализ языковых аспектов, актуализирующих основные параметры восприятия и оценки в эго-дискурсе художника, является необходимым для выявления особенностей интерпретации мира и знаний о мире создателем произведений живописи.

Мы исходим из того, что в основе приобретения знаний о мире художником и процесса конструирования его эго-дискурса лежит эмоционально-оценочное восприятие мира, которое определяет специфику процесса формирования знания о себе как о субъекте познания. В связи с этим представляется целесообразным обратиться к основным подходам к исследованию функционирования категории оценки, поскольку именно оценка выступает одним из ключевых механизмов дискурсивной интерпретации мира и реализуется во взаимодействии с эмоциональной

сферой человека.

### **1.3.1. Оценка как значимая характеристика дискурсивной интерпретации мира**

Для настоящего исследования одним из наиболее важных проявлений художника как субъекта познания является его способность интерпретировать мир согласно ценностным шкалам. Языковую интерпретацию окружающей реальности необходимо рассматривать в рамках когнитивных процессов, обеспечивающих интерпретационную деятельность. Уже в 70-х годах XX века У. Чейф поднял вопрос связи интерпретации и языка, отмечая, что познавательная деятельность говорящих субъектов может быть смоделирована в виде этапов восприятие мира, накопление информации в памяти и ее воспроизведение, а также вербализация накопленного познавательного опыта. Все то, что проходит процесс восприятия, категоризации и вербализации, не является словесной копией окружающего мира, а является его интерпретацией, выраженной в вербальной форме. Извлекаемое из памяти и получающее вербальное воплощение знание должно быть рассмотрено как обработанная субъектом информация [Chafe, 1977, 1994].

Такого же представления придерживается Е. Г. Хомякова, подчеркивая, что познавательная деятельность человека связана с восприятием окружающего мира, которое неотделимо от интерпретационных и речемыслительных процессов [Хомякова, 2002б]. Е. Г. Беляевская отмечает, что перцептивные процессы переживаются как субъективные и сопровождаются интерпретацией, которая присуща любому живому существу, позволяя ему фокусироваться на тех аспектах жизнедеятельности, которые обеспечивают успешное функционирование в разных ситуациях [Беляевская, 2016а].

Как подчеркивает Н. Н. Болдырев, формирование многообразных языковых значений происходит за счет интерпретирующего характера

познания, в результате которого процесс порождения значений знака является бесконечным. Соответственно, это дает основание полагать, что язык, помимо основных функций фиксирования, сохранения и передачи накопленного опыта, выполняет интерпретирующую функцию [Болдырев, 2018, с. 210]. И. Ю. Колесов так же отмечает, что коммуникативная и когнитивная функции языка взаимосвязаны за счет интерпретации. Сущность интерпретации заключается в том, чтобы обеспечить, с одной стороны, когнитивные процессы категоризации и концептуализации, а с другой – актуализацию в речи языковых знаков и выражений в соответствующем контексте [Колесов, 2020, с. 68].

Н. Н. Болдырев рассматривает интерпретацию в узком и широком смысле. Говоря об интерпретации в ее расширенном значении, ученый отмечает, что интерпретация – это любая познавательная деятельность, направленная на приобретение и дальнейшее использование знаний о мире или самом себе. В этом смысле, для познания индивид преимущественно опирается на общий для общества (коллективный) запас знаний, который представлен в сознании в виде типизированных схем (фреймы, скрипты) [Болдырев, 2011, с. 11].

В узком смысле, интерпретация – это умственная деятельность отдельного индивида, в результате которой формируется персональное знание об объекте интерпретации. В данном случае субъект интерпретации опирается на личную уникальную концептуальную систему знаний, вследствие чего в процессе мыслительной активности мир репрезентируется в сознании субъективно [Болдырев, 2011, с. 11]. Таким образом, интерпретационная деятельность, с одной стороны, базируется на общеколлективных представлениях о мире, а с другой – на знаниях, которые сформировались через призму уникального взгляда на мир субъекта интерпретации.

Следует отдельно отметить функции языковой интерпретации, которые реализуют виды интерпретации. Н. Н. Болдырев выделяет селективную,

классифицирующую функции и функцию оценки.

Селективная функция реализуется в процессе формирования знаний об окружающем мире в виде концептов, которые отражают индивидуальный опыт человека и формируют индивидуальную концептуальную систему. Выбор языковых средств для актуализации концептов на вербальном уровне зависит от того, какая именно реалья была отобрана для концептуализации и категоризации, а также от того, что человек считает важным или релевантным в определенной ситуации [Болдырев, 2011, 2018]. Например, концептуальная система художника может включать в себя те понятия, которые связаны с творческой практикой и самовыражением.

Классифицирующая функция связана с процессом структурирования и систематизации знаний. Она отвечает за формирование абстрактных понятий и имен, обозначения чувств, эмоций, умственных действий, ментальных состояний и определение их в соответствующую категорию. Как отмечают исследователи, классифицирующая функция обеспечивает ментальные процессы умозаключения и рассуждения, которые помогают выявить взаимосвязи между объектами и явлениями. В результате логических операций полученное знание может быть представлено как определенная когнитивная структура (фрейм), которая реализуется в дискурсе и может служить способом решения коммуникативных задач говорящего [Варшавская, Карташкова, Кузьмина, Сафронова, 2011].

Функция оценки реализует индивидуальный способ языковой интерпретации знания, который предполагает формирование типизированных схем опыта на основе оценочных шкал общественной и индивидуальной систем ценностей и правил. Другими словами, оценочные суждения о том, что является «хорошим» или «плохим», строятся на общепризнанных представлениях, которым следует большая часть общества и личных образах, отражающих индивидуальный способ понимания устройства мира [Болдырев, 2011, 2018]. Как считает Ю. С. Старостина, «ментальная структура оценки как результат оценочной деятельности мышления является

актуализацией когнитивно-интерпретирующей функции сознания» [Старостина, 2023, с. 31]. Е. Д. Столяр отмечает, что оценка функционирует в языке как особый механизм соотнесения объективного знания о мире с ценностно обусловленным опытом человека, который осмысливает предметы и явления не только с точки зрения их объективных характеристик, но и с позиции их ценностной значимости для себя [Столяр, 2019, 2025].

Репрезентация когнитивного опыта субъекта интерпретации невозможна вне рамок дискурса, поэтому, как считает Е. Г. Беляевская, целесообразно выделять дискурсную (или дискурсивную) интерпретацию мира и знаний о мире [Беляевская, 2016а, с. 20]. Ссылаясь на Н. Н. Болдырева, Е. Г. Беляевская выделяет связанные между собой два уровня языковой интерпретации: первичную – номинативную, обеспечивающую выделение концептов и определение их в соответствующую категорию с общим языковым обозначением для всех представителей группы, и вторичную – номинативно-креативную, обеспечивающую формирование индивидуальной концептуальной системы на основе интерпретации коллективных знаний [Беляевская, 2016а, с. 19-20].

Однако, как считает ученый, интерпретация знаний о мире осуществляется не только в процессе формирования концептуальных систем, но и в рамках коммуникации, как письменной, так и устной. В тот момент, когда автор или говорящий выражает свое личное отношение к реалиям или явлениям окружающего мира, реализуется дискурсивная интерпретация [Беляевская, 2016]. Таким образом, дискурсивная интерпретация<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Следует отметить, что в гуманитарных науках, и в лингвистике в частности, имеет место параллельное использование терминов «дискурсивный» и «дискурсивный» [Чупахина, Петухова, 2024]. И. С. Куликова и Д. В. Салмина подробно рассматривают проблему дифференциации этих терминов и приходят к выводу, что выбор того или иного термина часто не имеет содержательных оснований. Подробный анализ использования двух терминов лингвистами и представителями других гуманитарных наук позволил ученым прийти к выводу, что в лингвистике отдается предпочтение прилагательному «дискурсивный», который может иметь два основных оттенка значения: 1) «свойственный дискурсу как когнитивно-коммуникативной лингвопрагматической реальности. Дискурсивные категории. Дискурсивное пространство. Дискурсивные стратегии и тактики; 2) относящийся к методу и приёмам изучения дискурса как научного объекта; дискурсивный. Дискурсивный анализ. Дискурсивные маркеры. Дискурсивная типология» [Куликова, Салмина, 2018, с. 43]. В данном диссертационном исследовании будет использоваться термин «дискурсивная интерпретация».

ориентирована на то, чтобы сформировать и вербализовать субъективное, уникальное мнение об объекте интерпретации.

По мнению О. В. Магировской, актуализация в дискурсе определенного знания о мире служит прагматическим целям и происходит за счет повышенного интереса субъекта дискурсивной деятельности к репрезентации своего знания для адресата, в результате чего дискурс строится вокруг собственных систем знания, понимания, мнения, оценки и т.д. Дискурсивная интерпретация проявляется в том, что субъект, воспринимая и осмысливая действительность на основе всех имеющихся у него представлений, конструирует знание о мире, «которое является предметом коммуникации и предполагает специфическую языковую репрезентацию» [Магировская, 2020, с. 248].

Подчеркивая значимость субъекта дискурсивной интерпретации, О. В. Магировская отмечает, что именно он в процессе формирования знаний о мире и конструирования дискурса способен проявлять себя как интерпретатор. В рамках дискурсивной практики субъект познания проявляет себя двумя основными способами: как субъект дискурсивного знания и как субъект дискурсивной организации знаний. В первом случае, субъект идентифицирует себя как личность, обладающую собственной системой представлений, мнений, ценностей, а потому умеющего, с одной стороны, проявлять себя как субъект знания, мнения, оценки, эмоционального опыта и т.д., а с другой – ориентироваться на системы знания других людей [Магировская, 2017, 2020]. По мнению ученого, «это актуализируется ментальными глаголами, вводными словосочетаниями с указанием на наличие знания и мнения, отдельными средствами категорий модальности, эвиденциальности, а также словосочетаниями и предложениями, содержащими ссылки на мыслительную деятельность других лиц» [Магировская, 2020, с. 249].

Деятельность субъекта познания в роли субъекта дискурсивной организации знаний заключается в конструировании дискурса и

систематизации знаний таким образом, чтобы выстраивалась целостная картина концептуализированного и вербализуемого фрагмента реальности. Данная деятельность осуществляется за счет когнитивной способности субъекта рассуждать, анализировать, выявлять взаимосвязи между явлениями и делать выводы на основе законов логики и причинно-следственных связей. О. В. Магировская отмечает, что когнитивные способности структурирования дискурса репрезентируются «с помощью союзов и союзных слов, вводных словосочетаний, лексических единиц с семантикой логической очередности, местоимений, сравнительной структуры с определенным артиклем *the... the* (в английском языке) <...> грамматической системы форм глагольного вида и времени, системы артиклей (в английском языке), единиц, выражающих значения модальности» [Магировская, 2020, с. 249].

Как подчеркивает Е. Г. Беляевская, для дискурсивной интерпретации знания о мире в значительной степени характерна оценочность [Беляевская, 2017]. Н. Н. Болдырев рассматривает оценку как реализацию субъективного способа языковой интерпретации знания о мире, поэтому можно заключить, что конструирование дискурса вокруг субъективной системы знаний, тесно связано с функционированием категории оценки [Болдырев, 2018]. По мнению Е. Ф. Серебренниковой, изучение оценки в дискурсе основано на признании его динамизма и рассмотрении интерпретативного механизма значимости как когнитивного механизма «конструирования ценностного в динамике траектории дискурса» [Серебренникова, 2015, с. 130]. Значимым для лингвоаксиологического анализа является определение прагматической коммуникативной роли говорящего, который структурирует дискурс как ценностно-маркированное пространство, акцентируя в нем определенный набор ценностей [Старостина, 2023].

Для данного исследования, направленного на выявление языковых характеристик эго-дискурса художника, несомненно, важным является то, что значимым аспектом познавательной деятельности мастера является формирование его знания о себе как о субъекте интерпретации и оценки

окружающего мира и себя как части этого мира. Представляет интерес точка зрения В. М. Розина, который, рассматривая взаимодействие процессов восприятия и интерпретации, ставит вопрос о том, «какую роль в визуальном восприятии играют процессы осмысления и интерпретации видимого, идут ли они вслед за видением, уточняя его, или же сами формируют видение» [Розин, 2021, с. 92]. Ученый приходит к выводу, что визуальный материал подлежит опережающему структурированию, которое является важным компонентом осмысления видимого. Затем имеет место наделение видимого смыслом, в том числе посредством его фиксации на вербальном уровне. В результате осмысления и интерпретации видимого художником происходит репрезентация полученного знания и понимания в произведениях искусства при помощи живописных знаков, а также средствами естественного языка, например, в текстах интервью. Ориентация эго-дискурса художника относительно систем оценки и эмоций является превалирующей [Чупахина, Петухова, 2024]. В связи с этим представляется необходимым остановиться на основных подходах к исследованию функционирования категории оценки в лингвистике и других гуманитарных науках.

### **1.3.2. Категория оценки в философском и психологическом аспектах**

Трактовка категории оценки имеет глубокие философские и лингвистические основания. На протяжении веков великие мыслители придавали огромное значение анализу оценки, стремясь понять, как человек оценивает явления окружающего мира. Эти размышления охватывают широкий спектр тем: от определения объективных критериев добра и зла до субъективных переживаний красоты и удовольствия. Древнегреческий философ Аристотель считал, что оценка основывается на понятии добродетели, которое связано с внутренними свойствами человека, такими как моральные и этические качества. Важным критерием оценки у Аристотеля является целесообразность, согласно которой каждый объект

оценивается на основе его соответствия конечной цели [Аристотель, 1976].

Т. Гоббс подчеркивал относительность понятий «добро» и «зло», считая, что добродетель связана с удовлетворением жизненных потребностей. Философ утверждал, что лишь через социальный договор и установление законов формируются универсальные нормы, которые позволяют оценивать действия в категориях морали [Гоббс, 1989]. По мнению Дж. Локка, оценка определяется реакцией человека на события и объекты, что делает оценочные суждения субъективными, но универсально понятными, поскольку опираются на конвенциональные понятия об удовольствии и страдании [Локк, 1960].

Э. Кант рассматривал оценку через призму морали, эстетики и разума. В его системе добро определяется как соответствие действия моральному закону, который формулируется через категорический императив (принцип, который нельзя нарушать), а зло – это то, что противоречит этому закону. Моральная оценка определяется только стремлением к долгу. Эстетическая оценка основана на субъективном, но присущем всем людям чувстве удовольствия, которое возникает вне зависимости от полезности объекта. Вместе с тем, философ был убежден, что оценка должна быть объективной и основываться на разуме [Кант, 1965].

В логико-философских исследованиях [von Wright, 1963; Ивин, 1970] оценка основывается на дихотомиях *хорошо и плохо, добро и зло* и рассматривается как процесс субъективного выражения положительного или негативного отношения к объекту действительности или явлениям окружающего мира.

Наиболее ранняя и полная классификация оценок была разработана финским философом Х. фон Вригтом. Анализируя употребление прилагательного *good* и его антонимов, ученый выделил ключевые категории, которые послужили основой для классификации оценок:

1. Инструментальные оценки: основаны на полезности или эффективности объекта оценки для достижения конкретной цели – *хорошие*

*краски.*

2. Технические оценки: основаны на качестве выполнения обязанностей или технических параметров объекта оценки – *хороший художник.*

3. Этические оценки: связаны с благоприятным или негативным воздействием объекта оценки – *хороший закон.*

4. Медицинские оценки: касаются здоровья и медицинских факторов – *плохое зрение.*

5. Гедонистические оценки: связаны с удовольствием, комфортом или субъективным удовлетворением – *хороший завтрак* [von Wright, 1963].

Вслед за Х. фон Вригтом, философ и логик А. А. Ивин предложил собственную классификацию:

1. Нормативные оценки, которые основываются на заранее установленной норме, образце или стандарте, принимаемом в обществе, профессиональной среде или иной группе.

2. Внутренние оценки, основанием которых служат субъективные чувства, эмоции, предпочтения и симпатии оценивающего субъекта.

3. Внешние (утилитарные) оценки, которые основываются на полезности или пригодности объекта оценки для достижения конкретной цели [Ивин, 1970].

Предлагая свою классификацию, А. А. Ивин особенно подчеркивает, что оценка обладает мотивом или основанием, с точки зрения которого происходит оценивание.

В целом, категория оценки имеет сложную природу, отражающую как объективные, так и субъективные аспекты человеческого восприятия. Философские трактовки оценки демонстрируют эволюцию взглядов на природу оценивания: от раннего понимания оценки как добродетели, до более позднего логико-философского подхода, в рамках которого происходит систематизирование классификации оценки с учетом ее мотива и основания. Этот подход в значительной степени лег в основу теоретических положений об оценке в лингвистике.

### 1.3.3. Категория оценки в лингвистическом аспекте

В лингвистических исследованиях категория оценки рассматривается как важнейший механизм интерпретации действительности, с помощью которого говорящий выражает отношение к объектам, явлениям и событиям окружающего мира. Как отмечают И. В. Чекулай и О. Н. Прохорова, оценка – это сложное образование, непосредственно связанное с деятельностью человека и его субъективной интерпретацией действительности. Исследователи считают, что оценка не является чисто логическим суждением, а возникает в процессе жизнедеятельности субъекта и обусловлена его мотивами, целями и опытом взаимодействия с окружающим миром [Чекулай, Прохорова, 2009, с. 42].

В работах Н. Д. Арутюновой оценка рассматривается как процесс суждения о свойствах объекта по отношению к идеализированной модели мира, которая основана на культурных, социальных, этических или других нормах. Если характеристики объекта соответствуют данной идеализированной модели, объект оценивается положительно, а в случае отклонения от модели, объект оценивается отрицательно [Арутюнова, 1999, с. 175-176].

В своих исследованиях Н. Д. Арутюнова предлагает разделять оценочные значения на общеоценочные, основанием которых служит дихотомия «хорошо-плохо», и частнооценочные, основанием которых является описание и оценка отдельных качеств оцениваемого объекта. Репрезентация общеоценочных значений преимущественно происходит за счет употребления прилагательных «хороший» и «плохой», а также их синонимов, в то время как частнооценочные значения вербализуются более разнообразными лексическими единицами и классифицируются в три основные группы:

1. Сенсорные оценки, куда входят сенсорно-вкусовые и психологические оценки, которые связаны с восприятием через органы чувств и отражают субъективные чувства, эмоции или психологическое

состояние; такого рода оценки обычно не мотивируются.

2. Сублимированные оценки, куда включены эстетические и этические оценки, которые связаны соответственно с удовлетворением чувства прекрасного и нравственно чувства.

3. Рационалистические оценки, куда входят утилитарные, нормативные и телеологические оценки. Утилитарные оценки основываются на практической пользе, удобстве или эффективности объекта, нормативные оценки базируются на соответствии объекта определенным стандартам и нормам в практической деятельности и характеризуют объекты как «правильные» или «неправильные», а основанием телеологических оценок является полученный или планируемый результат определенного действия [Арутюнова, 1988, 1999].

Исследователи Н. В. Сердобольская и С. Ю. Толдова [Сердобольская, Толдова, 2005, 2014] рассматривая классификацию Н. Д. Арутюновой, отмечают, что она преимущественно ориентирована на оценку объекта, и предлагают более расширенную классификацию, которая направлена на оценку ситуации и учитывает не только оценочные прилагательные, но и предикаты. В центре внимания ученых оказались «конструкции с сентенциальными актантами, где главную клаузу образует оценочный предикат» [Сердобольская, Толдова, 2014, с. 447], иными словами, это конструкции, в которых предикат с оценочной семантикой в главном предложении имеет в позиции дополнения инфинитивный оборот или придаточное предложение.

Анализируя предикаты, Н. В. Сердобольская и С. Ю. Толдова выделяют следующие виды вербализуемых ими оценок:

1. Интеллектуальные оценки, которые соответствуют выделенным Н. Д. Арутюновой психологическим и сенсорно-вкусовым типам оценочных значений.

2. Истинностные оценки, которые соответствуют выделенным Н. Д. Арутюновой нормативным и этическим типам оценочных значений;

3. Универсальные оценки, куда относятся предикаты абсолютной оценки с семантикой «хорошо-плохо».

4. Психологические оценки, которые соответствуют выделенным Н. Д. Арутюновой телеологическим и психологическим типам оценочных значений.

5. Дедуктивные оценки, куда относятся предикаты с семантикой умозаключения.

6. Вероятностные оценки, репрезентирующие значение вероятности реализации события.

7. Временные оценки, описывающие объекты с точки зрения их временных характеристик.

8. Количественные оценки, выражающие субъективное отношение говорящего к количественным характеристикам объекта [Сердобольская, Толдова, 2005, с. 436-438].

В рассматриваемой классификации психологические оценки выделяются в отдельный класс, но в то же время включены в семантических класс интеллектуальных оценок. Исследователи также выделяют ряд семантических классов оценочных предикативов: этические (стыдно, неудобно), психологические (интересно, важно), дедуктивные (очевидно), эпистемические: (вероятно), предикативы физического состояния (больно, душно), предикативы эмоционального состояния (грустно), нормативные (правильно), утилитарные (полезно), универсальные (плохо, хорошо), волевые (лень), модальные (можно), предикативы знания (известно), предикативы количества (мало), предикативы времени (пора), предикативы восприятия (видно) [Сердобольская, Толдова, 2014, с. 450]. Отмечается, что в зависимости от контекста одна и та же лексическая единица может относиться сразу к нескольким семантическим классам.

Анализируя наивный дискурс, который может быть представлен многообразием текстов, авторами которых являются люди, по роду своей деятельности не связанные с написанием текстов, А. А. Алексеева также

предлагает на основе классификации Н. Д. Арутюновой свою расширенную классификацию, выявляя дополнительные типы оценочных значений. В рамках наивного дискурса, могут быть рассмотрены, например, мемуары, дневники, личные письма, а также сообщения на форумах, отзывы, рецензии и т.п., полные тексты которых позволяют учитывать широкий контекст функционирования оценочных единиц, их взаимодействие на протяжении всего текста. Анализ текстов наивного дискурса позволил А. А. Алексеевой прийти к выводу о том, что нормативная оценка может считаться надкатегорией, в составе можно выделить несколько подкатегорий: собственно нормативная оценка, капаитарная оценка (оценка профессионализма, мастерства), медицинская оценка (оценка состояния здоровья человека, оценка соответствия места санитарно-гигиеническим нормам), диффикулярная оценка (оценка с точки зрения простоты или сложности выполнения какого-либо действия), рейтинговая оценка (оценка, выделяемая на основании престижа, популярности). В категорию нормативной оценки исследовательница включает также этические, эстетические и интеллектуальные оценки, на том основании, что все они предполагают соответствие нормам или представлениям о некотором идеале: этическом, эстетическом или интеллектуальном [Алексеева, 2019, с. 13]. Особый статус нормативной оценки отмечает и Л. Г. Ефанова, указывая на то, что аспект нормативности может проявляться в любой рациональной оценке, и языковые единицы могут приобретать семантику отношения к норме в определенных контекстах [Ефанова, 2008, с. 43].

Вместе с тем, представляется важным отметить, что при анализе текстов, посвященных искусству и художнику как создателю произведений живописи, необходимо принимать во внимание специфику функционирования эстетической оценки. Как справедливо отмечает Н. Д. Арутюнова, «положительная эстетическая оценка исключает строгую нормативность. Эстетическое чувство не может быть удовлетворено стандартом» [Арутюнова, 1988, с. 76].

Исходя из проанализированного теоретического материала по классификациям оценки, с учетом специфики эго-дискурса художника, мы будем выделять следующие виды оценок:

1. интеллектуальная оценка, актуализирующая когнитивные способности (для одушевленного объекта) или наличие внутреннего содержания, способности быть источником знания и вдохновения (для неодушевленного объекта);

2. эстетическая оценка, связанная с эстетическим удовольствием от восприятия красоты;

3. нормативная оценка, актуализирующая соответствие объекта нормам, правилам, стандартам;

4. художественно-техническая оценка, описывающая технику, метод художника, мастерство при создании художественного образа;

5. телеологическая оценка, отражающая соответствие объекта цели, функции или назначению.

Таким образом, за основу классификации мы принимаем классификацию оценок Н. Д. Арутюновой как наиболее полную и логичную, незначительно трансформируя ее с учетом специфики исследуемого дискурса.

Остановимся несколько подробнее на структуре оценки. В структуре оценки выделяются субъект, объект, основание и характер оценки. Е. М. Вольф описывает структуру оценки как модальную рамку, которая «накладывается на высказывание», при этом главными элементами этой рамки являются «субъект и объект, связанные оценочным предикатом» [Вольф, 2002, с. 11-12]. Значимыми компонентами модальной рамки, по мнению ученого, являются также шкала оценок и принятые в социуме стереотипы. Основанием оценки являются те параметры или положения, в соответствии с которыми производится оценивание. Основанием оценки может быть ощущение или эмоция, некоторый образец, стандарт, норма, степень эффективности в достижении необходимого

результата и т.п. Характер оценки определяется как тип отношения субъекта к объекту и может быть, по признанию многих исследователей, положительным или отрицательным. Оценка соответственно классифицируется как мелиоративная или пейоративная [Беляева, 2023; Старостина, 2023]. Подробно анализируя оценочный тезаурус английского языка, О. Л. Бессонова отмечает его преобладающую отрицательную маркированность и приходит к выводу о наличии тенденции в английском языке подробнее дифференцировать плохое, чем хорошее [Бессонова, 2019].

С. Ханстон подчеркивает, что тип и характер оценки зависят от объекта оценки. Статус объекта ограничивает критерии или основания, согласно которым ему можно придать ценность [Hunston, 2000, 2011]. В аксиологической ситуации помимо субъекта и объекта оценки, в качестве участника Н. В. Сердобольская и С. Ю. Толдова выделяют и ориентир оценки, который представляет собой участника, относительно которого производится оценка объекта. Иногда ориентиром может выступать и сам субъект оценки [Сердобольская, Толдова, 2014].

Помимо положительной или отрицательной по характеру оценки исследователями выявляется и амбивалентный характер [Овсянникова, 2012; Смирнова, 2013]. Амбивалентность рассматривается как противоречивое отношение субъекта к объекту, вследствие конфликта, вызванного сложностью воспринимаемого объекта. Швейцарский психиатр Э. Блейлер в XX веке выделил эмоциональный, волевой и интеллектуальный типы амбивалентности. Эмоциональная амбивалентность описывается как переживание противоречивых чувств по отношению к одному и тому же объекту, например, приязнь и неприязнь. Волевая амбивалентность рассматривается как сложность выбора, неоднозначность реакций или колебание между противоположными решениями или действиями. Интеллектуальная амбивалентность связана с наличием противоречивых, взаимоисключающих мыслей и идей об одном и том же объекте [Блейлер, 2001].

При анализе языковой актуализации оценки произведения живописи Т. И. Петухова пользуется понятием неоднозначной оценки, когда, например, реципиент может восхищаться техникой художника, но не понимать и отрицательно оценивать замысел картины, или в ситуации, когда дешифровать заложенное художником в картине эмоциональное сообщение представляется трудным, и эмоции реципиента носят противоречивый характер [Петухова, 2007, с. 110]. Анализируя драматургический дискурс, Ю. С. Старостина выявляет незначительное количество оценочных высказываний, в которых фиксируется одновременная реализация двузначной оценки по отношению к разным объектам, однако считает, что, например, мелиоративная оценка в ряде случаев подчеркивает пейоративную и может рассматриваться «как средство ее усиления», что позволяет характеризовать все высказывание в целом как негативно-оценочное [Старостина, 2023, с. 103].

А. А. Ивин выделяет также абсолютные и сравнительные оценки, при этом в первом случае оцениваемый объект рассматривается сам по себе, на основе его внутренней природы и характеристик в терминах «хорошо-плохо», а во втором – оцениваемый объект рассматривается относительно других в терминах «лучше-хуже». Вместе с тем, характер оценки может быть расширен, и к абсолютной системе оценки может быть добавлен компонент «безразлично», образующий триплет «хорошо – безразлично – плохо», а к сравнительной системе – компонент «равноценно», который образует триплет «лучше – равноценно – хуже» [Ивин, 1970, 2012]. Е. М. Вольф также выделяет сравнительные и абсолютные оценки. В абсолютных оценках рассматривается только один объект, и субъект оценки выражает общее суждение о его качестве, основываясь на стереотипных знаниях об объекте. В сравнительных оценочных суждениях сравниваются либо два объекта, либо два признака одного объекта [Вольф, 2002].

Интерес с точки зрения лингводискурсивного анализа представляют оценочные высказывания, в которых языковые средства, не обладающие

оценочной семантикой, могут реализовывать контекстуальный оценочный потенциал, находясь под влиянием собственно оценочных лексических единиц, которые экстраполируют свое аксиологическое влияние на окружающий контекст [Старостина, 2023; Шутёмова, 2026]. Как считает Н. В. Шутёмова, языковая единица, которая в своей семантике имеет оценочное значение, в нейтральном контексте выступает оценочной доминантной и может распространять свою оценочную семантику на окружающий контекст, в результате чего весь фрагмент текста или высказывание приобретают оценочный характер. Данный феномен Н. В. Шутёмова называет «оценочной иррадиацией» [Шутёмова, 2026, с. 593]. Исследователь выделяет общеоценочный и частнооценочный виды иррадиации, соответствующие типам оценки, выделенным Н. Д. Арутюновой. Отдельно отмечается, что в окружающем контексте оценочные языковые единицы могут устанавливать комплементарные или контрадикторные семантические отношения, где, в первом случае, оценочные языковые единицы усиливают или уточняют семантику друг друга, а, во втором случае, возникает контраст в оценке одного и того же объекта [Шутёмова, 2026, с. 593].

Важным представляется также то, что оценка может быть выражена в тексте имплицитно. С. Т. Нефедов и В. Е. Чернявская указывают, что имплицитный характер оценки часто обуславливается ситуацией. Для правильного понимания и интерпретации оценочного суждения, необходимо принимать во внимание как лингвистическую, так и экстралингвистическую обстановку формирования речевых высказываний. Исследователи подчеркивают, что «именно в точке взаимодействия конвенционального значения, идущего от системы языка, с релевантными параметрами контекста происходит семантизация языковых выражений и возникает актуальный, ситуативно обусловленный смысл» [Нефедов, Чернявская, 2020, с. 83–84].

Как отмечает В. А. Марьянчик, эксплицитная оценка актуализируется в дискурсе с помощью высказываний, оценочные смыслы которых

интерпретируются однозначно, а при обращении к дефиниционному анализу оценочный компонент отдельных лексических единиц будет присутствовать в их семантическом поле, а то время как имплицитная оценка не сможет подтвердить наличие оценочного компонента в семантике интерпретируемых лексических единиц, но «предполагает локализацию оценочного компонента на уровне ассоциативных сем», в контексте, в фоновых знаниях или с использованием различных фигур речи [Марьянчик, 2013, с. 62].

При этом у лексической единицы с оценочной семантикой может присутствовать эмотивный компонент или стилистическая коннотация. Как указывает Н. Н. Болдырев, в случае, когда оценочное суждение не содержит эмоционального компонента, оценка является нейтральной или рациональной и ориентируется на конвенциональные нормы. Эмоционально-маркированные лексические единицы с семантикой оценки носят субъективный характер и связаны с индивидуальным восприятием мира, личными взглядами, установками и мотивами [Болдырев, 2002].

Рассматривая проблему оценочного смыслообразования, И. А. Солодилова исходит из того, что оценка представляет собой многоаспектное знание интегративного характера. В рамках когнитивно-матричного анализа ученый рассматривает структуру оценки как матрицу и выделяет такие основные характеристики концепта ОЦЕНКА как наличие/отсутствие ценностного признака; соотнесенность с эталоном, нормой; наличие положительных или отрицательных ассоциативных связей; наличие/отсутствие эмоционального отношения к объекту оценки; тесная связь со стереотипным знанием об объекте оценки, определяющим ее знак [Солодилова, 2013, с. 23; Солодилова, 2014, с. 173]. Понятие когнитивной матрицы было введено в лингвистику Н. Н. Болдыревым, который выделяет общую и частную когнитивные матрицы и рассматривает их «как многомерные системы взаимосвязанных когнитивных контекстов, передающих знания об определенной области или многоаспектность осмысления того или иного явления соответственно» [Болдырев, 2018, с.

395].

Подробно анализируя методологию и терминологический аппарат современных лингвистических исследований оценки, В. Е. Чернявская отмечает, что сужение концепта оценки до семантики лексем *хорошо / плохо*, когда рассматривается только центральная область категории оценки и исключаются языковые средства, которые относятся к периферии указанной категории, является неоправданным. «Оценка реализуется и как квалификация, т. е. описание качеств и характеристик (*доказанный факт, необходимое условие*), и как модальность мнения, выражение уверенности, окончательности, определенности (*разумеется, конечно, по-видимому, кажется*); как выражение эмоций и чувств (*к сожалению, желательное, удивительно, интересно*)» [Чернявская, 2022, с. 46]. Многообразие проявления оценки на языковом уровне обуславливает диверсификацию терминологического аппарата, используемого для описания оценки в зарубежной лингвистике: «Используются следующие термины *appraisal, evaluation, stance*, которым в русском языке соответствуют «оценка», «оценочное отношение». Также в этой связи используются понятия *voice / «голос автора»* и *metadiscourse / «метадискурс»*» [там же, с. 47]. Как считает Н. Т. Нефедов, эгоцентрические средства, которые репрезентируют личную позицию говорящего или пишущего по отношению к предмету сообщения, часто выступают в качестве «*катализаторов оценки*» [Нефедов, 2022б, с. 1706]. Эгоцентрические слова являются языковыми сигналами, сообщающими о присутствии автора и выражении его позиции, что может имплицитно вербализацию оценочного суждения.

В зарубежной теории оценки (*appraisal theory*) [Martin, White, 2005; Hood, 2010, 2019] анализ оценочных смыслов происходит в контексте, с учетом особенностей их функционирования в дискурсе. Исследователи систематизируют оценочные значения, выделяя следующие значимые области: *attitude* (отношение), *engagement* (вовлеченность), *graduation* (градуальность).

Первая область *attitude* подразделяется на *affect* (чувство), *judgment* (суждение) и *appreciation* (восприятие или оценка). Подкатегория *affect* направлена как на эксплицитную репрезентацию в дискурсе эмоционального состояния и включает эмотивные лексические единицы, которые характеризуют объект (*the boring movie*), описывают образ действия (*She joyfully accepted the gift*) или называют само действие (*to smile*), так и имплицитную репрезентацию, когда во внимании оказывается контекст высказывания. Подкатегория *judgment* представляет собой оценочные суждения, основывающиеся на определенных нравственных, личностных, религиозных, моральных или законодательных правилах. *Judgment* (суждение) может быть передано не только за счет лексических единиц с оценочной семантикой, например: «справедливо», «коррупция», но и через описание ситуации, например, в высказывании «Она зашла, не поздоровавшись», адресат оценит ситуацию как несправедливую, хотя это не сказано прямо. Подкатегория *appreciation* относится к оценке ценности объектов, как материальной, так и абстрактной [Martin, White, 2005].

Область *engagement* описывает использование языковых средств оценивающего субъекта для выражения своей позиции, что проявляется в дискурсе наличием субъективной модальности. Область *graduation* обеспечивает интенсивность оценки и включает способы преобразования оценочного значения в дискурсе за счет изменения таких параметров, как *force* (сила), регулирующий усиление или ослабление оценочного значения (*more/less important*), и *focus* (фокус), учитывающий степень выразительности или размытости категориальных границ (*relative importance, so interesting*) [Martin White, 2005; Hood, 2010, 2019]. Теория оценки Дж. Мартина и П. Уайта в настоящее время широко используется для решения лингвистических задач при анализе различных типов дискурса, например, публицистического [Сорокина, Эйсмонт, 2021] или научного [Нефедов, 2022а; Клочкова, 2024]. Несмотря на большую популярность модели Дж. Мартина и П. Уайта и возможность ее широкого использования для

лингвистического анализа дискурса, исследователи отмечают и ее недостатки, указывая на терминологическую противоречивость и недостаточную четкость отдельных аналитических параметров [Алексеева, 2019], а также возможность возникновения ситуации, когда при решении конкретной исследовательской задачи рассмотрение и учет всех параметров модели может привести к определенным трудностям [Кондратенко, 2023].

Таким образом, дискурсивная интерпретация и оценка, как ее неотъемлемая часть, представляют собой важнейшие аспекты когнитивной деятельности, тесно связанные с языковой практикой и особенностями восприятия мира. Вместе с тем, анализ реализации оценки в эго-дискурсе художника невозможно считать полным без учета ее связи с эмоциями, поскольку художник репрезентирует в дискурсе свою уникальную точку зрения, которая неразрывно связана с эмоциональными переживаниями. Именно эмоции, как считают ученые, лежат в основе творческой деятельности [Бранский, 1999; Боров, 2005; Суминова, 2006]. Следовательно, представляется целесообразным рассмотреть теоретические положения о взаимодействии в дискурсе оценки и эмоций.

#### **1.3.4. Взаимосвязь оценки и эмоций в эго-дискурсе художника**

В процессе познания объектов и явлений реальной действительности художник реагирует на них – не только интерпретируя и проявляя свое отношение в разных оценках, но и испытывая эмоции, что неизбежно отражается в эго-дискурсе художника, а потому важным для данного исследования становится вопрос о соотношении оценки и эмоций в процессе художественной интерпретации мира. Как подчеркивают О. Е. Филимонова и Е. Г. Хомякова, восприятие и оценка, которые лежат в основе познавательной деятельности, прочно связаны с эмоциональной сферой человека мыслящего и чувствующего [Филимонова, Хомякова, 2012].

Прежде чем перейти непосредственно к представлению теоретических положений о связи эмоций и оценки, следует обратиться к определению

ключевых понятий, составивших как терминологический аппарат отечественных работ в области эмоциологии, так и настоящего исследования.

Описывая аспекты лексикализации эмоций, исследователи отмечают необходимость разграничения терминов «эмотивность» и «эмоциональность». Эмоциональность представляет собой психологическую категорию, связанную с эмоциональной сферой индивидуума. Эмотивность трактуется как лингвистическая категория, которая воплощает семантико-прагматические свойства языковых единиц отражать в языке эмоциональность [Филимонова, 2001; Шаховский, 2016, 2023; Ионова, 2023].

Анализируя широкий спектр лексем, номинирующих, выражающих и описывающих эмоции, В. И. Шаховский эмотивами считает те языковые единицы, которые в своей семантике имеют эмоциональный компонент. Сюда относятся языковые средства выражения эмоций: спонтанная вербализация эмоций посредством использования аффективов, то есть, лексических единиц с обязательным эмотивным компонентом в семантике, таких как междометия, инвективная лексика и др. или актуализация эмоций при помощи использования слов с эмотивной коннотацией. Языковые средства описания эмоций (например, осознанная вербализация эмоций – описание особенностей позы, речи, голоса, взгляда, движений, состояний или использование наречий, прилагательных и глаголов, описывающих эмоции говорящего) имеют в качестве вершинных сем логико-предметные дескриптивные семы и не являются эмотивной лексикой. Не являются эмотивами и слова, которые называют эмоции (*love, joy, hatred*), поскольку они также носят логико-предметный характер и не выражают эмоциональное состояние, а воплощают понятие об определенной эмоции [Шаховский, 2016, 2023].

В широком смысле, эмотивность трактуется как языковая категория, которая может проявляться на всех уровнях языка – от фонологического до текстовых уровней [Филимонова, 2007, с. 61-62]. К лексическому арсеналу эмотивных средств исследователи относят как языковые единицы, которые

номинаруют эмоции, так и те, что репрезентируют эмоциональное состояние посредством выражения и описания эмоций в условиях определенного контекста [Филимонова, 2001, 2007, 2015; Дудкин, 2014; Бессонова, 2024].

Наряду с термином «эмотивность» выделяются термины «экспрессивность» и «эмоциогенность». В отличие от эмотивности, которая связана с языковой репрезентацией эмоций говорящего, эмоциогенность характеризует потенциал высказывания или текста провоцировать эмоциональный отклик у адресата [Филимонова, 2007; Пиотровская, 2023]. Под экспрессивностью исследователями понимается лингвистическая категория, которая представляет собой свойство языковых единиц усиливать выразительность и образность высказывания. Экспрессивность является формой выражения эмоций для стилистического оформления высказывания (bad – lousy, злой – в ярости, некрасивый – урод) и рассматривается шире, чем эмотивность, поскольку всякое языковое выражение эмоций носит экспрессивный характер, однако не всякая экспрессия связана с выражением эмоций [Шаховский, Сорокин, Томашева, 1998; Филимонова, 2001; Солодилова, 2015].

По наблюдению О. Е. Филимоновой и Е. Г. Хомяковой, лексические единицы с эмотивной семантикой не только передают оттенки переживаемых чувств, но и используются говорящими субъектами для оценки окружающей действительности [Филимонова, Хомякова, 2014]. Как отмечает О. Л. Бессонова, категории оценки и эмотивности взаимосвязаны, поскольку эмотивные языковые единицы обладают сложной семантической структурой, в которой сочетаются эмоциональные, оценочные и экспрессивные компоненты [Бессонова, 2024]. В. И. Шаховский указывает, что между оценкой и эмоциями существует прочная связь, поскольку они одновременно участвуют в процессах восприятия и познания и отражают личное отношение субъекта к объектам и их характеристикам. Ученый подчеркивает, что «эмоции – это оценка, без оценочного отношения эмоций не бывает» и указывает на то, что формирование эмотивной семантики подразумевает

наличие в семантической структуре «оценочно-релевантных смысловых компонентов» [Шаховский, 2023, с. 104].

Л. А. Пиотровская также считает, что эмоции связаны с оценкой: с одной стороны, они основываются на оценочном суждении (индивид сначала оценивает объект, а затем эмоционально реагирует на него), с другой – могут сами выполнять оценочную функцию (вначале возникает эмоциональная реакция при взаимодействии с объектом, а затем на основе пережитых чувств формируется оценка) [Пиотровская, 1994, с. 55]. Таким образом, исследователь выделяет два типа взаимодействия эмоций и оценки: в первом случае эмоция возникает как следствие оценки, во втором – эмоция сама становится средством выражения оценки. Поскольку эмоции соответствуют начальному этапу восприятия объекта, то оценка, вызывающая эмоцию и представляющая собой осмысление значимости объекта для субъекта, обозначается как «первичная». Напротив, оценка, реализующаяся через эмоцию в качестве целенаправленного акта, называется «вторичной». При этом Л. А. Пиотровская подчеркивает, что не каждая эмоция выполняет оценочную функцию, что свидетельствует о необязательности такой связи [Пиотровская, 1994].

Вместе с тем в научной дискуссии существует противопоставление «эмоционального» и «рационального», а следовательно – эмоциональной и рациональной оценки, что напрямую связано с вопросом о том, что является исходной точкой оценочного суждения – эмоции или разум [Арутюнова, 1988; Телия, 1996; Вольф, 2002].

Ю. С. Старостина отмечает, что в спонтанной речи, в которой актуализируется оценка, эмоциональный компонент проявляется ярче, чем в суждении, сформированном после процесса рационализации. Однако, это не означает отсутствия рационального начала в первом случае, как и полного исключения эмоций во втором. Более того, исследователь считает, что часто вне контекста невозможно однозначно разграничить рациональные и эмоциональные оценки. В этой связи представляется обоснованным вывод о

том, что при языковой репрезентации оценки как рациональный, так и эмоциональный компоненты могут одновременно актуализироваться и играть равноценно важную роль, а потому противопоставление эмоциональных и рациональных оценок носит условный характер [Старостина, 2007, 2008].

Как считают И. А. Солодилова и И. В. Шепеля, существует противопоставление категории оценочности (имеющая в своей структуре рациональный компонент), и эмотивности (имеющей эмоциональный компонент), как способов выражения отношения субъекта к объекту, что позволяет рассматривать их как параллельные, но соотносимые явления. Вместе с тем, продолжается дискуссия о доминирующем компоненте в структуре оценки – эмоциональном или рациональном, что уже предполагает включение эмоциональности в состав категории оценочности. Исследователи подчеркивают, что если трактовать эмоцию как автономное психическое явление, а оценку как результат когнитивной и последующей речевой деятельности, то уместнее говорить не об «эмоциональной оценке» как типе оценки, а о двух различных феноменах: собственно оценке и оценке, сопряженной с эмоциональной реакцией. И. А. Солодилова и И. В. Шепеля считают, что рациональная оценка встречается чаще, чем чистая эмоция (эмоция, не мотивированная предварительной интерпретацией), а потому большинство эмоций опираются на интерпретацию и оценочную деятельность и содержат в себе позитивный или негативный знак [Солодилова, Шепеля, 2015, с. 174]. Говоря о семантической структуре языковой единицы, исследователи отмечают, что, как эмотивный, так и оценочный компоненты входят в состав ее содержательной структуры. Однако, эмотивный компонент отсылает к эмоциональной сфере говорящего и носит коннотативный характер, в то время как оценочный компонент носит денотативный характер, поскольку отсылает к объекту референции, и потому связан с денотативным содержанием языковой единицы [Солодилова, Шепеля, 2015, с. 176-177]. И. А. Стернин и Д. Ю. Просовецкий считают, что положительный или отрицательный эмоциональный оттенок,

выражаемый лексической единицей, зависит от положительной или отрицательной оценки, которая заключена в денотативном значении этих лексических единиц [Стернин, Просовецкий, 2018, с. 83].

Вместе с тем, исследования В. И. Шаховского [Шаховский, 2008, 2023] показывают, что эмотивная семантика неоднородна и может являться единственным содержанием лексической единицы, одним из компонентов, или иметь эмотивный потенциал. Так, ученый выделяет три статуса эмотивности:

1. *Статус денотативной эмотивности*, где эмотивный компонент является единственным содержанием семантики лексической единицы и занимает в ней центральное место. Примером может послужить лексика, которая обозначается как «аффективы»: междометия, бранные слова, эмоционально-оценочные наречия и прилагательные – *Oh!, terrific, bloody, smashing* [Шаховский, 2008, с. 74-78].

2. *Статус факультативной эмотивности*, а именно: коннотация слова. В данном случае эмотивная семантика находится за пределами логико-предметного содержания лексической единицы, является факультативной или вторичной. Примером может послужить лексика, которая обозначается исследователем как «коннотативы» – лексические единицы которые выражают эмоциональное отношение говорящего к объекту посредством переноса, смещения денотата или отрыва от денотата: *pot, bejeweled, infernal, daddy* [Шаховский, 2008, с. 74-78].

3. *Статус потенциальной эмотивности*, который проявляется в ингерентной и адгерентной разновидностях коннотаций (ингерентные коннотации являются неотъемлемой частью значения слова и не зависят от контекста, а адгерентные коннотации возникают в конкретном контексте) [Шаховский, 2008, с. 74]. В первую группу можно отнести лексические единицы, которые имеют ассоциативную, часто культурно-обусловленную окраску, закрепленную в языковом сознании носителей, например, гроб, смерть, березка, справедливость, месть. Во вторую группу входят единицы,

нейтральная семантика которых эмотивно «заряжается» в контексте, а потому практически любое слово может получать эмоциональное осмысление и приобретать эмотивную коннотацию. К эмоционально коннотатирующим ученый в том числе относит лексические единицы, которые называют эмоциями (love, anger, joy и др.) [Шаховский, 2008, с. 75-78].

Таким образом, в рамках настоящего исследования эмотивность будет рассматриваться в широком смысле – как способность языковых единиц различных уровней вербально репрезентировать эмоции говорящего. Эмоциональность, в свою очередь, трактуется как психологическая категория, реализуемая в языке посредством эмотивных средств разных уровней: фонологического, лексического, синтаксического, текстового. В соответствии с подходом, принятым в отечественной лингвистике, эмотиогенность интерпретируется как способность языковых единиц вызывать эмоциональную реакцию у реципиента, тогда как экспрессивность – как средство интенсификации выразительности высказывания за счет использования определенных языковых средств.

Можно заключить, что в процессе познавательной и интерпретационной деятельности оценка и эмоции оказываются неразрывно связанными, поскольку эмоциональные реакции могут осознаваться субъектом и подвергаться рационализации, эмоции могут быть следствием оценки, а также могут выполнять функцию оценки. В связи с этим в настоящем исследовании не будет выделяться эмоциональная оценка как тип оценки, так как разграничение между рациональной и эмоциональной оценкой носит во многом условный характер, поскольку эмотивность в дискурсе часто сопровождает оценку, проявляясь на уровне языка в статусе денотативной, факультативной и потенциальной эмотивности.

## Выводы к главе 1

Рассмотренные в первой главе положения, формирующие теоретическую базу исследования, позволяют сделать ряд ключевых выводов.

1) Рассмотрение философских концепций *Я* (эго) от классических (Р. Декарт, Д. Юм, Э. Мах, Э. Кант) до неклассических и постнеклассических подходов (М. М. Бахтин, Г. Г. Шпет, Р. Харре) показывает, что понимание *Я* эволюционирует от представления о нем как автономной мыслящей субстанции к пониманию *Я* как многомерного, социокультурно обусловленного образования, которое формируется в диалоге. В современных психологических исследованиях концепция *Я* представлена с опорой на идеи З. Фрейда, К. Юнга, У. Джеймса и У. Найссера, однако концепция У. Найссера занимает доминирующее положение. Согласно данной концепции, *Я* (*self*) рассматривается как совокупность взаимосвязанных аспектов личности – экологического, межличностного, расширенного, приватного и образного *self*, которые отражают значимость физиологии, памяти, коммуникационного и социокультурного опыта в формировании самосознания человека.

2) Обзор актуальных на сегодняшний день концепций *Я* позволил определить основные составляющие авторского *Я* художника: *Я*-сенсорно-перцептивное, *Я*-субъективное, *Я*-социальное, *Я*-событийное. Каждый из аспектов авторского *Я* находит вербальную репрезентацию в эго-дискурсе. Эго-дискурс художника представлен авторскими текстами художника, репрезентирующими специфику его восприятия, оценочной интерпретации и эмоционального отношения к миру. Он характеризуется фокусированием говорящего художника на себе как на субъекте и объекте познавательной и творческой деятельности, в результате чего формируется текст, репрезентирующий *Я* художника.

3) Эго-дискурс художника характеризуется эгоцентрической ориентацией, которая может проявляться на различных уровнях языковой организации: на уровне конкретных языковых средств (личные местоимения, пространственный и временной дейксис), на уровне функционально-

семантических категорий (модальность и оценка), а также на дискурсивном уровне в виде стратегий, акцентирующих субъективную позицию автора.

4) Одной из основных форм реализации эго-дискурса художника является интервью. Интервью с художником является портретным, поскольку в центре внимания оказываются индивидуально-психологические особенности интервьюируемого. В контексте языковой актуализации восприятия и оценки в интервью с художником наиболее значимыми когнитивными координатами, которые структурируют восприятие, интерпретацию и оценку действительности, являются тематическая координата, которая задает тематические рамки коммуникативного взаимодействия и влияет на выбор языковых средств, и личностная координата, которая связана с языковой личностью и обеспечивает выражение в языке индивидуальных особенностей когнитивной сферы человека.

5) Одним из ключевых аспектов эго-дискурса художника является репрезентация восприятия. В существующих научных подходах восприятие рассматривается как деятельность субъекта, направленная на категоризацию и интерпретацию наблюдаемого объекта. В концепции о восприятии как перцептивном действии отмечается, что субъект восприятия может как намеренно предпринимать перцептивные действия с целью наблюдения за объектом, так и невольно воспринять объект и сформировать его чувственный образ. Особое значение в исследованиях придается культурно-историческому и языковому измерению восприятия, поскольку именно язык позволяет человеку переводить чувственные образы в сферу осмысленного.

6) В настоящее время в лингвистических работах когнитивно-дискурсивного направления восприятие рассматривается как перцептивная система, включающая субъект, объект и сам акт восприятия (событие), которые следует понимать, как взаимосвязанные элементы, интегративное взаимодействие которых протекает в когнитивной системе субъекта. Все это подтверждается рядом психологических исследований, в которых восприятие

описывается как перцептивное событие – акт восприятия, в ходе которого субъект не просто получает и интерпретирует сенсорную информацию из окружающей среды, но и формирует знание о переживаемом опыте.

7) Знание о перцептивном событии представляет собой концептуальную структуру, организованную в виде фрейма, содержание которого может быть выявлено через средства его репрезентации в языке. В структуре фрейма зафиксирован набор параметров, содержащих информацию о характере перцептивного события. Вершинный уровень фрейма организует базовые признаки события и состоит из узлов: субъект, объект, событие, место и время, а нижележащий уровень отражает знания о конкретном событии.

8) В лингвистике исследование субъекта восприятия происходит с ориентацией на категорию наблюдателя. Под наблюдателем понимается как эксплицированная, так и имплицитная в семантике высказывания фигура, осуществляющая восприятие. В зависимости от синтаксической представленности фигуры наблюдателя в высказывании исследователями в качестве основных типов наблюдателя выделяются фигуры наблюдателя-деятеля, наблюдателя-экспериенцера и закадрового наблюдателя. Характер и активность наблюдателя взаимосвязаны с семантикой глагола, используемого для репрезентации знаний о перцептивном событии.

9) Значимым аспектом познавательной деятельности художника является формирование его знания о себе как о субъекте интерпретации и оценки окружающего мира и себя как части этого мира. Оценка рассматривается как процесс суждения о свойствах объекта по отношению к идеализированной модели мира, которая основана на культурных, социальных, этических или других нормах. В структуре оценки выделяются субъект, объект, основание и характер оценки. Исходя из проанализированного теоретического материала по классификациям категории оценки и с учетом специфики эго-дискурса художника, выделяются общая оценка, нормативный, эстетический, телеологический, художественно-

технический, интеллектуальный типы оценки. По характеру оценочных значений выделяются положительная и отрицательная оценка.

10) Процесс познавательной и интерпретационной деятельности человека характеризуется тесной взаимосвязью оценки и эмоций: эмоциональные реакции могут осознаваться субъектом и подвергаться рационализации, эмоции могут быть следствием оценки, а также могут выполнять функцию оценки. Эмотивность может быть представлена на различных языковых уровнях (фонологическом, лексическом, синтаксическом, текстовом). Выделяется три статуса эмотивности: денотативная, факультативная и потенциальная эмотивность.

## ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ЯЗЫКОВЫХ СРЕДСТВ АКТУАЛИЗАЦИИ ВОСПРИЯТИЯ И ОЦЕНКИ МИРА В АНГЛОЯЗЫЧНОМ ЭГО-ДИСКУРСЕ ХУДОЖНИКА

### 2.1. Структурно-семантические и прагма-коммуникативные характеристики интервью с художником

Поскольку материалом исследования в данной работе послужили англоязычные тексты интервью, которые рассматриваются как репрезентанты эго-дискурса художника, представляется целесообразным остановиться на основных параметрах взаимодействия участников коммуникативной ситуации интервью.

Одной из ключевых характеристик, определяющих структурно-семантические аспекты интервью, выступает диалогическая организация взаимодействия между интервьюером и интервьюируемым. Интервьюер управляет ходом общения: задает вопросы и контролирует развитие беседы, в то время как интервьюируемый отвечает, главным образом, за информативную сторону интервью. Вопрос, который задает интервьюер, определяет структуру и содержание предстоящего ответа, являясь «инструкцией слушающему по построению ответа, то есть структура вопроса и структура допустимого ответа на этот вопрос взаимосвязаны» [Кобозева, 2000, с. 294]. Как отмечает Л. П. Чахоян, одной из ключевых особенностей диалогического взаимодействия является взаимообусловленность реплик. Реплика в диалоге не обладает полной автономностью, а выступает как элемент цепи высказываний, где каждое последующее высказывание соотносится с предыдущим и ориентировано на реакцию собеседника. Таким образом, смысл диалога формируется не на уровне отдельного предложения, а в процессе последовательного развертывания реплик [Чахоян, 1979]. В. Л. Соколова считает, что вопрос интервьюера предопределяет или программирует последующий ответ интервьюируемого. Исследователь называет данный механизм взаимодействия «дискурсивным

программированием» [Соколова, 2024].

Как уже было отмечено в главе 1, *Я* художника на вербальном уровне наиболее ярко проявляется при репрезентации особенностей своего восприятия и оценки окружающего мира и себя как части этого мира, что объективирует его индивидуально-личностное осмысление действительности и актуализирует его эго-дискурс. Репрезентация восприятия и оценки в тексте интервью не является случайным: оно обусловлено содержанием исходного высказывания интервьюера – вопроса, замечания или комментария. Таким образом, высказывания интервьюера задают направление развития всего общения, формируя рамки, в которых возможна или ожидаема информация об особенностях восприятия и оценки художника.

В дальнейшем анализ будет сосредоточен на диалогических единствах, под которыми понимается речевое взаимодействие, в котором одна реплика порождает другую, а вторая семантически, прагматически и формально зависит от первой [Щербатых, 2017, с. 79]. При рассмотрении диалогических единств в англоязычных текстах интервью с художниками наше внимание направлено, во-первых, на то, какие вопросы задает интервьюер для побуждения художника к языковой экспликации характеристик своего восприятия и оценки мира, а, во-вторых, на то, каким образом различные виды *Я* находят свое выражение в речи художника при актуализации упомянутых выше компонентов его эго-дискурса. Обратимся к анализу диалогических единств, в которых актуализацию получают восприятие и оценка.

Как указывалось в теоретической главе, основными координатами диалогического взаимодействия в интервью с художником в контексте языковой экспликации его восприятия и оценки можно считать тематическую и личностную координату. Тематическая координата задает направление и определяет содержание коммуникации, влияя на выбор языковых средств и структуру высказываний согласно обсуждаемой тематической области. Личностная координата включает знания о субъективных характеристиках

участников общения и обеспечивает выражение в языке индивидуальных особенностей когнитивной сферы человека. Как показывает исследуемый материал, основной вектор развития коммуникативной ситуации формируется, главным образом, в вопросе интервьюера, формирующего «смыслы», которыми далее будет оперировать отвечающий художник.

Рассмотрим пример диалогического взаимодействия, в котором актуализацию получает оценка репрезентативной живописи (здесь и далее *Q* – вопрос интервьюера, а *A* – ответ интервьюируемого):

(1) *Q: “Why were you so interested in representational painting and drawing? In those days it was basically shunned by the art world.”*

*A: “... When I first saw Rembrandt’s paintings at The Metropolitan Museum of Art, they immediately struck me. His paintings seemed to have a level of logic that none of the others had. I had an immediate response to the way he used light. It seems so inexorably logical how the light would move from one place to the next—such a tight system. At that time I certainly couldn’t express it, but it made a profound impression on me.”* [Leffel, 2006].

В представленном примере интервьюер актуализирует оценочную тематическую координату посредством использования лексем *interested*, *shunned*. Личностная координата интервьюера реализуется в демонстрации его фоновых знаний о творческом пути художника: интервьюер демонстрирует, что владеет информацией о том, что художник увлекался репрезентативной живописью, которая в рассматриваемый период фактически отвергалась художественным сообществом. Специальный вопрос, который начинается с вопросительного слова *Why*, направлен на раскрытие отношения художника к репрезентативному изобразительному искусству. Интервьюер подчеркивает различие между отрицательной общественной оценкой *shunned by the art world* (“shunned – avoid deliberately; keep away from” [CD]) и положительной личной оценкой художника *so interested* (“interested – feeling or showing interest or curiosity” [CD]), что является стимулом для интервьюируемого художника уточнить личную

позицию по отношению к репрезентативной живописи.

Ответ художника формируется репрезентацией авторского *Я* и реализует личностную координату посредством эгореференции к себе как к субъекту оценки и эмоций местоимениями первого лица *I, me*. Художник, реагируя на заданную тему, актуализирует свой ответ в рамках заданной интервьюером тематической координаты, структурирует его последовательно, начиная с описания первого впечатления, которое оказали на него работы Рембрандта ван Рейна. Под влиянием перцептивного впечатления от картин (*I saw*) художник формирует их положительную оценку, которая выражена предикатами с положительной эмотивно-оценочной семантикой *struck me* (“to impress in a particular manner” [CD]), *made a profound impression on me* (“If someone or something makes an impression, they have a strong effect on people or a situation” [CD]), а также глагольного *have a level of logic* и адъективного *inexorably logical* словосочетаний, которые имплицитно выражают положительную оценку работ с художественно-технической стороны. Обращает внимание тот факт, что в ответе художник вербально актуализирует восприятие без запроса о нем в иницирующем диалог вопросе, считая необходимым отметить то, что оценка картин сформировалась в результате перцептивного события.

Посредством эгоцентрических языковых единиц с перцептивной (*I saw*), оценочной (*I had an immediate response; I certainly couldn't express*) и эмотивной (*they immediately struck me; it made a profound impression on me*) семантикой художник актуализирует *Я*-субъективное, являясь субъектом оценки и эмоций, а также *Я*-сенсорно-перцептивное, выступая субъектом восприятия. Художник возвращается к конкретному моменту встречи с произведениями Рембрандта, что выражается посредством пространственного *at The Metropolitan Museum of Art* и временного дейксиса *At that time*, а также посредством использования грамматического прошедшего времени. Это обращение к прошлому репрезентирует художника как субъекта воспоминаний и актуализирует *Я*-событийное, что позволяет

реконструировать первое впечатление от увиденных картин и объяснить, как оно повлияло на формирование его мнения о репрезентативной живописи.

Таким образом, художник раскрывает свое мнение о репрезентативном изобразительном искусстве наиболее полно, что свидетельствует о том, что коммуникация является кооперативной. Как считает Г. П. Грайс, вступая в общение, участники коммуникации стремятся к тому, чтобы обмен информацией во время речевого взаимодействия прошел успешно, а потому «каждый из участников в какой-то мере признает общую для них обоих цель (цели) или хотя бы направление диалога. Такого рода цель или направление могут быть заданы в самого начала (например, когда предмет обсуждения назван эксплицитно) или же выявляется в процессе общения» [Грайс, 1985, с. 221]. Взаимодействие, когда участники стремятся делать свой вклад в коммуникацию таким образом, чтобы он был соответствующим цели общения, следует предложенному Г. П. Грайсом коммуникативному принципу – принципу кооперации [Грайс, 1985].

В примере 1 общение между интервьюером и художником кооперативно, поскольку обе стороны заинтересованы в том, чтобы коммуникация состоялась успешно, а потому интервьюер задает точный и ориентированный на художника вопрос, а художник дает искренний и релевантный ответ.

В целом, исследуемый материал показывает, что стимулом к языковой актуализации оценки является тематизация коммуникативного намерения интервьюера, которое заключается в выявлении отношения художника к разным объектам окружающей реальности. Подробнее особенности языковой актуализации оценки различных объектов в эго-дискурсе художника будут рассмотрены в третьем разделе настоящей главы. В рамках данного раздела, с целью демонстрации взаимозависимости вопроса интервьюера и ответа интервьюируемого художника, рассматриваются диалогические единства, в которых вопрос интервьюера направлен на получение от художника развернутого оценочного суждения. Например:

(2) Q: “*How does living in New England shape your work?*”

A: “*I’m grateful to live in such a beautiful corner of the world! The landscapes and waterways of New England are endlessly fascinating to me. I’m drawn to waterways along the coast and inland areas and take inspiration from the changing tides, seasons, and weather. As I paint, I’m exploring the rhythms and colors of nature while honoring the land, sky and waterways that sustain us.*”  
[Gallery One CT].

В представленном диалогическом единстве инициирующий речевое взаимодействие вопрос направлен на выявление влияния места проживания художника на его творчество, что реализует тематическую координату. Интервьюер проявляет себя как субъект, для которого важна информация о связи художника с местом, которое являлось формирующей средой его творческой личности. Вопрос начинается со специального вопросительного слова *how*, которое стимулирует художника поделиться своим оценочным суждением о регионе. Используемый предикат *shape* (“to influence something such as a belief, opinion etc and make it develop in a particular way” [LCED]) активизирует установку на формулирование оценочного суждения, поскольку реакция на него предполагает интерпретацию влияния региона на творчество.

Коммуникация между интервьюером и интервьюируемым является кооперативной, о чем свидетельствует тот факт, что художник стремится удовлетворить информационный запрос интервьюера. Художник отвечает на заданный вопрос в рамках тематической координаты, подробно описывая место, которое повлияло на его творческий путь, и личностной координаты, актуализируя свой эго-дискурс посредством эгореференции к себе как к субъекту эмоций местоимением первого лица *I* и предикатом эмоционального состояния *'m grateful* (“feeling that you want to thank someone because of something kind that they have done, or showing this feeling” [LCED]) и как к субъекту оценки посредством местоимения *I* и предикатов с оценочной семантикой *'m drawn to* (“to attract someone or make them want to do something” [LCED]), *take inspiration from* (“inspiration – a good idea about what

you should do, write, say, etc, especially one which you get suddenly” [LCED]), а также предикатом со следующим за ним объектным местоимением первого лица, которое является эгоферентом художника к себе как к субъекту оценки *are fascinating to me* (“extremely interesting” [LCED]). Все это актуализирует Я-субъективное художника, поскольку говорящий выражает положительную оценку региона и подчеркивает эмоциональную связь с ним. Придаточное времени *As I paint* репрезентирует в контексте Я-социальное художника, указывая на его профессиональную деятельность, в то время как эгоцентрическая предикативная единица главного предложения *I’m exploring* репрезентирует Я-сенсорно-перцептивное, поскольку, согласно дефиниции, заимствованной из CD (“to look into closely; examine carefully; investigate” [CD]), глагол *explore* имеет в своей семантике перцептивный компонент. Таким образом, художник, реагируя на стимул, заданный интервьюером, актуализирует Я-субъективное, Я-сенсорно-перцептивное и Я-социальное, репрезентируя свое творчество с разных сторон и демонстрируя его связь со значимыми составляющими его Я: оценкой, эмоциями и восприятием.

Обратимся к анализу примера диалогического взаимодействия, в котором актуализацию получает тема восприятия:

(3) Q: “*What is your understanding of the nature of perception?*”

A: “*My story as a painter starts with an image of something, a perceiving of something and it was the image of myself: not as a specific personality but just as a human being. What is manifested in painting is not something that enters through the eyes, gets on the hands and then appears on the canvas or wherever. It’s really something that is formed, in someways, from what composes your inner being. When I was younger, at the beginning, it was very simple. What appeared on the canvas was an image of my body and the way I was feeling about being immersed in this — in all that exists — being composed by it. I wasn’t doing this very consciously, I slowly realised what I was doing as I kept on painting. Over time, my subject has become less “physical” and the images that were once reflections of my body became very stylised and began to represent what I could*

*only describe as mechanisms that were turning on the inside.*” [Ortu, 2020].

В представленном примере интервьюер актуализирует тематическую координату «восприятие» посредством использования субстантивного словосочетания с семантикой перцептивности *the nature of perception*, которое тематизирует диалогическое взаимодействие. Интервьюер начинает диалог со специального вопроса *What is your understanding*, побуждая художника эксплицировать личное мнение и понимание природы восприятия.

Художник дает свой ответ в рамках заданной интервьюером тематической координаты и реализует личностную координату посредством актуализации эгоцентрических категорий и эгоцентриков *I, my, myself*, что фокусирует разговор на сфере личного опыта. Во-первых, художник представляет себя в качестве субъекта восприятия через эгоцентрические языковые конструкции с семантикой различных модусов перцепции *a perceiving of something and it was the image of myself, that enters through the eyes, gets on the hands*, и описание восприятия собственного тела *an image of my body, reflections of my body*. Данные языковые единицы актуализируют Я-сенсорно-перцептивное, поскольку художник говорит о себе как о биологическом организме, имеющем тело и способным задействовать различные модусы перцепции (зрение, тактильные и двигательные ощущения).

Во-вторых, художник позиционирует себя как субъекта самонаблюдения, который осмысливает свое эмоциональное состояние и внутренние образы в процессе творчества. Существительные с различного рода определениями *inner being, the way I was feeling, mechanisms that were turning on the inside*, а также вторая часть сложного предложения *I slowly realized* демонстрируют обращение к сфере внутренних переживаний, недоступной внешнему наблюдению. Такая объективация внутренней психической активности актуализирует Я-субъективное.

В-третьих, художник репрезентирует себя как субъекта воспоминаний, который осмысливает собственный творческий путь. Использование таких

эгоцентриков, как прошедшие грамматические времена и грамматическое время, которое связывает прошлое с настоящим (Present Perfect), придаточное предложение времени *When I was younger, at the beginning*, и предложение с обстоятельством времени *Over time, my subject has become less physical* демонстрирует процесс соотнесения настоящего этапа с прошлым, способность замечать изменения и проследить развитие собственного творчества. Таким образом, можно говорить о проявлении Я-событийного, поскольку художник представляет свою деятельность как непрерывный процесс, который является частью его биографии.

Наконец, художник позиционирует себя как субъекта социально-культурной деятельности. Уже начало высказывания *My story as a painter* маркирует принадлежность говорящего к профессиональному сообществу и указывает на выполнение культурно значимой роли – роли художника, что актуализирует Я-социальное.

Таким образом, ответ говорящего раскрывает сложную природу восприятия, его взаимосвязь с интерпретационно-оценочной и эмоциональной сферами личности. Художник не только откликается на интенцию интервьюера, стремящегося выявить его понимание природы восприятия, но и реализует собственную коммуникативную интенцию: показать уникальность и глубину своего творчества.

Рассмотрим примеры, в которых реализуется тематическая координата, затрагивающая особенности творческого процесса художника и его восприятия:

(4) Q: “Where does **the creative process** typically begin for you?”

A: “Two parallel activities generally guide the work that people see: writing (notes on texts **I'm reading** and responses developed out of those texts), and photography. **I try to take photographs on a regular basis, so I have this archive of images I can look to and eventually translate into text drawings.**” [Doig, 2021].

В представленном диалогическом единстве вопрос интервьюера *Where does the creative process typically begin for you?* имеет уточняющий характер,

предполагая ответ-пояснение о творческом процессе художника, который является темой беседы, и актуализирует эгоцентрическую перспективу через местоимение *you*, поскольку оно показывает необходимость получить от художника развернутое описание его субъективного опыта. Очевидно, что творчество любого художника тесно переплетено с визуальными образами, которые ложатся в основу его работ, а потому такой вопрос программирует последующее наличие в ответе художника темы восприятия.

Ответ художника построен на Я-перспективе, которая актуализирует личностную координату и реализуется через предикативные единицы, функционирующие с эгоцентриком *I: I'm reading, I try, I have, I can look to... and translate*. Восприятие и творческий процесс находятся в тесном взаимодействии: художник, отвечая на поставленный вопрос, описывает творчество как трансформацию воспринятого *images I can look to and eventually translate into text drawings*. Восприятие художника характеризуется активностью и направленностью, о чем свидетельствует предикат *can look to*. Таким образом, творческая деятельность художника организована вокруг перцепции, служащей основой формирования образов, которые являются источником вдохновения и ложатся в основу произведения искусства.

Рассмотрим другой пример:

(5) Q: *“There’s a lot of heat in these large paintings, but then **you’ve also made these very cool, blue canvases (Blue Clouds, Written Dreams, Española), which almost seem delicate by comparison. Is there a different rhythm to working on a small scale like this? Or what’s that experience like for you?**”*

A: *“The colors in the paintings came to me while **I closed my eyes. When I opened my eyes I would sometimes look at the clouds in the sky or at the sun, or sometimes I’d look at the wall or at the floor. When I would blink I saw the colors in what I was looking at along with forms of my calligraphy. There are imaginative paintings. The small works are very intimate and the large paintings allow me to be more loose.**”* [Parla, 2023].

В данном примере личностная координата интервьюера реализуется в

том, что он стремится подчеркнуть свою заинтересованность в опыте художника: вопросы сформулированы таким образом, чтобы не просто уточнить технические аспекты работы, но вывести на первый план то, как ощущается процесс создания работ разного цвета и масштаба *Is there a different rhythm to working on a small scale...?, what's that experience like for you?*, что предопределяет в ответе художника тему восприятия. Кроме того, интервьюер предваряет вопрос собственным впечатлением от картин, прибегая к использованию прилагательных с положительной оценочной семантикой *cool, delicate* и демонстрируя свою искреннюю вовлеченность.

Использование в ответе художника сложных предложений с языковыми единицами с перцептивной семантикой, в контексте их употребления с эгоцентриком *I – I closed my eyes, I opened my eyes, I would look at, I'd look at, I was looking at, When I would blink I saw...* актуализирует тематическую и личностную координату и репрезентирует особенности творческой деятельности. Процесс зрительного восприятия для создания произведения живописи маркируется как направленное и сознательное действие, что в данном примере подтверждается использованием предикатов активного наблюдения и контроля зрения. Художник отвечает на все элементы вопроса: цвет, размер, опыт, что свидетельствует о том, что коммуникация между художником и интервьюером является гармоничной, так как интервьюер задает открытый и уважительный вопрос о творческом процессе, который является эксплицированной темой их диалога, а художник, в свою очередь, дает релевантный ответ, откликаясь на интенцию интервьюера понять его творческий опыт. В то же время, художник реализует и собственную интенцию: наиболее полно раскрыть специфику своего восприятия и передать чувственные аспекты своего творчества, демонстрируя, что его работа основана, прежде всего, на его субъективном видении.

Можно заключить, что доминантными координатами в англоязычных текстах интервью с художниками в контексте языковой актуализации восприятия и оценки являются тематическая и личностная координата.

Тематическая координата реализуется в вопросе интервьюера, который тематизирует свое коммуникативное намерение выявить характерные черты творческого процесса художника и его личную позицию по отношению к разным объектам окружающего мира. Одновременно интервьюер реализует свою личностную координату, поскольку выступает как активный субъект дискурса, демонстрирующий фоновые знания и личное мнение и задающий рамку общения. Интервьюер побуждает художника представить развернутый ответ посредством специальных и уточняющих вопросов (*Why were you...? What is your understanding...?. Is there a different rhythm...?*), репрезентации своего оценочного мнения (*...these very cool, blue canvases*) и местоимений, вовлекающих адресата (*you, your*).

В ответе художник реагирует на заданную интервьюером тему и продолжает ее, реализуя собственную личностную координату. Выражение личностной координаты художника – его авторского Я (*Я-сенсорно-перцептивное, Я-субъективное, Я-событийное, Я-социальное*), которое связано с восприятием и оценкой, происходит эгоцентрическими средствами языка, а именно: личными местоимениями (*I, my, me, myself*), эгоцентрическими предикативными единицами с перцептивной семантикой (*I can look to*), временными маркерами и грамматическими временами (*Past Simple, Present Perfect, придаточные времени*), пространственным (*at The Metropolitan Museum of Art*) и временным дейксисом (*At that time*), эгоцентрическими единицами с оценочной (*...fascinating to me; ...'m drawn to...*) и эмотивной семантикой (*... 'm grateful...*).

Таким образом, языковая актуализация восприятия и оценки в эго-дискурсе художника «программируется» вопросами интервьюера. Интервьюер задает вопросы, которые реализуют его интенцию – понять своеобразие творческого процесса художника, выявить особенности его восприятия, а также создать коммуникативное пространство, в котором художник может выразить личное отношение к различным объектам действительности. Все это коррелирует с интенцией самого художника,

который стремится раскрыть специфику своего творческого опыта и мировидения. Такое совпадение коммуникативных целей обеспечивает кооперативность взаимодействия интервьюера и художника, что создает взаимопонимание и согласованность диалога и определяет своеобразие эго-дискурса художника в жанре интервью.

## **2.2. Репрезентация перцептивного события в интервью с художником**

### *Вводные замечания. Дифференциация терминологии и основные параметры классификации наблюдателя*

Основой настоящего исследования послужили тексты интервью с британскими и американскими художниками. Выбор материала обусловлен тем, что в текстах интервью художники стремятся наиболее полно раскрыть собственное видение мира для адресата, уделяя значительное внимание таким категориям как восприятие и оценка. Специфика коммуникативной ситуации интервью позволяет говорить о том, что адресатом интервьюируемого художника выступает интервьюер, однако в более широком понимании адресатом является и читатель интервью – группа лиц, интерпретирующая содержание интервью-коммуникации. Таким образом, и интервьюер, и читатель являются адресатами, которым в рамках коммуникативной ситуации интервью художник стремится донести собственный взгляд на окружающий мир и творческий процесс. Вместе с тем, рассматривая языковую актуализацию конкретного перцептивного события в речи художника в процессе интервью, мы, прежде всего, будем иметь в виду коммуникативное взаимодействие между художником и интервьюером, так как фактический материал, используемый для анализа, а именно: опубликованные тексты интервью, позволяют проследить это наиболее четко.

В предыдущей главе получило обоснование то, что перцептивное событие, под которым понимается вербально воплощенное знание об

отдельном эпизоде восприятия элемента окружающей реальности, организуется в виде событийного фрейма. Событийный фрейм имеет двухуровневую структуру, где на вершинном уровне располагаются узлы «субъект», «объект», «событие восприятия», «место» и «время», а на нижележащем уровне расположены слоты, содержащие информацию о степени активности субъекта восприятия, о свойствах воспринимаемого объекта и о признаках акта восприятия [Колесов, 2008; Шнякина, 2017]. Важным структурным компонентом фрейма является субъект восприятия, анализ которого происходит в терминах наблюдателя, которым в нашем случае выступает художник.

Как указывает Т. Л. Верхотурова, субъект восприятия представляет собой фигуру чувственного познания, которая обладает физиологическими и психическими способностями совершать отбор, организацию и интерпретацию информации. Такой субъект характеризуется абстрактностью и нейтральностью и «встроен только в научную картину мира (психологию, философию и т.д.)» [Верхотурова, 2006, с. 156]. Наблюдатель рассматривается более универсально, как активная когнитивная фигура, участвующая в процессе познания. Наблюдатель может являться как носителем научного сознания, так и обыденного, а потому может обозначать субъекта как научной, так и общей познавательной деятельности. Т. Л. Верхотурова подчеркивает, что «концепт “наблюдатель” принадлежит как научной, так и наивной картине мира (объединяя их) в максимально доступной лексикализованной форме» [там же, с. 156]. Исследователи говорят о значимости понятия «наблюдатель» в лингвистических исследованиях. Отмечая тот факт, что тема наблюдателя получает в лингвистических работах многоаспектное наполнение, С. Ю. Лаврова пишет: «Субъект восприятия, создавая перцептивный образ, выступает в роли Наблюдателя окружающего мира, создавая свой «возможный мир», существующий в ценностных координатах, что замечательно и отражает язык» [Лаврова, 2014, с. 97].

Таким образом, наблюдатель рассматривается шире, чем субъект восприятия, так как это участник процесса чувственного познания, который отбирает, категоризирует и вербализует получаемую информацию в рамках наивной и научной картин мира. Анализируя художественный текст, исследователи акцентируют внимание на том, что наблюдатель осуществляет когнитивный процесс трансформации восприятия в речевое сообщение [Салтымакова, 2013].

Художник, являясь участником перцептивного события, выступает и субъектом восприятия, поскольку он обладает присущими человеку сенсорными и психическими способностями, и наблюдателем, поскольку он не только воспринимает явления окружающего мира, но и вербализует свое знание о перцептивном событии как обычный человек и как профессионал, интерпретируя увиденное через призму собственного художественного опыта. Использование термина «наблюдатель» обусловлено преобладанием активного характера наблюдения, осуществляемого художником, доминированием зрительной перцепции как основы творческого процесса, а также аспектом языковой экономии (по сравнению с термином «субъект восприятия»), что представляется целесообразным при составлении классификации.

Для удобства анализа структуры событийного фрейма рассмотрение языкового материала в разделах работы, посвященных анализу функционирования категории перцептивности, происходит последовательно: описываются главные компоненты фрейма: субъект, представленный на языковом уровне различными типами наблюдателя, осуществляемое наблюдателем перцептивное действие, и объект восприятия.

Поиск и отбор языкового материала осуществлялись методом сплошной выборки из корпуса исследуемых текстов англоязычных интервью посредством выделения текстовых фрагментов, репрезентирующих сенсорный опыт художника. Методы лексико-семантического и контекстуально-интерпретационного анализа позволили выявить

семантические особенности как субъекта и объекта восприятия, так и связывающих их глаголов. Когнитивно-семантический анализ способствовал определению характера наблюдения и выделению типов наблюдателя, объективируемых в текстах англоязычных интервью с художником. Методы лингводискурсивного и прагма-коммуникативного анализа применялись с целью определения особенностей реализации художником коммуникативной стратегии самопрезентации в ситуации интервью. Стилистический анализ способствовал исследованию языковых средств актуализации эмотивных значений на лексическом и синтаксическом уровне.

В результате анализа было установлено, что художник, как интервьюируемый, стремится наиболее полно раскрыть специфику своего восприятия для адресата, что позволило выявить типы наблюдателя, которые отражают степень его активности и разнообразные способы фиксации объекта восприятия. В частности, существующая типология, включающая фигуры наблюдателя-деятеля, наблюдателя-экспериенцера и закадрового наблюдателя, уточнена и расширена. В результате предложена авторская классификация, включающая шесть типов наблюдателя, представленных в Таблице 1:

*Таблица 1. Типы наблюдателя, выделяемые в рамках исследования*

<b>Тип наблюдателя</b>	<b>Характер наблюдения</b>	<b>Способ языковой репрезентации</b>
наблюдатель-деятель	активный наблюдатель	основными репрезентантами являются акциональные перцептивные глаголы ( <i>e.g. to look, to observe, to watch</i> )
неагентивный наблюдатель-экспериенцер	пассивный наблюдатель	объективируется статальными перцептивными глаголами ( <i>e.g. to see, to notice</i> )

агентивный наблюдатель-экспертиенцер	наблюдатель, намеренно совершающий физические действия для осуществления наблюдения	объективируется перцептивным глаголом <i>to see</i> , который в определенном контексте (например, в придаточных цели) приобретает акциональный характер
мультисенсорный наблюдатель	наблюдатель, у которого, как явствует из языковой репрезентации, задействованы разные сенсорные каналы	объективируется языковыми средствами, одновременно актуализирующими, например, зрительную, слуховую, ольфакторную перцепцию
наблюдатель-исследователь	активный наблюдатель, совершающий целенаправленные действия	представлен глаголами, содержащими в своей семантике как перцептивный, так и ментальный компонент одновременно ( <i>e.g. to look for; to search for; to soak up, to study</i> )
закадровый наблюдатель	наблюдатель, не представленный эксплицитно, но имплицированный в семантике высказывания	

Как следует из представленной классификации, первые пять типов наблюдателя эксплицитно представлены в поверхностной структуре высказывания и дифференцируются на основе семантики глаголов, объективирующих восприятие. Шестой тип, а именно закадровый наблюдатель, выражен имплицитно, вследствие чего фокус в высказывании смещается на объект восприятия, актуализируемый в предложении в функции подлежащего.

Степень активности наблюдателя определяется, главным образом, семантикой перцептивного глагола. В результате анализа было также выявлено, что глагольный предикат, который связывает между собой субъект и объект восприятия, не всегда относится к ядерной группе глаголов перцептивной семантики, для которых перцептивное значение является основным, а может принадлежать к группе глаголов, которые реализуют перцептивное значение в определенном контексте. Анализ также показал, что перцептивное событие может обладать такой значимой характеристикой как эмоциональная маркированность, поскольку художник при восприятии объекта эмоционально реагирует на него.

### **2.2.1. Экспликация различных типов наблюдателя в англоязычном эго-дискурсе художника**

В настоящем исследовании в качестве субъекта восприятия выступает художник, для которого восприятие представляет собой не просто начальный этап процесса познания и получения сенсорной информации для ориентации в мире, но и источник уникального чувственного опыта, который позволяет мастеру создавать произведения искусства.

Как отмечалось ранее, субъект восприятия является значимым участником перцептивного события, поскольку восприятие имеет место только в связи с субъектом, способным воспринимать. Языковая самопрезентация художника как наблюдателя характеризуется наличием в конструируемом им вербальном эго-дискурсе разнообразных типов наблюдателя, главным компонентом которых являются глаголы с семантикой наблюдения. Исследование текстов англоязычных интервью с художниками позволило выявить шесть наиболее типичных фигур наблюдателя: *наблюдателя-деятеля, неагентивного наблюдателя-экспериенцера, агентивного наблюдателя-экспериенцера, мультисенсорного наблюдателя, наблюдателя-исследователя, закадрового наблюдателя*. Остановимся на анализе различных типов наблюдателя более подробно.

На первом этапе исследования рассмотрим тип *наблюдателя-деятеля*, под которым понимается субъект, активно участвующий в процессе зрительного восприятия и контролирующей его. Деятельностная фигура наблюдателя наиболее типично представлена местоимением первого лица (личное местоимение *I*) вместе с перцептивными предикатами с семантикой активного, целенаправленного наблюдения:

(6) “*It was a hot August night, and I was exhausted. I walked out on the porch of my house and **looked at this** mountain range*” [Wyeth, 1976, p. 24]

(7) “*The first step is always nature. I get out into the great outdoors and **really look around me***” [Hanson, 2024].

(8) “*So I’ve **observed** photography for a long time*” [Gayford, 2016, p. 45]

В рассматриваемых примерах языковыми маркерами эгореференции являются местоимения первого лица *I* (примеры 6-8), *me* (пример 7). Активность наблюдателя отражена в семантике используемых перцептивных предикатов *look at* (“to direct your eyes in order to see something or someone” [CmD]), *observe* (“to watch something or someone carefully” [CmD]), *look around* (“to visit a place and look at the things in it” [CmD]). Семантика внимательного, активного наблюдения актуализируется также путем использования наречия-интенсификатора *really* (пример 7) и указанием на длительность перцептивного процесса *for a long time* (пример 8). Активность наблюдателя реализуется путем объективации таких эгоцентрических параметров как место и время (*August night, on the porch of my house, the great outdoors*). Как правило, в синтаксической структуре предложения присутствует указание на объект наблюдения. Вместе с тем пример 7 демонстрирует ситуацию, когда в предложении после глагола *look* объект наблюдения на языковом уровне не представлен, что может объясняться причинами прагма-коммуникативного характера, а именно, целью художника сфокусировать внимание, прежде всего, на самом перцептивном действии. Объект наблюдения при этом эксплицируется из предшествующего контекста (*The first step is always nature*).

Анализ материала показал, что вовлеченность наблюдателя может актуализироваться в семантике причастных или герундиальных фраз со значением активного наблюдения, при этом активность наблюдателя акцентируется включением перцептивного действия в ряд других физических действий или функционированием языковой единицы с перцептивной семантикой в качестве обстоятельства образа действия.

(9) “... *one day walking across the field, **looking at my feet, watching** where I was walking, I became conscious of what we walk on*” [Wyeth, 1976, p. 117]

(10) “*I simplify the landscape **by observing** the abstract shapes that are before me*” [Gallery One CT].

В представленных примерах эгореференция художника к себе как к наблюдателю осуществляется местоимениями *I, my*. Дериваты перцептивных глаголов в форме причастных (*looking at; watching* “watch – to look at something for a period of time” [CmD]) и герундиальной (*observing*) фраз передают включенность наблюдателя и демонстрируют деятельностный характер наблюдения.

Манифестация наблюдателя-деятеля нередко сопровождается описанием эмоционального отношения к восприятию:

(11) “*For instance, I like **looking at paintings and portraits**, because I like traveling the world through art, in many ways. Especially in the way that painting allows you to travel through time*” [Brown, 2016].

В рассматриваемом примере эгореференция художника к себе как к наблюдателю происходит посредством местоимения *I*. Герундиальная фраза *looking at paintings and portraits* в функции дополнения при стательном предикате *like*, служащим средством описания эмоций, с одной стороны, маркирует перцептивное действие как приносящее удовольствие, а с другой – номинирует его как целенаправленное, тем самым репрезентируя наблюдателя как активного и деятельностного.

Рассмотрим следующий пример:

(12) “*I was **visually aggressive**. I would sit very close and stare. It could be*

*uncomfortable for both of us. I was afraid that I didn't pay very strict attention to every one of the things that attracted my eye the whole painting would fall apart*" [Freud, 2009].

В представленном примере эгоцентрическим спецификатором наблюдателя-деятеля выступает местоимение первого лица *I*. Активность наблюдателя реализуется посредством перцептивного предиката *stare* вместе с модальным глаголом *would*, поскольку, во-первых, семантическая структура глагола *stare* отражает его динамическую природу: "*If you stare at someone or something, you look at them for a long time.*" [CD], где подчеркнутая длительность действия характеризует глагол как акциональный. Во-вторых, в рассматриваемом контексте модальный глагол *would* используется для выражения часто повторяющегося действия в прошлом, что характеризует перцептивное событие как волитивное и контролируемое. Эмоциональная маркированность высказывания достигается путем использования адъективного словосочетания с перцептивной семантикой *visually aggressive*, где адвербиальный модификатор с перцептивным признаком *visually* сочетается с эмотивным прилагательным *aggressive*, создавая образ внутреннего напряжения при наблюдении за объектом и индуцируя активный характер наблюдения.

Анализ материала показал, что в ряде случаев активный наблюдатель-деятель может быть представлен посредством обобщенно-личного местоимения *you* в сочетании с предикатами активного наблюдения:

(13) "*There's a famous photograph of a little boy in Northern Ireland, with an incredibly angry face. If **you look at that** you think, 'My God, these people are very angry*" [Gayford, 2016, p. 171-172].

(14) "*Room after Room [130] predates Anna Christina [134], but it was done the same summer. I first got the idea of her in the kitchen looking through the full length of the house. If you'll notice in Room after Room it's the succession of rooms that makes the impact. **You are looking way down the hall, but past her, through the door, into the living room.** The light pull and the whole thing is*

*there*” [Wyeth, 1976, p. 137].

В рассматриваемых примерах местоимение второго лица *you* выступает как обобщенно-личное, смещая фокус внимания с художника на адресата, и, таким образом, выполняет инклюзивную функцию. В примере 13 художник, используя местоимение *you*, вовлекает адресата в перцептивное событие, создавая ощущение, как будто он сам наблюдает за объектом восприятия. В примере 14 говорящий живописец, уточняя направление наблюдения *you look way down... through ... into...*, приглашает адресата посмотреть на картину так, как им (живописцем) задумано. Таким образом, местоимение *you* усиливает диалогичность дискурса, вовлекая адресата, в роли которого в коммуникативной ситуации интервью выступает интервьюер, в эго-пространство художника, превращая его в «соучастника» перцептивного события, свидетелем которого был сам художник.

На языковом уровне наблюдатель-деятель может быть также репрезентирован посредством употребления перцептивного предиката вместе с адвербиальной лексемой, которая способствует актуализации внимательного наблюдения:

(15) “*When you are looking very carefully, you sense it. It isn’t as though you try to capture it*” [Freud, 2009].

(16) “*When you look closely you realize from their oddly contorted body positions that many of the skiers are beginners—a lot of them are struggling to stand on their skis*” [Doig, 2018].

В примерах 15 и 16 местоимение *you* вновь способствует созданию эффекта присутствия: художник переносит адресата внутрь перцептивного события, заставляя его посмотреть на него «своими» глазами. Употребление адвербиальных лексем с семантикой внимательности усиливает семантику активного наблюдения предикатов *are looking* (пример 15) и *look* (пример 16), благодаря чему художник выступает как активный и прилагающий усилия к осуществлению перцептивного действия наблюдатель *are looking very carefully* (пример 15), *look closely* (пример 16).

Таким образом, актуализация *наблюдателя-деятеля* манифестирует художника как активного субъекта восприятия, что реализуется на вербальном уровне посредством употребления предикатов перцептивных действий и причастий с ориентацией на объект (*looked at, 're looking at, watching, look around, observing*) в контексте их употребления с местоимениями *I, you*. Фигура наблюдателя-деятеля в ряде случаев профилируется путем употребления перцептивного глагола *look* в паре с адвербиальными лексемами *carefully, closely*. Внимательность наблюдателя может объективироваться использованием однородных членов предложения (*looking at my feet, watching where I was walking*). Функционирующие в представленных примерах перцептивные причастные и герундиальные фразы характеризуют перцептивную деятельность художника как внимательную и направленную на пристальное визуальное исследование объекта. Используемые формы глагола (как личные, так и неличные), актуализирующие наблюдателя-деятеля, демонстрируют, что субъект восприятия характеризуется активностью, намеренно и целенаправленно осуществляет перцептивное действие и контролирует его протекание. Использование художником местоимения *you* выполняет инклюзивную функцию, позволяя адресату стать условным участником наблюдаемого, что способствует усилению диалогичности дискурса. Манифестация наблюдателя-деятеля часто происходит с акцентом на его эмоциональное состояние, что подтверждается использованием лексических единиц с эмотивной семантикой.

На втором этапе перейдем к рассмотрению типа *неагентивного наблюдателя-экспериенцера*. К этому типу можно отнести случаи, когда художник становится невольным свидетелем событий или пассивно переживает сенсорный опыт, вследствие внешних, не зависящих от него происшествий.

Обратимся к анализу примеров, в которых неагентивный наблюдатель-экспериенцер представлен местоимением *I* в сочетании с перцептивными

предикатами пассивного восприятия:

(17) “*I came in from walking over the hill late in the afternoon one November and something I'd seen out of the very corner of my eye, got me. I suddenly saw the Kuerner house and the hill reflected in the pond at Kuerners, so I went into my studio a couple of hours later*” [Wyeth 1976, p. 48].

(18) “*But then one day, suddenly, I noticed that my chair had been moved*” [Wyeth, 1976, p. 132].

(19) “*I was walking back I suddenly saw the building anew*” [Doig, 2018].

В представленных примерах эгоцентрическим спецификатором наблюдателя выступает личное местоимение *I*. Пассивная семантика наблюдения актуализируется посредством перцептивных предикатов *'d seen, saw* (“see – to perceive with the eyes” [CD]) и *noticed* (“to become conscious or aware of; perceive; note” [CD]) вместе с адвербиальными фразами со значением случайности, невольности или неожиданности - *seen out of the very corner of my eye* (пример 17), *suddenly saw* (пример 17), *suddenly noticed* (пример 18), *suddenly saw* (пример 19). В примерах 17-19 говорящий художник, описывает ненаправленное, пассивное зрительное восприятие и не стремится обобщить опыт наблюдения за объектом. Вместе с тем перцептивные глаголы *see* и *notice* актуализируют результативное восприятие, что предполагает экспликацию объекта в структуре высказывания, который представлен в примерах 17 и 19 субстантивным словосочетанием (*the Kuerner house and the hill, the building anew*), а в примере 18 – объектным придаточным предложением (*that my chair had been moved*).

Как и при анализе наблюдателя-деятеля (примеры 13-16) выявляются случаи, когда манифестация наблюдателя-экспериенцера происходит в контексте употребления обобщенно-личного местоимения *you* вместе с перцептивным предикатом, представленным глаголом *see* с семантикой пассивного фиксирования изменений ситуации:

(20) “*As the dawn broke on the eastern sky, on the western sky you saw a*

*great storm, heavy grey clouds moving towards us; as it got lighter you could see it moving*” [Hockney, 2009].

(21) “*The wheat grows, then it's harvested, then you see it ploughed*” [Gayford, 2016, p. 11].

В представленных примерах местоимение *you* создает эффект «присутствия» в ситуации наблюдения за природными явлениями. Говорящий художник не отказывается от позиции наблюдателя, но расширяет ее, позволяя адресату соотнести свой возможный опыт с опытом художника. Наблюдатель, профилирующийся в текстовых фрагментах, остается экспериенцером, поскольку изменения, которые происходят в окружающей среде, не зависят от него – он зрительно фиксирует то, как меняется окружающая обстановка. Все это определяет синтаксическую организацию предложений: в примере 20 на первый план выносятся придаточная часть сложноподчиненного предложения, в которой описываются природные изменения (*As the dawn broke on the eastern sky; as it got lighter*), тогда как главное предложение отходит на второй план и эксплицирует сам факт наблюдения (*you saw a great storm; you could see it moving*). В примере 21 сложносочиненное предложение построено таким образом, что его первая часть указывает на последовательность действий, предшествующих наблюдению (*The wheat grows, then it's harvested*), после репрезентируется пассивное восприятие результата этих действий (*then you see it ploughed*).

Вместе с тем, в конструируемом художниками дискурсе не выявляются контексты, в которых употребление перцептивного глагола *see* соответствовало бы понятию экспериенцера «в чистом виде», то есть имели бы место конфигурации предложений, в которых глагол *see* является непереходным как, например, в предложении *I see well*. Как отмечалось ранее, в исследовании Т. Л. Верхотуровой при лингвистическом моделировании ситуации наблюдения рассматривается контекст, в котором наблюдатель-экспериенцер является *больше, чем экспериенцером*, поскольку глагол чувственного восприятия *see* функционирует как переходный

[Верхотурова, 2004]. Рассмотрим пример:

(22) “*Finally she stopped. The light in the woodshed went out and I saw other lights go on in the different windows as she went upstairs, turning them on and off on the way up*” [Wyeth, 1976, p. 72].

В данном примере перцептивный предикат *saw* является переходным, он функционирует вместе с дополнением, объективируемым инфинитивной конструкцией (*other lights go on in the different windows*). Наблюдатель не просто смотрит на статичный объект, а выступает свидетелем динамики происходящего (*lights go on ... she went upstairs... turning them on and off*), что отражает направленность восприятия на фиксацию различных действий и может служить детерминирующим признаком приобретения глаголом *see* акциональных характеристик. Вместе с тем, контекст текстового фрагмента указывает на то, что наблюдатель остается экспериенцером, поскольку динамика происходящего не зависит от его усилий.

Однако в анализируемом нами дискурсе художник часто совершает целенаправленные действия, чтобы увидеть объект, а потому считаем целесообразным выделить тип *агентивного наблюдателя–экспериенцера*, который актуализируется статальным предикатом *see*, но при этом контекст высказывания носит агентивный характер и состоит в описании намеренных действий наблюдателя. По мнению одного из основоположников лингвистической философии Г. Райла [Ryle, 1954], процесс «видения» (*seeing*) может быть рассмотрен как процесс достижения цели (*winning*). Философ особо подчеркивает, что ошибочно предполагать, что глаголы *see* или *hear* являются исключительно статальными, поскольку существует контексты, когда данные глаголы употребляется в значении перцептивных действий, например, в высказываниях, когда ситуация наблюдения осуществляется в результате других действий [Ryle, 1954].

Вслед за Г. Райлом, Ч. Майерс отмечает, что «в таком предложении, как “Он увидел дорожный знак, потому что надел очки”, кажется вполне естественным предположить, что глагол “увидел” репрезентирует действие,

произошедшее в результате того, что человек надел очки» [Myers, 1962, p. 287]. Отмечается функционирование глагола *see* в значении «зрительного обнаружения», что характеризует рассматриваемый перцептивный глагол как процесс осознания присутствия объекта в поле зрения наблюдателя вследствие целенаправленного поиска [Myers, 1962]. В своем диссертационном исследовании В. А. Кучмистый приходит к выводу, что глагол *see* может выступать как акциональный в случае актуализации волитивной семантики, непосредственно указывающей на осознанность действия субъектом восприятия [Кучмистый, 1999, с. 84].

На третьем этапе исследования типов наблюдателя рассмотрим примеры с *агентивным наблюдателем - экспериенцером*. Как уже указывалось выше, под агентивным наблюдателем-экспериенцером будем понимать наблюдателя, совершающего интенциональные действия с целью переживания определенного сенсорного опыта. Выявление фигуры агентивного наблюдателя-экспериенцера в рассматриваемом типе дискурса обуславливается характером деятельности художников. Во-первых, видение для них – это процесс анализа, поиска новых перспектив и глубокого проникновения в наблюдаемое. Во-вторых, в процессе овладения своей профессией художники, как правило, прилагают особые усилия для того, чтобы развить навыки фокусного и внимательного наблюдения.

Агентивный наблюдатель-экспериенцер наиболее типично представлен эгоцентрическим спецификатором *I* вместе с акциональным предикатом в контексте его употребления с неличной формой перцептивного глагола *see*. Например:

(23) *“I thought I'd better get up and drive out to see it on my own. Bing woke up and asked me where I was going, I said, I'm going to see the dawn”* [Hockney, 2009].

(24) *“I visit the Colorado Plateau every year, revisiting some places like Canyon de Chelly and Zion National Park over and over to see the landscape in different lighting”* [Hanson, 2015].

В примерах 23-24 эго-референция маркируется местоимениями *I, my*. Перцептивный глагол *to see* в форме инфинитива реализуется в функции обстоятельства цели (*drive out to see, I visit the Colorado Plateau to see*), что указывает на направленность действий для создания условий, в которых художник может наблюдать. В придаточном предложении *I'm going to see the dawn* (пример 23) инфинитив, выраженный перцептивным глаголом *see*, благодаря предикату с семантикой волитивности *'m going to*, приобретает акциональную интерпретацию.

Были выявлены контексты, в которых актуализатором признака агентивного наблюдателя-экспериментатора является аспектуальный предикат, в состав которого входит глагол *see*:

(25) “*It was located right across from my father's place, and I used to go up there as a kid and see these ruins that always fascinated me*” [Wyeth, 1976, p. 59].

(26) “*But as I began to see clearer through the multiple drawings, and began to understand Anna Christina and Alvaro*” [Wyeth, 1976, p. 153].

В примерах 25-26 эгореференциальным маркером выступает личное местоимение *I*. Сочетаясь с аспектуальными предикатами *used to* и *began*, перцептивный глагол *see* номинирует перцептивное действие. В примере 25, функционируя в одном ряду с таким акциональным глаголом как *go up*, глагол *see* в данном грамматическом контексте может рассматриваться как одно из повторяющихся действий и интерпретироваться как акциональный, объективирующий многократное наблюдение. В примере 26 употребление аспектуального предиката *began* вместе с перцептивным глаголом *see* указывает на начальную фазу акта наблюдения и маркирует затраченные усилия художника, производящего наблюдение. Адвербиальный определитель образа действия *clearer* актуализирует семантику внимательности и фокусности, а предлог *through* вместе с глаголом *see* характеризуют наблюдателя как контролирующего процесс восприятия.

Как видно из рассмотренных фрагментов, глагол *see* в определенном

контексте приобретает акциональный характер, поскольку для совершения перцептивного действия художнику необходимо приложить усилия, чтобы обнаружить объект восприятия или намеренно создать ситуацию, в которой наблюдение было бы возможно. Видение репрезентируется не как внутреннее состояние, а как действие, являющееся ключевым для формирования необходимого чувственного образа, который потом ложится в основу создаваемых художественных работ.

Семантика перцептивного действия глагола *see* формируется в контексте, в зависимости от коммуникативной интенции говорящего. В результате осмысления и интерпретации особенностей своего внутреннего состояния в момент перцептивного события, художник актуализирует периферийные элементы значения перцептивного глагола *see*. В большинстве контекстов глагол *see* приближен в своей семантике к глаголу *observe*, поскольку он отражает не просто состояние или ситуацию видения, а скорее репрезентирует перцептивное действие фиксации или обнаружения интересующего объекта. Дефиниционный анализ глагола *see* показывает, что в лексико-семантическом поле глагола выявляются семы активного визуального включения в наблюдаемый объект. В онлайн-тезаурусе MWT выделяется следующий синонимический ряд: *notice, eye, spot, regard, view, observe, note, sight, watch, perceive, look (at), catch, discern, witness, distinguish, behold, consider, identify*. Глаголы, выявленные в лексико-семантическом поле глагола *see*, определяют такую его характеристику как активное перцептивное действие, которая позволяет говорить о функционировании агентивного наблюдателя-экспериментатора.

На четвертом этапе анализа перейдем к рассмотрению типа *мультисенсорного наблюдателя*. Под мультисенсорным наблюдателем понимается субъект восприятия, переживающий комплексный сенсорный опыт, в рамках которого одновременно задействованы разные сенсорные каналы (зрение, слух, обоняние, осязание, вкус, проприоцепция). Как правило, актуализация фигуры мультисенсорного наблюдателя происходит в

контексте употребления личных местоимений *I, you* вместе с перцептивными предикатами различных модусов (актуализирующие различные модусы перцепции):

(27) “*That was the real reason for painting this picture. I'd go over there evening after evening. I'd hear that water and I'd see that light up there in the house and I'd lie in bed at night thinking about that strange phenomenon and thinking about that square house sitting in that valley. So it wasn't the fact that I was struck by a beautiful evening, say, in the very early spring with branches against that sky. I tried to get that feeling, but there's something else deeply emotional there. That's what I meant when I say I have to back into something*” [Wyeth, 1976, p.62].

(28) “*There'd be, for example, the great crescendo in Siegfried's funeral music, and you'd come round a corner and as the music rose you'd see the setting sun suddenly revealed. It was like a movie. What you were seeing and what you were hearing came together in a fantastic way*” [Gayford, 2016, p. 140].

Одновременная репрезентация двух перцептивных модусов – зрительного и слухового *I'd hear that water and I'd see that light up* (пример 27), *What you were seeing and what you were hearing came together* (пример 28) – свидетельствует об интенсификации получаемой художником сенсорной информации, что подтверждается использованием обстоятельства с оценочной семантикой *in a fantastic way* (28), субстантивного словосочетания *a beautiful evening* (27), адъективного словосочетания *deeply emotional* (27) и предиката *was struck* (28). Использование местоимения *you* свидетельствует, как и в примерах 15-16, 20-21, о желании художника включить собеседника в переживаемый опыт и разделить с ним испытываемые эмоции.

Выявляются контексты, в которых семантика мультисенсорного наблюдателя актуализируется в контексте употребления перцептивных глаголов и существительных, репрезентирующих различные модусы восприятия. Рассмотрим примеры:

(29) “*Most portrait painters stay three or four feet away from the model. I*

*don't, I may be six inches and sometimes even closer than that to the model. I like the communication. **You can see the pores and the act of breathing and you can almost feel the moist hot breath***” [Wyeth, 1976, p. 134].

(30) “*I was driving my Jeep into the Kuemers' entrance one day and **suddenly I saw this helmet under the pine trees** «...» *I couldn't believe my eyes. There was a World War I helmet filled with pine cones. «...» Everything is used on that farm, you see - pine cones burn like a dream and **have a beautiful smell**. And here it was*” [Wyeth, 1976, p. 110].*

(31) “*One day I became conscious of **the sound of the running, trickling water** all around the place. Suddenly it dawned upon me one cold winter morning **how amazing that sound was** and I went into the milk room. The barn was colder than it was outside but **I could still hear that water running** «...» *The whole quality of **the distance of the phenomenon** and the bucket hanging there like a helm, a knight's helm, fascinated me*” [Wyeth, 1976, p. 67].*

В приведенных примерах представлена одновременная вербализация нескольких перцептивных модусов, что создает определенное сенсорное напряжение и способствует актуализации потенциальной эмотивности текстовых фрагментов. Использование перцептивных предикатов пассивного восприятия *see* (29), *feel* (29), *saw* (30), *hear* (31) вместе с существительными, репрезентирующими различные модусы перцепции – *moist* (29), *smell* (30), *sound* (31) актуализируют фигуру мультисенсорного наблюдателя, который фиксирует объект восприятия через несколько сенсорных каналов.

Таким образом, использование местоимений *I*, *you* вместе с перцептивными глаголами (*see*, *feel*, *hear*) и существительными различных модусов восприятия (*smell*, *sound*, *moist*) формирует тип мультисенсорного наблюдателя.

На пятом этапе исследования перейдем к анализу типа *наблюдателя-исследователя*. Под наблюдателем-исследователем понимается фигура, которая совершает намеренные действия, а именно: поиск с целью обнаружения и детальное исследование объекта в определенных условиях.

Данный тип наблюдателя включает глагол, в семантике которого одновременно присутствуют перцептивные и ментальные семы, при этом перцептивная сема не является основной. Это такие глаголы как, например, *to look for, to search for, to soak up, to absorb, to study etc.*

Прежде чем перейти к наглядной иллюстрации функционирования наблюдателя-исследователя в эго-дискурсе художника, представляется целесообразным обратиться к теоретическим источникам, которые помогут обосновать выделение рассматриваемого типа. Вслед за Р. Диксоном, И. Ю. Колесов разделяет глаголы на две категории: ядерные и неядерные, где первые – обладают наиболее обобщенной семантикой и выступают гиперонимами для вторых – неядерных глаголов, которые выражают то же значение, что и ядерные, *но с дополнительными семантическими оттенками*. Отмечается, что ядерные глаголы «используются в семантических толкованиях других глаголов, т.к. имеют более общее значение, а сами при этом не определяются глаголами более абстрактного содержания, чем собственное» [Колесов, 2009, с. 214]. Можно сделать вывод о том, что типы с наблюдателем-деятелем, наблюдателем-экспериенцером, агентивным наблюдателем-экспериенцером и мультисенсорным наблюдателем манифестируются посредством ядерных глаголов с перцептивной семантикой (*look, watch, observe, see, feel, hear* и т.д.), в то время как манифестация наблюдателя-исследователя происходит с акцентом на неядерные глаголы, реализующие свой перцептивный потенциал в определенном контексте. Проиллюстрируем на примере:

(32) *“I visit the Colorado Plateau every year, revisiting some places like Canyon de Chelly and Zion National Park **over and over to see the landscape in different lighting and search for new compositions in the red rock cliffs**”* [Hanson, 2015].

В данном фрагменте текста художник представлен и как агентивный наблюдатель-экспериенцер, который осуществляет намеренные повторяющиеся действия с целью восприятия ландшафта в разном

освещении, и как наблюдатель-исследователь, который совершает интенциональные действия, чтобы обнаружить новые скальные композиции. Маркером актуализации фигуры агентивного наблюдателя-экспериментатора выступает инфинитивная фраза в синтаксической функции обстоятельства цели *to see the landscape in different lighting*, в которой инфинитив выражен ядерным перцептивным глаголом *to see*. Субстантивное словосочетание, номинирующее цель художника (*new compositions in the red rock cliffs*), является контекстом для реализации потенциала перцептивной семантики глагола *search*, поскольку желаемый объект восприятия предполагает зрительное наблюдение и его дальнейшее осмысление. Наличие перцептивного потенциала в семантической структуре глагола *search* подтверждается данными словаря CD: “*to look through (a place, records, etc) thoroughly in order to find someone or something*” [CD] и тезауруса MWT, который в качестве его синонимов предлагает такие перцептивные глаголы как *watch, observe, eye* и такие глаголы с ментальной семантикой, как *scrutinize, learn, study*. Таким образом, использование глагола *search* позволяет художнику представить себя как наблюдателя-исследователя, для которого зрительное восприятие осуществляется с целью исследования окружающей обстановки для достижения определенного результата. Как отмечает В. А. Кучмистый, такие глаголы с семантикой поиска, как *look for, seek, search* обладают амбивалентной семантикой, поскольку они номинируют как зрительное восприятие, так и ментальную деятельность, связанную с перцепцией, которая включает сравнение, анализ и умозаключение [Кучмистый, 1999, с. 71].

Таким образом, *наблюдатель-исследователь* представлен глаголами, семантическая структура которых содержит как визуальный, так и ментальный компонент.

Обратимся к анализу примеров, в которых наблюдатель-исследователь представлен эгоцентрическим спецификатором *I* в сочетании с глаголом, одновременно реализующим свой перцептивный и ментальный потенциал и

причастным оборотом, в состав которого входит глагол с семами перцепции и ментальной деятельности:

(33) “*They are communicating with their body. I look for those things I haven’t seen before; what he did with that arm or that leg, trying to identify why it is different*” [Freud, 2009].

В рассматриваемом примере местоимение *I* выступает маркером эгореференции художника. В данном случае художник посредством предиката *look for* маркируется как наблюдатель-исследователь, совершающий действия, направленные на поиск, зрительное восприятие и анализ характеристик объекта. Наличие перцептивной и ментальной семантики в структуре глагола *look for* подтверждается данными тезауруса MWT, который в качестве его синонимов предлагает такие перцептивные глаголы как *watch, view, eye*, и такие глаголы с ментальной семантикой, как *contemplate, assume*. В данном текстовом фрагменте глагол *look for* в качестве дополнения имеет придаточное определительное предложение *I haven’t seen before*, которое распространяет перцептивную семантику на все высказывание (художник находится в поиске характеристик объекта, осуществляя перцептивное действие). Глагол *identify*, согласно данным тезауруса, также в качестве синонимов имеет глаголы с перцептивной семантикой: *spot, notice, observe*. В данном примере глагол используется с дополнением, характер которого, а именно придаточное изъяснительное предложение *why it is different*, свидетельствует о его ментальной семантике. Вместе с тем, установление дифференциальных признаков объекта возможно только через восприятие, а потому в анализируемом контексте глагол *identify* так же номинирует перцептивное действие, что позволяет говорить о том, что использование глагола в составе причастного оборота *trying to identify* репрезентирует наблюдателя-исследователя, который старается не только зафиксировать визуальные характеристики воспринимаемого объекта, но и соотнести их с определенной системой знаний, чтобы установить его отличительные признаки.

Рассмотрим следующий пример:

(34) “*I hunted through the old favorites such as Auerbach and Baselitz, trying to find an image*” [Brown, 2009].

В приведенном текстовом фрагменте наблюдатель-исследователь представлен эгоцентрическим спецификатором *I* вместе с предикатом *hunted through*, а также причастным оборотом *trying to find an image*. Глагол *hunt*, который номинирует перцептивное действие, в рассматриваемом контексте реализует свой перцептивный и ментальный потенциал, а именно: восприятие работ известных экспрессионистов Ф. Ауэрбаха и Г. Базелица происходит в результате волитивных действий наблюдателя, объективированных на языковом уровне предикатом *hunted through*, метафорически передающим анализ картин и визуальную включенность художника в данный процесс. В онлайн-тезаурусе ТС для описания глагола *hunt* выделяются синонимы с перцептивной *examine, look (high and low)* и ментальной семантикой *inquire, look up, reveal*. Согласно словарной дефиниции *hunt* по своему значению близок к глаголу *look for* (“If you hunt for something or someone, you try to find them by searching carefully or thoroughly” [CD]), но содержит по сравнению с ним дополнительные оттенки смысла – поиск характеризуется как внимательный и тщательный. Причастный оборот *trying to find an image*, который синтаксически подчинен главному предикату, так же репрезентирует наблюдателя-исследователя и эксплицирует цель художника – найти необходимый образ, который ляжет в основу его работ. Перцептивная и ментальная активность наблюдателя реализуется посредством инфинитива *to find*, который входит в состав причастного оборота. Согласно дефиниции, заимствованной из CD: “*If you find someone or something, you see them or learn where they are*” [CD], глагол *find* обладает как перцептивной семантикой (обнаружение объекта в поле зрения), так и ментальной семантикой (установление местоположения объекта через анализ окружающей среды).

Анализ материала показал, что фигура наблюдателя-исследователя

может эксплицироваться в семантике герундиальных фраз:

(35) “*I start with exploring the outdoors and looking for unique compositions in the landscape. I take photos to use as reference material later*” [Hanson, 2024].

В рассматриваемом примере наблюдатель-деятель получает развернутую репрезентацию посредством эгоцентрического спецификатора *I* и однородных герундиальных конструкций, соединенных союзом “and” – *exploring the outdoors and looking for unique compositions*. Значение внимательного, осмысленного зрительного наблюдения выявляется в герундии *exploring* и *looking for*. Согласно дефиниции, заимствованной из CD (“*to explore – to look into closely; examine carefully; investigate*” [CD]), глагол *explore* сочетает в себе значения перцептивной деятельности и ментальной активности, что предполагает осознанное, внимательное зрительное взаимодействие наблюдателя с окружающей средой. Как отмечалось в примере (28), словарь-тезаурус MWT, в качестве синонимов глагола *look for*, который в текстовом фрагменте функционирует в виде герундия *looking for*, предлагает глаголы как перцептивной, так и ментальной деятельности. Перцептивное событие организовано в пространстве, что репрезентируется путем употребления дейктического проксемного выражения *the outdoors*. Реализации перцептивного и ментального потенциала глаголов *look for* и *explore* в данном контексте способствует характер объекта восприятия, в качестве которого выступает окружающий ландшафт, который воспринимается зрением.

Таким образом, при репрезентации наблюдателя-исследователя вербальное воплощение получает целенаправленное перцептивное действие субъекта восприятия, направленное на визуальный поиск объекта и его осмысление. Вместе с тем, были выявлены текстовые фрагменты, в которых наблюдатель-исследователь получает развернутую репрезентацию посредством эгоцентрического спецификатора *I* и глаголов, которые эксплицируют эмоционально маркированное восприятие объекта наблюдения

и его ментальную обработку. Проиллюстрируем подробнее на следующих примерах:

(36) *“I soaked up an almost bewildering number of flashing impressions of a wide variety of works by a large number of artists”* [Wyeth, 1976, p. 15].

В данном фрагменте глагол *soak up*, используемый с эгоцентрическим спецификатором *I*, репрезентирует художника как наблюдателя-исследователя, который наслаждается моментом восприятия или «визуального поглощения» живописных произведений. Подтверждение этому находим в данных словаря LDCE, согласно которому в семантике рассматриваемого глагола присутствуют одновременно компоненты активного зрительного восприятия и переживания положительных эмоций: *“To soak up - to enjoy a place by watching it or becoming involved in it”* [LDCE]. Словарь CD также дает такое описание: *“If you soak up the atmosphere in a place that you are visiting, you observe or get involved in the way of life there, because you enjoy it or are interested in it”* [CD]. Как видно из представленных словарных дефиниций, наряду с семой поглощения (*“If a soft or dry material soaks up a liquid, the liquid goes into the substance”* [CD]) фразовый глагол *soak up* содержит в своей семантике перцептивные семы активного восприятия, а также эмотивные семы. Вместе с этим, словари предлагают дефиниции, в которых глагол *soak up* одновременно описывается как глагол ментальной и перцептивной деятельности, а именно: *“to absorb with one's mind or senses; take in”* [CD]; *“to learn something quickly and easily”* [LDCE]. Таким образом, можно сделать вывод, что использование фразового глагола *soak up* позволяет художнику охарактеризовать себя как наблюдателя-исследователя, который при сенсорном восприятии и осмыслении объекта испытывает положительные эмоции.

Рассмотрим другой пример:

(37) *“In my plein air paintings, I soak up the mood and energy of an environment, including the weather and the light, and then seek to express that feeling”* [Smith-Dungan].

В данном фрагменте текста художница представлена как наблюдатель-исследователь посредством эгоцентрического спецификатора *I* и предиката *soak up*. Перцептивный и ментальный потенциал глагола *to soak up* реализуется в контексте номинации объекта восприятия, которым выступает природа *environment, the weather and the light*, что указывает на реализацию зрительного восприятия и на соответствующую ментальную активность наблюдателя, поскольку художница не только видит окружающую обстановку, но и осмысливает ее отдельные качества (*the light*) и состояние (*the weather, the mood and energy of an environment*). Наблюдение эмоционально-маркировано, поскольку, во-первых, номинирующий перцептивное действие глагол *to soak up* обладает эмотивной семантикой, а, во-вторых, в фокусе внимания художницы находятся эмоциональные характеристики окружающей обстановки (*the mood and energy of an environment*).

В процессе анализа были выявлены фрагменты, в которых в контексте зрительного восприятия перцептивный и ментальный потенциал реализует глагол *absorb*:

(38) ***“I spend a lot of time absorbing what comes into my optical field, particularly from natural environments. I focus on intuitively rearranging what I see into patterns and systems of integration”*** [Cohen, 2022].

В рассматриваемом текстовом фрагменте художник представлен как наблюдатель-исследователь, для которого зрительные анализаторы являются основным сенсорным каналом получения информации. Маркером зрительного восприятия выступает предикат с перцептивной семантикой *see*, а также субстантивное словосочетание *my optical field*. Деятельностный характер наблюдения индуцируется предикатом *focus on*, указывающим на осознанность действия наблюдателем. Актуализатором перцептивной семантики является причастная фраза *absorbing what comes into my optical field*, где глагол *absorb* реализует свой перцептивный и ментальный потенциал, так как переносит исходное значение «впитывать, поглощать» (*“If*

*something absorbs a liquid, gas, or other substance, it soaks it up or takes it in*” [CD]) из физической сферы в сферу чувственного восприятия. Метафорически обозначая процесс «впитывания» визуальных впечатлений, глагол *absorb* характеризует зрительное восприятие как эмоционально-маркированное и осмысленное, подтверждение чему находим в дефиниции: “*If something absorbs you, it **interests** you a great deal and **takes up all your attention and energy**” [CD]. Использование эгореференциального временного маркера *a lot of time* указывает на протяженность действия *absorbing*, что также характеризует наблюдателя как активного.*

Можно сделать вывод о том, что глаголы *soak up* и *absorb* вместе с местоимением *I* в анализируемых нами контекстах выражают стремление художника познавать посредством восприятия зрением окружающий мир. Данный процесс эмоционально маркирован и сопровождается осмыслением наблюдаемого.

Таким образом, наблюдатель-исследовать может быть представлен глаголами как с семантикой внимательного всматривания в окружающую среду с целью выявления определенных характеристик, так и глаголами визуального и ментального «поглощения» наблюдаемого, отражающими эмоциональное отношение субъекта восприятия к объекту. Наряду с этим, выявлено, что качественная характеристика наблюдателя-исследователя может репрезентироваться с помощью глаголов, в семантике которых присутствует значение «исследования» окружения с помощью зрительных анализаторов. Рассматриваемые глаголы, в том числе, объективируют ментальную активность художника во время зрительной перцепции:

(39) “*I loved the works of Winslow Homer, his watercolors, **which I studied intently** so I could assimilate his various watercolor techniques*” [Wyeth, 1976, p. 17].

(40) “*I really began to study that pitch of that roof as **I would have studied the curve of Christina's nose***” [Wyeth, 1976, p. 153].

В рассматриваемых фрагментах манифестация наблюдателя-

исследователя происходит посредством эгоцентрического спецификатора *I* вместе с предикатами *studied* (39), *began to study* (40), *would have studied* (39) с семантикой направленного внимания и активного наблюдения за объектом восприятия. Использование адverbиальной лексики *intently* (39) указывает на фокусное наблюдение за объектом, как и использование интенсификатора *really*, который подчеркивает детальное, тщательное наблюдение-исследование. Таким образом, использование глагола с семантикой изучения подчеркивает, что художник воспринимает объект с повышенным вниманием, подтверждение чему можно найти в данных словаря LDCE: “*to study – to look at something carefully*” [LDCE]. Согласно данным тезауруса ТС глагол *study* в качестве синонимов имеет глаголы с перцептивной (*gaze, gawk, peer, gape, glare, gawp, watch*) и ментальной (*consider, examine, learn, think*) семантикой.

Можно сделать вывод, что наблюдатель-исследователь манифестируется в эго-дискурсе художника преимущественно посредством личного местоимения *I* и глаголами, в семантической структуре которых присутствуют значения как перцептивной деятельности, так и ментальной активности (*look for, search, hunt, identify, find, explore, soak up, absorb, study*). Использование данных глаголов свидетельствует о том, что процессы зрительного восприятия и ментальной обработки в творческой деятельности художника тесно связаны и происходят одновременно, что обуславливает способ и характер объективизации фигуры наблюдателя-исследователя.

На следующем, шестом этапе анализа перейдем к рассмотрению имплицитного типа, а именно *закадрового наблюдателя*. К реализации закадрового наблюдателя относятся случаи отсутствия в предложении на эксплицитном уровне фигуры наблюдающего. В самом общем виде, высказывания конструируются таким образом, что в качестве подлежащего выступает объект восприятия. Проиллюстрируем это на примере:

(41) “*It looked like gold, while behind us the storm was coming forward with lightning flashing. And then, as the sun was coming up, appeared a perfect rainbow, with lightning flashing in the middle*” [Hockney, 2009].

Как видно из примера, роль закадрового наблюдателя формируется при употреблении глаголов *look* (в значении «выглядеть»), *appear*, концептуализирующих ситуацию восприятия как имеющую место в пространстве наблюдателя. Рассмотрим подробнее:

(42) “***It all seemed so magical and unattainable. Some that stand out were Vermeer, Corot, Rembrandt, Sir Henry Raeburn, Millet, Gauguin, Bouguereau, Wyeth, Parrish, Van Gogh, Stubbs, Rosa Bonheur, and Henri Rousseau***” [Sixbey, 2024].

(43) “***The amazing range of purples that appear when the sun starts setting, and the brilliant oranges and sherbet colors in the highlights***” [Hanson, 2015].

(44) “***He looked just like a submarine commander with his black turtleneck sweater ... but those hooks were very important. It's marvelous to go over there***” [Wyeth, 1976, p. 84].

В представленных примерах субъект восприятия не имеет языковой репрезентации, однако предикаты *seemed*, *appear*, *looked* актуализируют семантику наблюдения, имплицитно, что наблюдатель находится «за кадром». Наблюдение сопровождается интерпретацией объекта восприятия, что актуализировано посредством прилагательных с оценочной семантикой *magical*, *unattainable* (42), *amazing* (43), *important* (44).

Индикатором ситуации наблюдения за референтом подлежащего может выступать экзистенциальная конструкция *there be* (*there appear*, *there exist* etc.), как вариант реализации ситуации с закадровым наблюдателем. Хотя сам наблюдатель в предложении не упоминается, его наличие подразумевается, поскольку высказывание содержит информацию о фиксации наблюдаемого в определенном месте или в определенное время:

(45) “***There's a big pan there that catches the light and minutely has the reflections of the spruce tree in here***” [Wyeth, 1976, p. 53].

(46) “***On the wall in front of me there appeared an extraordinary image, soft, delicate, upside down***” [Gayford, 2016, p. 106].

Несмотря на отсутствие фигуры наблюдателя на эксплицитном уровне в рассматриваемых примерах, синтаксические экзистенциальные конструкции с вводным подлежащим *there* актуализируют пространственные ориентиры наблюдателя, выводя вместе с тем в фокус высказывания объект наблюдения.

Перцептивную интерпретацию приобретают контексты, в которых на вербальном уровне глаголы, имплицитно обозначающие наблюдение, отсутствуют, однако в фокусе внимания оказываются свойства и характеристики объекта, находящегося в поле зрения наблюдателя, что позволяет говорить об актуализации фигуры закадрового наблюдателя. Рассмотрим пример:

(47) “*That cup is almost transparent against the wall, except for the little glint on the lip and on the spigot. The way the bubbles come out from where the water hits, makes constant movement*” [Wyeth, 1976, p. 68].

Представленный текстовый фрагмент содержит информацию о нахождении объекта в поле зрения наблюдателя. Объект обладает салиентностью и, несмотря на прозрачность (*That cup is almost transparent*), удерживается в центре внимания наблюдающего. Закадровый наблюдатель имплицитно определяется через описание признаков референта подлежащего: прозрачность (*transparent*), блеск (*glint*), постоянное движение (*constant movement*), что свидетельствует о скрытой перцептивной активности наблюдателя.

Можно заключить, что при репрезентации закадрового наблюдателя высказывания строятся таким образом, что употребление эгоцентрических спецификаторов сводится к минимуму, а доминирует описание свойств воспринимаемого объекта, употребление глаголов *look, seem, appear* и экзистенциальной конструкции *there be (there appear, there exist etc.)*, которые описывают состояние или качество референта подлежащего, находящегося в поле зрения наблюдателя.

Рассмотрев различные типы самопрезентации художника как наблюдателя в эго-дискурсе, важно отметить, что в одном и том же текстовом

фрагменте фигура наблюдателя может манифестироваться одновременно разными способами. Таким образом, языковая актуализация наблюдателя приобретает комплексный характер. Говорящий нацелен на то, чтобы оказать воздействие на адресата и репрезентировать специфику своего восприятия и профессиональной, творческой деятельности с самых разных сторон. Все это повышает «сенсорное напряжение» текста, под которым В. К. Харченко понимает «обилие перцептивных проекций на единицу текста, нацеленное на пробуждение средствами языка перцептивных образов» [Харченко, 2023, с. 72]. Например:

(48) *“Every single plant, bud and flower seems to be standing up straight. Then gravity starts to pull the vegetation down. It was the second year I noticed that; the third, you notice even more. At the height of the summer, the trees become a mass of foliage, and the branches are pulled down by the weight. When it falls off, they'll start going up again. This is the sort of thing you notice if you are looking carefully. The fascination just grew for me here”* [Gayford, 2016, p. 32].

В рассматриваемом текстовом фрагменте субъект восприятия представлен как наблюдатель-деятель перцептивным предикатом *are looking* в контексте его употребления с обобщенно-личным эгоцентрическим спецификатором *you*, как неагентивный наблюдатель-экспериментатор – перцептивным предикатом *notice* в контексте его употребления с личным местоимением *I*, и как закадровый наблюдатель в предложениях, объективирующих денотативную ситуацию перцептивности предикатами изменения состояния *start*, *become* и путем номинации природы и ее состояния. В фокусе внимания адресата оказывается способность художника не только наблюдать за природой, но и выделять детали, что сопровождается положительными эмоциями *The fascination just grew for me here*.

Рассмотрим следующий пример:

(49) *“When I'm out walking, searching, observing, I am almost like a sharpshooter when I see something, I put my sights on an object and pull the trigger, so to speak, with my drawing”* [Wyeth, 1976, p. 31].

В представленном текстовом фрагменте развернутую репрезентацию получают типы наблюдателя-деятеля, наблюдателя-исследователя и агентивного наблюдателя-экспериментера. Рассмотрим последовательно.

Типы наблюдателя-деятеля и наблюдателя-исследователя актуализированы в семантике однородных причастных фраз. Причастие *searching* манифестирует наблюдателя-исследователя, поскольку поиск предполагает не просто зрительное фиксирование, но и ментальную активность: художник направляет внимание на поиск, интерпретирует увиденное, соотносит это с собственным знанием. Употребление причастия *observing* актуализирует наблюдателя-деятеля, поскольку художник демонстрирует активное и сосредоточенное зрительное восприятие.

Агентивный наблюдатель-экспериментер эксплицирован в контексте создания образа сенсорного опыта художника посредством метафоры и сравнения. Наблюдатель, репрезентированный местоимением *I*, при восприятии объекта (*when I see something*) реализует целенаправленное действие, эксплицированное через лексику с военной семантикой (*put my sights on an object, pull the trigger*). Функционируя в одном ряду с акциональными глаголами *put, pull*, глагол *see* приобретает акциональный характер: синтаксическое построение предложения объективирует последовательность действий (*see -> put -> pull*), что структурирует высказывание как серию намеренных шагов. Сравнение *like a sharpshooter* маркирует наблюдателя как активного. В словарной дефиниции MWOD *a sharpshooter* обозначает “*a person who is highly skilled in shooting a weapon (such as a rifle) at a mark or target*” [MWOD], а именно: для попадания в цель необходимо ее обнаружить, для чего нужно обладать остротой зрения. Отождествление прицельного внимания художника с деятельностью стрелка или снайпера, свидетельствует о том, что говорящий устанавливает сходство между обнаружением необходимого чувственного образа и попаданием в мишень стрелком, при этом имплицитно подразумевается профессиональность данной деятельности. Художник отождествляет процесс наведения на цель и выстрел

с написанием картины *I put my sights on an object and pull the trigger, so to speak, with my drawing*. Можно говорить о том, что аккумуляция зрительных образов – это заряд, который позволяет сделать выстрел – создать картину.

Таким образом, одновременная манифестация нескольких типов наблюдателя позволяет художнику не просто сообщить информацию о своем видении, но продемонстрировать адресату уникальность своего восприятия, профессиональной и творческой деятельности.

В настоящем исследовании нами было определено количественное распределение типов наблюдателя в эго-дискурсе художника с использованием интерпретативного метода, метода сплошной выборки, контекстуального анализа и количественного анализа. Для этого были использованы программы Microsoft Word и Microsoft Excel.

Материал исследования составил исследовательский корпус примеров, собранный в программе Microsoft Word, общим объемом 136 360 слов (610 065 знаков), и включающего только ответы художников из трех печатных книг, содержащих интервью с художниками Эндрю Уайетом (*“Two Worlds of Andrew Wyeth: A Conversation with Andrew Wyeth”* [Wyeth, 1976]), Френсисом Бэконом (*“Francis Bacon: In Conversation with Michel Archimbaud”* [Bacon, 1993]) и Дэвидом Хокни (*“A Bigger Message: Conversations with David Hockney”* [Gayford, 2016]), а также из текстов пятидесяти интервью, опубликованные в специализированных онлайн-изданиях, посвященных современному искусству и опубликованных с 2003 по 2025 гг. (онлайн-журналы *“Artforum”* [<https://www.artforum.com/>], *“Art in America”* [<https://www.artnews.com/art-in-america/>], *“Bridgeman images”* [<https://www.bridgemanimages.com/>] и другие). Часть интервью 1959-1968 гг. была заимствована с сайта *“Archives of American Art”* [<https://www.aaa.si.edu/>].

Анализ корпуса заключался в определении контекстов, содержащих типы наблюдателя. Такой подход позволил выявить, в частности, тип закадрового наблюдателя, который часто может быть определен только с

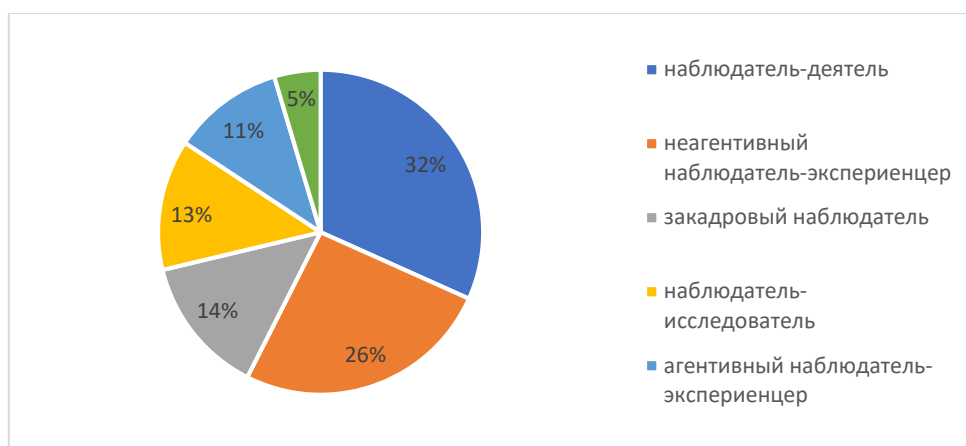
учетом контекста.

Определение контекстов осуществлялось ручной разметкой на основе последовательного чтения и анализа всего материала. В ходе исследования было зафиксировано 369 контекстов (сокр. 369 к.), в которых профилируется фигура наблюдателя. Каждый контекст вносился в языковую базу данных в виде отдельной строки в таблице программы Microsoft Excel. Таблица включала контекст и тип наблюдателя.

Количественный анализ встречаемости типов наблюдателя осуществлялся с использованием сводных таблиц. На основе данных сводной таблицы была построена диаграмма, позволяющая наглядно продемонстрировать распределение типов наблюдателя в исследуемом материале.

Продемонстрируем полученные результаты на Рисунке 2:

*Рисунок 2. Распределение типов наблюдателя в анализируемых текстах интервью с художниками*



Анализ материала позволил определить, что тип наблюдателя-деятели (32%, 117 к.) является доминирующим, что свидетельствует об интенциональном характере восприятия и стремлении художника к глубокому осмыслению объекта восприятия. Второе место по частотности занимает тип неагентивного наблюдателя-экспертиенцера (26%, 95 к.), поскольку художник нередко воспринимает объект в рамках обстоятельств, не зависящих от него. Заметную часть составляет закадровый наблюдатель (14%, 51 к.), актуализация которого позволяет художнику акцентировать

внимание реципиента на объекте восприятия.

Несмотря на то, что меньшую долю составляют типы наблюдателя-исследователя (13%, 48 к.) и агентивного наблюдателя-экспериментера (11%, 41 к.), их встречаемость свидетельствует о том, что процессы зрительного восприятия и ментальной обработки в творческой деятельности тесно связаны, и художник нередко контролирует процесс восприятия с целью формирования чувственного образа, который потом ложится в основу создаваемых им картин. Поскольку тип агентивного наблюдателя-экспериментера предполагает репрезентацию интенциональных действий наблюдателя с целью получения сенсорного опыта, а тип наблюдателя-исследователя отражает языковую актуализацию намеренных действий наблюдателя с целью обнаружения и детального исследования объекта, то можно говорить о том, что в вербальном эго-дискурсе художника доминирует репрезентация деятельностного характера наблюдателя – 56 % (32% наблюдатель-деятель, 11% агентивный наблюдатель-экспериментер, 13% наблюдатель-исследователь).

Наименее репрезентированным типом оказывается мультисенсорный наблюдатель (5%, 17 к.), что, с одной стороны, показывает, что художник интегрирует зрительные, слуховые, тактильные и другие перцептивные модусы в свой чувственный опыт, а с другой – свидетельствует о доминировании зрительного восприятия как основы творческого процесса.

Таким образом, языковая самопрезентация художника как субъекта восприятия осуществляется в его эго-дискурсе посредством актуализации типов наблюдателя-деятеля, неагентивного наблюдателя-экспериментера, агентивного наблюдателя-экспериментера, мультисенсорного наблюдателя, наблюдателя-исследователя, закадрового наблюдателя, которые репрезентируются посредством личных местоимений *Я, you* и языковых единиц с перцептивной семантикой – глаголов в личной и неличной форме и существительных. Многоаспектная репрезентация наблюдателя происходит с акцентом на деятельностный характер наблюдения.

### 2.2.2. Специфика вербализации объекта восприятия

Еще одним значимым узлом, образующим фреймовую структуру событийного концепта, является *объект восприятия*. В процессе анализа текстовых фрагментов было обнаружено, что в качестве объекта восприятия, выступают элементы окружающего мира, которые произвели сильное впечатление на художника, стали основой для создания живописного произведения или оказали значимое влияние на становление его творческой личности.

Неотъемлемой частью языковой актуализации объекта восприятия в эго-дискурсе художника является оценка, анализу которой будет посвящен следующий раздел. В связи с тем, что восприятие сопровождается мыслительной деятельностью, направленной на понимание, интерпретацию и оценку объекта, категории оценки необходимо уделить особое внимание, чтобы глубже проанализировать ее своеобразие в эго-дискурсе художника, а также определить ее основные параметры.

В настоящем разделе подробнее остановимся на некоторых характеристиках объекта восприятия, которые доминируют в анализируемых нами текстах. Проведенный анализ позволил отметить неоднородность языковой репрезентации объекта восприятия и выделить следующие его основные разновидности: 1. природа и ее элементы; 2. человек; 3. произведение искусства. Рассмотрим каждую из групп более подробно.

Обратимся к анализу текстового фрагмента, в котором объектом восприятия выступает *природа*:

(50) *“There is absolutely constant change. Superficially, Bridlington and the country around haven't altered much in fifty years. But when you are here, you can see how it varies continuously. The light will be different; the ground changes colour. In southern California if you went out to paint, the only thing that would be fluctuating are the shadows as they moved. Here the shadows might not be there much of the time, but other things are constantly altering”* [Gayford, 2016, p. 27].

В приведенном примере британский художник Дэвид Хокни описывает свои впечатления от изменчивости природы в Бридлингтоне, сравнивая ее с южной Калифорнией – места, где он долгое время жил и работал. Использование обобщенно-личного местоимения *you* позволяет художнику разделить собственный опыт с адресатом. Наблюдатель–экспериментер представлен глаголом *see* в составе составного модального сказуемого (*you can see how it varies continuously*). Наблюдения художника касаются не столько ландшафта, сколько визуальных характеристик местности, а именно: света *light*, цвета *colour*, теней *shadows* и атмосферы в целом *There is absolutely constant change, haven't altered much, it varies continuously, things are constantly altering*. Артикль *the* перед существительными *the country, The light, the ground, the shadows* выступает как идентификатор, отсылая к определенному референту, который воспринимался художником. Во фрагменте реализуется дейктическая отнесенность к месту, посредством наречий с указательным значением *here, there* и экзистенциальной конструкцией *There is*, которая актуализирует фигуру закадрового наблюдателя.

Описание объекта восприятия эмоционально маркировано посредством использования экспрессивных средств, а именно: на лексическом уровне путем употребления наречий *absolutely, constantly, superficially, continuously*, которые выполняют функцию интенсификаторов; на синтаксическом уровне путем эмфатического построения предложений *the only thing that would be fluctuating are the shadows, Here the shadows might not be there much of the time, but other things are...* и парцелляции *The light will be different; the ground changes colour*. На грамматическом уровне использование времени Present Continuous (*would be fluctuating, are constantly altering*) и сослагательного наклонения *But when you are here, you can see, if you went out to paint, the only thing that would be fluctuating* создает «эффект присутствия», вызывая ощущение, что говорящий находится внутри процесса наблюдения и как бы приглашает реципиента разделить этот опыт.

Рассмотрим другой пример, в котором объектом восприятия также выступает природа:

(51) *“Continuing my childhood maxim that practice makes perfect, I decided to create one painting every week. Since **Red Rock Canyon** was **the most beautiful landscape around Las Vegas**, and **the rocks were the most interesting thing there**, that is what I painted. As climbers, we were often hiking before dawn to avoid the heat, and I experienced many colorful sunrises over the red, pink and white striped sandstone. I loved the way the rocks reflected the light around them, and I loved their interesting abstract shapes. The rocks were both a challenge to overcome with my hands as a climber and a challenge to learn to paint with the brush. I wanted everyone to see the bold beauty of the rocks as I saw them. After two years of climbing and painting red rocks, I started experiencing other landscapes like **Joshua Tree National Park and southern Utah**”* [Hanson, 2024].

В представленном текстовом фрагменте американская художница Эрин Хансон описывает свои впечатления от похода в окрестностях заповедника Ред Рок Каньон в Лос-Анжелесе. Описание природного ландшафта происходит с фокусом на его чувственно-ощутимый образ, а именно: его цвет (*colorful, the red, pink and white striped*), форму (*abstract shapes*) и состояние (*reflected the light*), которые стали источником художественного вдохновения *that is what I painted, a challenge to learn to paint with the brush*. Дейктические элементы представлены в высказывании посредством эго референции (*I experienced, I loved* и т.д), наречения *there* и временного указания *After two years*. В примере преобладает эмоционально-оценочная лексика, которая свидетельствует, во-первых, об эмоциональном состоянии художницы как в момент речи, так и в момент восприятия природы, а, во-вторых, о стремлении поделиться тем, как именно она видит и чувствует мир. Использование субстантивных словосочетаний *the most beautiful landscape, the most interesting thing, interesting abstract shapes, colorful sunrises, the bold beauty of the rocks*, статального предиката с эмотивной семантикой *loved* актуализирует положительную эстетическую оценку местности и эмоционально маркирует

высказывание. Экспрессивность достигается на синтаксическом уровне посредством повтора *I loved..., and I loved..., a challenge to overcome... and a challenge to learn*, и на грамматическом уровне посредством использования превосходной степени прилагательных *the most interesting, the most beautiful*.

Проанализируем пример, в котором объектом восприятия выступает человек:

(52) *"I had been working for months on a winter landscape here in this corner of the studio and I loved the color of the thing – but it wasn't really expressing the way I felt. I wanted something closer to me. Nicholas came in from school and sat down in the corner and began to dream about airplanes. And he looked – my God. And I said, 'Nicholas, stay where you are.' And I hauled the easel over in the corner and I painted Nick in right over the landscape very slowly and gently. He seemed to express more about the hill itself than the landscape. He was in this coat with fur on the collar and with this fey face that he had, he seemed to express the winter landscape mood to me very powerfully"* [Wyeth, 1976, p. 28].

В представленном текстовом фрагменте американский художник Эндрю Уайет описывает спонтанное изменение замысла картины с изображением зимнего пейзажа. Получив сильное эмоциональное впечатление при наблюдении за сыном, который только что вернулся из школы, художник решает написать его портрет. Фокус внимания в данном примере смещен на объект восприятия – на сына. Сам художник представлен на языковом уровне как закадровый наблюдатель предикатами *look* в значении «выглядеть» и *seem* (*he looked, he seemed to express*). Текстовый фрагмент эмоционально маркирован посредством использования экспрессивных средств на разных уровнях: на лексическом уровне эмоциональные переживания художника репрезентированы междометием *my God*, интенсификатора *very*, наречия *powerfully*, эпитета *fey*, а также местоимением *this* (*this coat, this fey face*), которое выделяет объект, воспринимаемый говорящим как эмоционально значимый; на

синтаксическом уровне высокая степень эмоциональной маркированности достигается путем использования параллелизма *And he looked – my God. And I said... And I hauled... and I painted...*, повтора *He seemed to express... he seemed to express...*, и ряда однородных членов *slowly and gently*. Актуализация дейксиса происходит путем употребления словосочетания *here in this corner*, эгоцентрических спецификаторов (*I, me*) и указанием на сына (*Nicholas, he*).

Обратимся к анализу примера, в котором объектом восприятия выступает *произведение искусства*:

(53) “*When I was in the Frick, I always enjoyed looking at it, for years. It is a very unusual picture in Claude’s oeuvre. It is not written about much, possibly because it couldn’t be seen that easily. I got as many books about Claude as I could; I read quite a few, quickly. His pictures are theatrical; in fact, he did kind of invent that theatrical landscape – with trees on either side and deep space in the middle. But this painting is the one that’s different – the deep space is on either side and the thing closest to you – the mount – is in the middle. Probably, that attracted me*” [Gayford, 2016, p. 122].

В рассматриваемом фрагменте британский художник Дэвид Хокни воспринимает одну из работ импрессиониста Клода Моне. Актуализируется семантика активного наблюдения посредством использования предиката *enjoyed* с герундием в синтаксической функции прямого дополнения *looking at it*. Художник испытывает эстетическое удовольствие в процессе зрительного восприятия живописного полотна, обращая внимание на композиционное построение произведения искусства. Прилагательное *unusual* подчеркивает визуальные особенности воспринимаемого произведения, поскольку оно отличается от типичных работ художника, что подтверждает контекст предложения *But this painting is the one that’s different*. Прилагательное *theatrical* акцентирует уникальный визуальный стиль картины. Дейктическая отнесенность реализуется посредством эго референции (*I, me*) и указанием на пространственно-временной отрезок *When I was in the Frick*.

Таким образом, можно говорить о том, что при восприятии природы в фокусе внимания художника находятся такие параметры как цвет, свет, тени, атмосфера места. В случае, когда объектом восприятия выступает человек, художник фокусируется на индивидуальных деталях: черты лица, одежда, поза. При восприятии произведений искусства художник обращает внимание на расположение элементов на картине (что находится на переднем и заднем планах), визуальный стиль, а также на особенности композиционного построения, отличающие произведение от других работ.

В целом, восприятие объекта осуществляется не как нейтральное наблюдение, а как глубоко эмоциональный процесс, о чем свидетельствует обилие эмотивно-оценочных языковых средств, а именно: на лексическом уровне преобладает использование лексических единиц с эмотивной и оценочной семантикой (прилагательные (*beautiful, interesting, unusual*), существительные (*beauty*), глаголы (*loved, enjoyed, attracted*), междометия (*my God*), наречия (*very, powerfully, absolutely, superficially*); на синтаксическом уровне доминирует эмфатическое построение предложений (*the only thing that would be fluctuating*), парцелляция (*The light will be different; the ground changes colour*), повтор (*I loved..., and I loved...*), параллелизм (*And I said... And I hauled... and I painted*); на грамматическом уровне эмоциональная маркированность проявляется в использовании превосходной степени прилагательных (*the most interesting*), времени Present Continuous (*would be fluctuating*) и сослагательного наклонения (*But when you are here, you can see*). Обилие оценочной лексики и эмотивно-оценочных синтаксических конструкций свидетельствует о том, что процессы восприятия и оценки окружающего мира происходят в большинстве случаев одновременно. Вместе с тем для более полного и структурированного анализа в работе они рассматриваются последовательно. Важной особенностью репрезентации объекта восприятия является актуализация пространственного дейксиса (*here, there*), личного дейксиса (*I, you*) и временного дейксиса (*After two years*), которые создают «эффект присутствия», вовлекая и погружая реципиента в

момент перцептивного события. Актуализация дейктических элементов в речевом высказывании репрезентирует слот событийного фрейма «место» (пространственный дейксис) и «время» (временной дейксис).

### **2.3. Языковая актуализация оценки в англоязычном эго-дискурсе художника**

Настоящий раздел посвящен анализу актуализации категории оценки, которая рассматривается в рамках оценочной ситуации, репрезентируемой языковыми средствами в текстах интервью с художником.

Поиск и отбор языкового материала осуществлялись методом сплошной выборки из корпуса исследуемых текстов интервью. В выборку включались текстовые фрагменты, в которых эксплицитно или имплицитно актуализируется эмотивно-оценочная семантика. Лингводискурсивный анализ позволил рассмотреть функционирование категории оценки с учетом коммуникативной ситуации интервью. Лексико-семантический и контекстуально-интерпретационный анализ были направлены на определение семантики эмотивно-оценочных языковых единиц, уточнения их актуального значения в конкретном контексте и интерпретацию эксплицитно и имплицитно выраженной оценки. Стилистический анализ способствовал исследованию языковых средств актуализации оценочных и эмотивных значений на лексическом уровне, а также средств их акцентуации на синтаксическом уровне. Лингвоаксиологический анализ позволил определить тип, характер оценки, объекты оценки и их соотнесенность с системой ценностей художника, а также выявить аксиологические явления, реализующиеся в эго-дискурсе художника. Когнитивно-семантический анализ позволил классифицировать объекты оценки и установить взаимосвязь между объектом оценки и реализуемым типом оценки. Прагма-коммуникативный анализ был направлен на исследование коммуникативно-прагматических интенций художника в ситуации интервью.

В ходе анализа языкового материала на основании комплексного

подхода выделяются обязательные компоненты оценочной ситуации: субъект оценки, объект оценки, характер (знак) оценки и тип оценки. В результате было определено, что субъектом оценки выступает интервьюируемый художник, репрезентированный в тексте как эксплицитно, так и имплицитно. Специфика объекта оценки определяет особенности актуализации типов оценки в дискурсе. Как отмечает Н. Д. Арутюнова, у каждой категории объекта оценки присутствуют свои специфические параметры, которые определяют, по каким характеристикам будет оцениваться объект. Параметры объекта задают рамки, в которых формулируется оценочное суждение [Арутюнова, 1988]. Таким образом, в зависимости от того, что оценивает художник, на языковом уровне объективируются определенные компоненты объекта оценки и реализуется соответствующий тип оценки. Анализ практического эмпирического материала позволяет выявить следующие доминирующие в эго-дискурсе художника объекты оценки: *person*, *work of art*, *artist*, *art supplies*, *environment*. Различие объектов оценки определяется их онтологическим статусом и семантической структурой:

1. Объект *person* репрезентирует уникального индивида, обладающего не только физическим телом, но и сознанием, мышлением и моралью. Оценка данного объекта носит комплексный характер: она может быть направлена на физические, психологические и нравственные качества и особенности поведения.

2. Объект *work of art* представляет результат художественной деятельности: картину. Его оценка сосредоточена преимущественно на визуально воспринимаемых и формально-содержательных характеристиках: композиция, цвет, техника выполнения, образность.

3. Объект *artist* определяется профессиональной и творческой деятельностью человека, а именно: при репрезентации оценки объекта *artist* актуализируются прежде всего те характеристики личности, которые связаны с художественной и профессиональной компетенцией: талант, мастерство, креативность, уровень воображения.

4. Объект *art supplies* относится к средствам осуществления творческой деятельности. Оценка объекта направлена на его функциональные характеристики: качество, удобство, пригодность, эффективность использования.

5. Объект *environment* представляет собой совокупность внешних условий и факторов, влияющих на художественную деятельность. При оценке объекта *environment* внимание художника сосредотачивается на характеристиках среды, в которой он находится, а именно: природа, архитектура, атмосфера.

Для различных объектов оценки в проанализированном материале выделяется общая оценка: положительная (мелиоративная) и отрицательная (пейоративная), которая актуализируется общеоценочными лексемами, а именно прилагательными *good, bad* и их синонимами с оценочно-эмотивной семантикой, языковой экспликацией эмоционального отношения художника к объекту в целом, а также следующими частнооценочными типами: эстетическая, художественно-техническая, интеллектуальная, нормативная и телеологическая оценка.

Анализ проводится на лексическом, синтаксическом, стилистическом, текстовом уровнях, что обеспечивает комплексное рассмотрение материала и позволяет выявить закономерности функционирования оценки в интервью с художниками. Важным аспектом анализа является выявление взаимодействия оценки с эмотивным планом высказывания.

С целью определения частотности встречаемости объектов и типов оценки при оценивании объектов *person, work of art, artist, art supplies, environment* был проведен анализ на основе интерпретативного метода, метода сплошной выборки, контекстуального анализа и количественного анализа. Подробное описание примененной методологии уже было представлено в разделе 2.2. настоящей главы. Ниже приведем ее краткую характеристику.

Основой анализа послужил исследовательский корпус, общим объемом

136 360 слов (610 065 знаков), и включающий ответы художников из текстов интервью разных лет. В корпусе вручную выделялись контексты, в которых развернутую репрезентацию получили объекты оценки и соответствующие ее типы. В ходе разметки было зафиксировано 317 таких контекстов. Каждый контекст заносился в таблицу Microsoft Excel, где фиксировались название объекта и тип оценки. На следующем этапе с помощью сводных таблиц осуществлялся подсчет частотности встречаемости объектов оценки и ее типов, после чего результаты были представлены в виде круговых диаграмм.

Для систематизации языковых данных, полученных в ходе исследования практического материала, дальнейший анализ будет построен на основе рассмотрения актуализации выявленных нами объектов оценки. Последовательно рассмотрим выявленные объекты оценки и актуализированные типы оценки.

### **2.3.1. Языковая актуализация оценки объекта *person* в дискурсе интервью с художниками**

Перейдем к детальному рассмотрению реализации оценки объекта *person*. В обобщенном виде специфику данного объекта составляет наличие в семантическом толковании лексемы *person* следующих компонентов: 1) уникальный представитель человеческого рода: “an individual human being” [CD]; 2) индивидуум, который характеризуется наличием физического тела, сознанием, рациональностью и моралью: “the body of a human being, sometimes including his or her clothing; a being characterized by consciousness, rationality, and a moral sense, and traditionally thought of as consisting of both a body and a mind or soul” [CD]. Таким образом, данный объект оценивания имеет сложную структуру, поскольку художником может оцениваться не только внешний облик человека, но и его личные и душевные качества, а также невербальное поведение.

Как показывает анализ, характерной чертой актуализации оценки человека в рассматриваемом виде дискурса является ее преимущественно

положительный характер, а среди проанализированных типов оценки преобладает эстетическая. Это, на наш взгляд, может быть связано с тем, что, с одной стороны, художники формируют эмоциональную связь с людьми, которых хотят изобразить, а с другой – находятся в поиске красоты и стремятся передать глубину интересующего их образа. Представленные ниже фрагменты из интервью с американским художником Эндрю Уайетом демонстрируют один из таких случаев:

(54) “*As we went by the house, he came out and we stopped and Betsy talked to him. As this was going on, I saw behind him a lovely tow-headed little girl. And as Betsy and George Erickson walked into the back of the lot to look at the house, I stayed and talked to this little girl who said her name was Siri. I had seen her several times before*” [Wyeth, 1976, p. 183].

(55) “*It was an excellent spot since it was right in front of the house near a clump of beautiful pine trees. I told him that was fine, wonderful. Siri was there looking lovely with her high-colored skin and very long hair*” [Wyeth, 1976, p. 183].

В рассматриваемых примерах контекст высказывания свидетельствует о том, что художник стремится установить контакт с девочкой, портрет которой он хотел бы написать *I stayed and talked to this little girl*. Внешность девочки дважды оценивается прилагательным с положительной оценочной семантикой *lovely* (в дефиниции MWD “*delightful for beauty, harmony, or grace*”), которое положительно маркирует все высказывание. В фокусе внимания художника находятся кожа и волосы девочки, которые описываются прилагательными с нейтральной оценочной семантикой *high-colored skin* (“*deep red or purplish; florid*” [CD]), *very long hair* (*long* – “*having relatively great extent*” [CD]), однако в контексте высказывания данные лексические единицы имплицитно эстетическую оценку и приобретают положительный характер в результате оценочной иррадиации.

Напомним, что вслед за Н. Д. Шутёмовой, под оценочной иррадиацией понимается феномен, заключающийся в распространении оценочного

значения отдельной языковой единицы на более широкий контекст – высказывание или текстовый фрагмент. Языковая единица, обладающая оценочной семантикой, в нейтральном окружении выступает в качестве оценочной доминанты и способна придать всему контексту оценочный характер [Шутёмова, 2026].

В примерах 54 и 55 оценочной доминантой текстовых фрагментов является прилагательное *lovely*, которое положительно заряжает субстантивные словосочетания с нейтральной оценочной семантикой *high-colored skin, very long hair, tow-headed little girl*, в результате чего, можно говорить об актуализации положительной эстетической оценочной иррадиации.

Эстетическая оценка объекта *person* не ограничивается только характеристикой внешности, но также охватывает особенности невербального поведения и стиля одежды.

В следующем дискурсивном фрагменте британский художник Питер Дойг описывает процесс художественного осмысления образа человека, которого он случайно увидел во время путешествия в Ванкувер:

(56) *“I was in Vancouver some years ago and I had taken some snapshots when I was in an outside cafe in the countryside. One of them was of a **guy** getting into a minivan; he had his hands in his pockets, looking for his keys, **and he was dressed all in black leather like Johnny Cash. He was actually native Indian. I never saw his face but he had this incredible mane of black hair and this black hat, and he had on these extreme cowboy boots. It was the body position that I liked. But in my painting I wanted the figure to look European, so I made his hair red instead. I wanted him to be like a figure from a Fassbinder film. I was thinking of an '80s artist, a painter maybe, who's no longer that well known but still dresses the part. He's in that moment of reflection. I was definitely interested in his body language and how it suggested that he was lost in thought”*** [Doig, 2006].

В данном примере главной языковой репрезентацией объекта *person*

служит существительное *a guy*, референт которого является объектом оценки. Эстетически оцениваются внешние характеристики объекта: *this incredible mane of black hair, this black hat and he had on these extreme cowboy boots*. Повторение эгоцентрических указательных местоимений *this, these* выполняют экспрессивную функцию. Использование прилагательного с положительной оценочной семантикой *incredible* (“If you describe something or someone as incredible, you like them very much or are impressed by them, because they are extremely or unusually good” [CD]) актуализирует оценочную иррадиацию, которая распространяется на контекст описания внешнего облика объекта оценки. Именно поэтому гиперболизированность образа обуви с помощью прилагательного *extreme* и метафорическое употребление существительного *mane* свидетельствуют об эксплицитной репрезентации эстетического удовольствия, которое вызвал внешний вид мужчины. Использование сравнений *he was dressed all in black leather like Johnny Cash; like a figure from a Fassbinder film* репрезентирует положительную эстетическую оценку, поскольку художник формирует визуальную ассоциацию с культовым образом музыканта (*Johnny Cash*), который известен своим черным кожаным гардеробом, и режиссером (*Fassbinder*), который знаменит своим эксцентричным поведением.

Вместе с тем, ключевой элемент – это невербальное поведение мужчины. Употребление расщепленного предложения *It was the body position that I liked* после перечисления деталей внешнего облика мужчины, фокусирует внимание реципиента на том элементе, который наиболее сильно привлек внимание художника, а именно – его поза. В конце анализируемого текстового фрагмента, художник снова акцентирует внимание на невербальном поведении мужчины, прибегая к употреблению конструкции *how it suggested that he was lost in thought* и усиливая экспрессивность фразы *I was definitely interested in his body language* путем использования интенсификатора *definitely*, который усиливает семантику составного именного предиката *was interested*.

Рассмотрим следующий пример, в котором эстетическая оценка связана описанием присутствия человека в пространстве:

(57) *“There are so many qualities to a person - not only their features and gestures, but how their size and demeanour relate to you and the room. What I choose to select of all these qualities could be considered an exaggeration, but it isn't. It's my selection of qualities that I see. There is also a subtle aura that can be seen in different people. I don't mean that in a religious or mystical sense at all. It's a presence you can sometimes capture with paint”* [Freud, 2009].

В представленном фрагменте на вербальном уровне актуализуются эстетические оценочные значения в предложении *There is also a subtle aura that can be seen in different people*, где автор вводит субстантивное словосочетание *subtle aura* с соответствующей оценочной окрашенностью. Прилагательное *subtle*, которое в CD имеет значение “difficult to detect or analyse, often through being delicate or highly refined”[CD], и существительное *aura*, которое описывается как “a feeling or character that a person or place seems to have” [CD], характеризуют объект оценивания как обладающий скрытым очарованием и требующий внимательного восприятия.

На уровне синтаксиса акцентуация оценки достигается путем использования эмфатических конструкций: обилие расщепленных предложений *What I choose to select of all these qualities could be considered as, It's my selection of qualities that I see, It's a presence you can sometimes capture with paint*, и сложное предложение с союзом “not only but also”: *not only their features and gestures, but how their size and demeanour*. Во-первых, художник применяет эмфатические конструкции, фокусируя внимание на главном компоненте высказывания *all these qualities, a presence, their size and demeanour*, экстралингвистический референт которого вызывает эмоции. Во-вторых, главный компонент высказывания несет и основную смысловую нагрузку, а именно: особой ценностью для написания портрета обладают нематериальные и неизмеримые качества объекта оценивания, которые необходимо осознать и которые являются привлекательными *It's a presence you*

*can sometimes capture with paint.* Существительное *presence* в дефиниции CmD имеет значение “a quality that makes people notice or admire you, even when you are not speaking” [CmD], что подтверждает вышесказанное.

Рассмотрим пример, в котором при репрезентации эстетической ценности объекта доминирует актуализация эмоционального отклика художника. В фокусе внимания мастера находятся собственные эмоциональные переживания, которые вызваны не столько внешней привлекательностью, сколько богатым внутренним миром человека, которое находит отражение во внешности:

(58) *“I like that tipping point where conventional beauty becomes slightly questionable, where extreme beauty is tested. That’s a very interesting border. I’ve always been aesthetically drawn to people like that, where there’s a tragedy, where there’s a look that’s powerful but vulnerable at the same time, people who have had a birthmark so they have a worldliness because they’ve always been stared at”* [Saville, 2021].

В представленном дискурсивном фрагменте британская художница Дженни Савилль подвергает традиционные представления о красоте переосмыслению. Положительная эстетическая оценка репрезентирована наречием *aesthetically* с эмоционально маркированным предикатом *‘ve been drawn to*, который в дефиниции CmD имеет значение “to attract attention or interest” [CmD]. Вместе с тем, позитивно оценивается не внешняя красота человека, а его внутреннее содержание, которое вызывает эмоциональный отклик у художника и влияет на его эстетическое восприятие объекта оценивания – *a look that’s powerful but vulnerable, people like that, where there’s a tragedy, people who have had a birthmark*. Использование художницей абстрактных существительных (*tragedy, birthmark, worldliness*) свидетельствует об оценке внутреннего мира человека и обстоятельств, которые могли повлиять на его облик и сделать его притягательным для восприятия. Употребление параллельных экзистенциальных конструкций *there’s a tragedy, there’s a look* служит эмфатизации высказывания и указывает

на то, что для художницы свойства, присущие внутреннему миру человека являются значимыми (*people where there's a tragedy, a look that's powerful but vulnerable*). Таким образом, в рассматриваемом примере эстетическая оценка получает развернутую репрезентацию посредством лексических единиц с абстрактной семантикой, синтаксической структуры сложных предложений с однородными придаточными, а также экзистенциональной конструкции *there be*.

Были выявлены примеры, в которых художники репрезентируют отрицательную эстетическую оценку объекта *person*:

(59) “*Smithson’s something like a dog. His face comes out. Most of us have straight faces, but his jaw comes out like a dog’s... He got mad at me because I put that acne on his face. So I took a couple of bloody pimples out*” [Neel].

В данном примере отрицательная эстетическая оценка актуализируется в контексте описания физических особенностей лица художника Роберта Смитсона, портрет которого написала художница Элис Нил. Сравнивая лицо Р. Смитсона с «собачьей мордой» *like a dog’s*, Э. Нил характеризует его как эстетически непривлекательное. Формулировки *his face comes out* и *his jaw comes out like a dog’s* передают критическое отношение к внешнему облику модели, акцентируя дисгармонию черт лица по сравнению с «другими» *most of us have straight faces*. Намеренное изображение дефектов кожи *acne, pimples* усиливает отрицательную эстетическую оценку, демонстрируя, что при написании портрета художница не стремилась представить Р. Смитсона как эстетически привлекательного человека, а скорее желала подчеркнуть его внешние несовершенства.

Нередко художники оценивают общее впечатление от человека и его внешнего вида. Рассмотрим пример, в котором актуализацию получает общая мелиоративная оценка объекта *person*:

(60) “*Anna Kuerner came into the room. She looked at him very quizzically and spoke in German, saying, "Why didn't you come down for dinner when I called*

you?" *She was quite severe. She had **this** quizzical look, and I thought—**that's it**. She left. And I thought, **I've got it. God, her expression** when she looked at him with that gun by chance pointed right at her **was incredible**" [Wyeth, 1976, p. 92].*

В представленном примере общая положительная оценка объекта *person* актуализируется путем употребления прилагательного с положительной оценочной семантикой *incredible* ("If you describe something or someone as incredible, you like them very much or are impressed by them, because they are extremely or unusually good" [CD]), которое передает восхищение художника выражением лица Анны Кернер. Использование интенсификатора *this*, междометия *God*, восклицаний *that's it*, *I've got it* усиливает экспрессивность выражения оценки и подчеркивает особую эмоциональную вовлеченность художника.

В эго-дискурсе художника при оценке объекта *person* получает объективацию интеллектуальная оценка. Рассмотрим пример:

(61) "*She was **a very intelligent person**. Whenever I had an exhibition at the Farnsworth, which is the local museum in Rockland, I would take her up to see it, and I showed her what I had there - the watercolors, the temperas - and **asked her what she liked the best: tempera always, and I asked her which tempera she liked the best, and, of course, Christina's World was her favorite**" [Wyeth, 1976, p. 129].*

В представленном дискурсивном фрагменте объективирована интеллектуальная оценка объекта *person* прилагательным с положительной оценочной семантикой *intelligent* ("good at understanding ideas and thinking clearly" [LD]), которое указывает на интеллектуальные способности объекта оценивания. Об актуализации интеллектуальной оценки свидетельствует контекст: сложносочиненные предложения *I asked her what she liked the best, and I asked her which tempera she liked the best* имплицитно подразумевают положительную интеллектуальную оценку, так как художник искренне заинтересован в мнении объекта оценивания.

В процессе исследования были выявлены примеры употребления

лексических единиц с отрицательной оценочной семантикой, однако во всех рассматриваемых примерах актуализируется *эмоционально-оценочный диссонанс* – явление, при котором эмоциональная реакция на объект вступает в противоречие с его оценкой [Петухова, Хомякова, 2012]. Одновременная актуализация оценочных и эмотивных смыслов отражает сложное и неоднозначное оценивание объекта *person*, поскольку различные индивидуальные характеристики человека могут вызывать неоднозначные реакции. Проиллюстрируем это на следующем примере:

(62) “*She was very intelligent and highly observant. I felt oppressed by her because she was very instinctive and I’ve always been very secretive. It was hard to keep things from her. The idea of her knowing what I was doing or thinking bothered me a great deal*” [Freud, 2009].

В рассматриваемом фрагменте британский художник Люсьен Фрейд описывает свои впечатления от работы над портретом своей матери. Мать художника выступает объектом оценивания. В начале речевого высказывания художник акцентирует внимание на высоком уровне интеллекта объекта оценивания путем использования интенсификаторов *very, highly* вместе с прилагательными с положительной оценочной семантикой *intelligent* (“showing intelligence, or the ability to understand and learn well” [CmD]) и *observant* (“good or quick at noticing things” [CmD]). Вместе с тем, художник, путем употребления сложноподчиненного предложения с придаточным причины, подчеркивает, что качество, связанное с высоким интеллектом матери, а именно: ее наблюдательность *she was very instinctive*, вызывает у него внутреннее напряжение *I felt oppressed* (“governed in an unfair and cruel way and prevented from having opportunities and freedom” [CmD]). Актуализируется отрицательная эмотивная семантика с помощью прилагательного *oppressed*, глагола *bother* вместе с интенсификатором *a great deal*, а также предложением с интродуктивным подлежащим *It*, в котором репрезентируются проблемные отношения с матерью *It was hard to keep things from her*.

Таким образом, в рассматриваемом фрагменте текста положительные характеристики матери художника (*intelligent and highly observant, very instinctive*) вступают в конфликт с его негативной эмоциональной реакцией на данные качества (*I felt oppressed; I've always been very secretive; The idea of her knowing bothered me a great deal*), создавая эмоционально-оценочный диссонанс. Прилагательные с отрицательной эмотивной семантикой отрицательно заряжают высказывание, вследствие чего прилагательные с положительной оценочной семантикой приобретают негативную окраску.

Анализ англоязычного дискурса интервью с художниками в целом выявляет следующее своеобразие репрезентации оценки объекта *person*: сложный характер оценивания приводит к тому, что в рамках одного высказывания одновременно реализуются несколько типов оценки, что, в свою очередь, способствует актуализации *синкретизма оценочных смыслов*.

Под синкретизмом оценочных смыслов понимается одновременная репрезентация нескольких типов оценки, образующих единый семантический комплекс, что имеет место вследствие целостного и эмоционального восприятия качеств объекта оценивания. В данном случае оценочные смыслы трудно отделить друг от друга, поскольку они тесно переплетены. Границы между основаниями оценок стираются, так как актуализация одного оценочного значения незамедлительно ведет к актуализации другого. Оценочное отношение субъекта к объекту формируется не качеством, взятым в отдельности, а их определенным сочетанием, которое вызывает эмоции.

Продемонстрируем синкретизм оценочных смыслов в следующем текстовом фрагменте, в котором происходит взаимодействие интеллектуальных и эстетических оценочных значений, при которых эстетическая привлекательность человека определяется не только внешними характеристиками, но его интеллектуальными качествами:

(63) *"I would think of Christina sitting in that dry, magical house. **She was a cripple, and wasn't very attractive to look at, but she had a marvelous mind. You know, I wasn't even conscious when I did Christina's World [122] that she was***

*crippled. Isn't that strange? I just thought this is a simply splendid person and I never even realized about her crippled arms when I got her to pose outdoors*” [Wyeth, 1976, p. 42].

В представленном текстовом фрагменте актуализируется объект *person*, главной языковой репрезентацией которого являются существительное *person*, имя собственное *Christina*. Художник эксплицитно указывает на недостатки внешности, путем употребления существительного *cripple* (“someone who is disabled or deficient in a specified manner” [MWD]). Использование предиката с негативной оценочной семантикой *wasn't very attractive to look at* актуализирует отрицательную эстетическую оценку. Наряду с эстетической, художником актуализируется интеллектуальная оценка, которая носит положительный характер и выражена эксплицитно через субстантивное словосочетание *marvelous mind* (*marvelous* – “very good” [CD], *mind* – “intelligence or the intellect” [CD]). Соединение разных типов оценочных значений происходит за счет употребления субстантивного словосочетания с оценочным значением *splendid person*. Как уже было отмечено, в дефинициях CD в семантике существительного *person* выявляются значения «ум», «сознательность»: “a being characterized by consciousness, rationality, and a moral sense, and traditionally thought of as consisting of both a body and a mind or soul” [CD]. В семантике прилагательного *splendid* отдельно отмечается его способность к образованию связи с существительными с семантикой «внешность»: “brilliant or fine, esp. in appearance” [CD]. В контексте текстового фрагмента использование словосочетания *splendid person* свидетельствует о том, что для художника личностные качества женщины и ее нравственная красота компенсируют внешние недостатки. Ум и характер воспринимаются как такие же привлекательные качества, как стандарты внешней красоты, что подтверждают предложения *I wasn't even conscious when I did Christina's World that she was crippled, I never even realized about her crippled arms*, в

которых употребление наречий *not even, never even* выполняют эмфатическую функцию и подчеркивают незначительность внешних недостатков. Эмфатизации способствует использование несобственно-утвердительного предложения *Isn't that strange*. Таким образом, синкретизм оценочных смыслов актуализируется посредством одновременной репрезентации эстетического и интеллектуального оценочных значений, при этом истинная ценность объекта для художника заключается в его индивидуальности. Общеоценочное прилагательное *splendid* в контексте его использования с существительным *person* можно рассматривать как оценочную доминанту, которая иррадирует мелиоративную оценку на весь текстовый фрагмент, содержащий тесно взаимодействующие между собой эстетическую и интеллектуальную оценку.

Проиллюстрируем актуализацию синкретизма оценочных смыслов в текстовом фрагменте, в котором интегрируются эстетическая и нормативная типы оценки:

(64) ***“As an artist, I find the most interesting aspect of the human figure are its irregularities and imperfections. Nobody has two eyes that are exactly the same. Nobody has two legs exactly the same length. So, if one leg is fractionally shorter than the other; the pelvis is not perfectly horizontal, which means the spine will have a slight compensation, resulting in shoulders that are not perfectly level, causing a small bend in the neck! That’s what makes us human and fascinating to paint”*** [Greenwood, 2023].

Британский мастер портретов Эдди Гринвуд стремится передать через искусство естественность и уникальное сочетание физических особенностей человека. В одном контексте одновременно реализуются нормативная и эстетическая оценка, а именно: в рамках характеристики внешнего вида (*the human figure*) использование субстантивного словосочетания *the most interesting aspect* и прилагательного *fascinating* (“extremely interesting or charming” [MWD]) актуализирует положительную эстетическую оценку внешних несовершенств человека, репрезентированных существительными с

семантикой отклонения от нормы *irregularities*, (“something that is not correct or acceptable” [CmD]) *imperfections* [“a fault or weakness” [CmD]), которые в свою очередь актуализируют нормативную оценку. Любопытство художника вызывает не эстетическая привлекательность в строгих канонах симметрии и идеальных пропорций, а природное несовершенство человеческого тела: *the pelvis is not perfectly horizontal, shoulders that are not perfectly level*. Таким образом, в анализируемом фрагменте несовершенство тела предстает не как отклонение от нормы, а как проявление уникальности, которое обретает для художника эстетическую ценность.

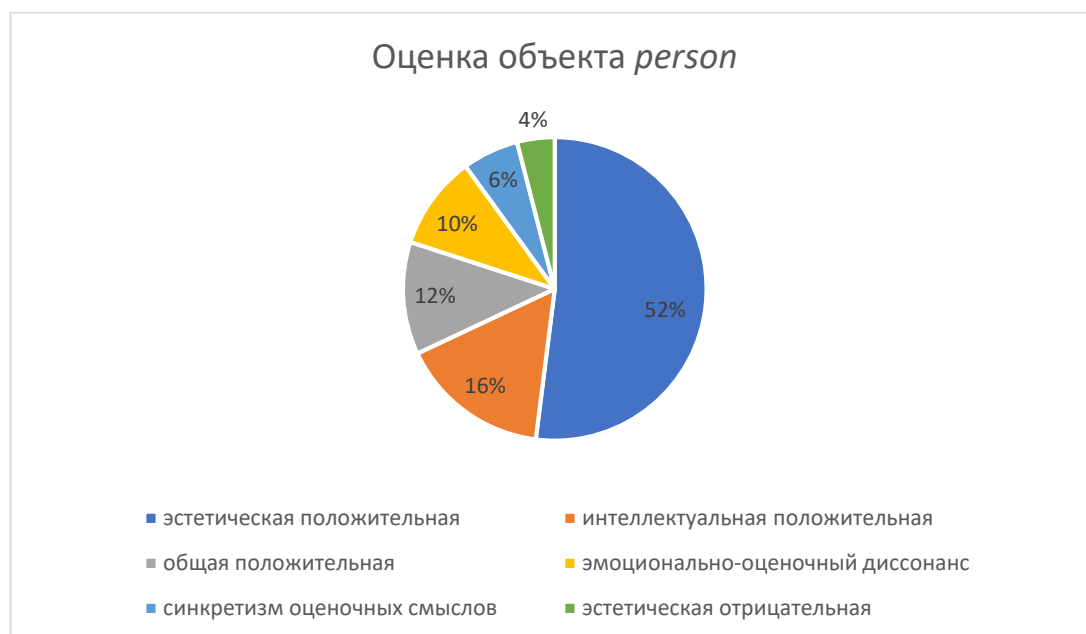
Таким образом, синкретизм оценочных смыслов, который актуализируется при оценке объекта *person*, объективирует комплексный подход художника к оценке человека. При оценке художник учитывает не только эстетические особенности внешнего облика объекта *person*, но и его проявления на эмоциональном и интеллектуальном уровнях.

Перейдем к представлению результатов количественного анализа, полученных в ходе проведенного исследования.

На основании данных сводной таблицы, отражающей частотность репрезентации объекта *person* в сформированном исследовательском корпусе, включающего 317 контекстов с актуализацией различных объектов оценивания, было установлено, что в 50 контекстах реализуется оценка объекта *person*.

На основе выведенных данных был проведен анализ распределения типов оценки, результаты которого представлены на Рисунке 3.

Рисунок 3. Распределение типов оценки при оценивании объекта *person*



Полученные данные свидетельствуют о доминировании мелиоративной оценки при характеристике объекта *person*. Наиболее частотной является эстетическая положительная оценка (52%, 26 к.). Второе место по частотности занимает интеллектуальная положительная оценка (16%, 8 к.). Общая положительная оценка составляет 12% (6 к.). Вместе с тем наличие примеров с актуализацией эмоционально-оценочного диссонанса (10%, 5 к.) и эстетической отрицательной оценки (4%, 2 к.) свидетельствует о том, что в анализируемом материале характеристика объекта *person* не сводится исключительно к позитивной репрезентации, а характеризуется определенной амбивалентностью и сложностью интерпретации. Менее частотной репрезентацией характеризуется синкретизм оценочных смыслов (3 к.), количественная представленность которого составляет 6%.

Можно заключить, что при оценке объекта *person* развернутую репрезентацию преимущественно получают общая, эстетическая и интеллектуальная оценка, вербализация которых сопровождается использованием эмотивных средств языка. На лексическом уровне эстетическая оценка представлена прилагательными *lovely*, *fascinating*, *attractive*, предикатом *be aesthetically drawn*, словосочетанием *subtle aura* с положительной оценочной окрашенностью, интеллектуальная оценка –

прилагательными *intelligent, observant, instinctive, secretive*, а также прилагательным *marvelous* в контексте его употребления с существительным *mind*, общая – прилагательным с положительной оценочной семантикой *incredible*, междометием *God*, восклицаний *that's it, I've got it*. В категории прилагательных отмечается доминирование лексических единиц с положительной оценочной семантикой; наречия, как правило, служат интенсификаторами мелиоративной оценки. На синтаксическом уровне речевые высказывания характеризуются преобладанием сложноподчиненных предложений, функционированием синтаксического параллелизма, наличием значительного количества предложений с экзистенциальными конструкциями. Вербализация оценки сопровождается актуализацией категории эмотивности посредством описания эмоционального состояния художника при помощи предикатов *be definitely interested, feel oppressed, bother*. Основными стилистическими средствами, способствующими эмфатизации высказывания, являются метафора, сравнение, однородные члены предложения, расщепленные конструкции. Выявлено явление эмоционально-оценочного диссонанса, при котором эмоциональная реакция на объект вступает в противоречие с его оценкой, в результате чего положительная оценка сопровождается отрицательными эмоциями. Сложный и неоднозначный характер оценивания объекта *person* формирует синкретизм оценочных смыслов, под которым понимается одновременная репрезентация нескольких типов оценки, образующих единый семантический комплекс.

### **2.3.2. Языковая актуализация оценки объекта *work of art* в дискурсе интервью**

Перейдем к детальному рассмотрению реализации оценки объекта *work of art*. В обобщенном виде специфику данного объекта составляет наличие в семантическом толковании лексикализованного словосочетания *work of art* следующих компонентов: 1. произведение изобразительного искусства (картина или скульптура), характеризующееся высоким качеством

исполнения: “a painting or piece of sculpture which is of high quality” [CD]; 2. любой объект, отличающийся сложностью или мастерством изготовления: “something which is very complex or which has been skilfully made or produced” [CD]. В рамках настоящего исследования под объектом *work of art* понимается результат художественной деятельности, обладающий высокой эстетической ценностью, а именно: картина. Значение, связанное со скульптурой или переносным употреблением и характеристикой любых искусно выполненных объектов, не рассматривается, поскольку выходит за пределы анализа эго-дискурса художника.

Как показывает анализ практического материала, при оценке объекта *work of art* репрезентацию получает преимущественно общая, эстетическая и художественно-техническая оценка, основанием которой являются формальные качества работы: техника выполнения картины и точность передачи художественного замысла. Характер оценочных суждений варьируется и является положительным (мелиоративным) или отрицательным (пейоративным).

Рассмотрим пример, в котором представлена мелиоративная оценка:

(65) *“I also love so many paintings and drawings made by New Mexico's own (the late) Agnes Martin <...> I adore Jasper Johns' works in gray and basically every black and white painting by Franz Kline and Robert Rauschenberg. I love Glenn Ligon's black and white text-based paintings such as Four Untitled Etchings. Barnett Newman's Stations of The Cross and The Voice are spectacular”* [Blair, 2014].

В представленном примере развернутую репрезентацию получает общая положительная оценка работ различных художников. Мелиоративная оценка представлена посредством предикатов оценочного эмоционального отношения *love* (*love so many paintings; love Glenn Ligon's black and white text-based paintings*) и *adore* (*I adore Jasper Johns' works*), использование которых в контексте высказывания свидетельствует о положительном отношении художника к работам упоминаемых живописцев. Употребление

прилагательного с положительной оценочной семантикой *spectacular* (“Something that is spectacular is very impressive or dramatic” [CD]) указывает насколько высоко оценивается качество произведений. Таким образом, в примере мелиоративная оценка объекта *work of art* представлена предикатами положительного эмоционально-оценочного отношения и прилагательного с положительной оценочной семантикой.

Обратимся к анализу примеров, в которых реализуется положительная эстетическая оценка объекта *work of art*:

(66) “*Later? Rembrandt certainly. The self-portraits from the end of his life are superb. He had done others earlier, but the later works are even more beautiful. The way in which it's always Rembrandt that you see, in an image which changes each time, is really astonishing, magnificent*” [Bacon, 1993, p. 38].

В данном примере репрезентацию получает положительная эстетическая оценка работ голландского художника Рембрандта ван Рейна. Британский художник Френсис Бэйкон восхищается поздними автопортретами великого живописца. Показателем эстетической оценки служит целый ряд прилагательных с положительной оценочной семантикой *superb* (“of excellent quality; very great” [CmD]), *beautiful*; *astonishing* (“very surprising” [CmD]), *magnificent* (“very good, beautiful, or deserving to be admired” [CmD]). Использование интенсификаторов *even more* и *really* подчеркивает высокую степень интенсивности переживаемых эмоций в момент речи. Эстетическая оценка эмоционально-маркирована посредством использования такого стилистического приема, как нарастание, о чем свидетельствует употребление двух прилагательных, следующих друг за другом *astonishing, magnificent*, где второе прилагательное семантически «сильнее» первого. Таким образом, репрезентация эстетической оценки в данном фрагменте подкрепляется экспрессивными средствами языка.

Рассмотрим пример, в котором положительную эстетическую оценку получает работа, выполненная самим художником:

(67) “*One painting that I experimented with turned out so well that it*

*influenced my style from then on out. This painting was called “Crystal Light”, painted in 2013. I loved the way the tree branches formed a mosaic, stained glass imagery, perfectly communicating the way I perceive light filtering through trees”* [Hanson, 2015].

В приведенном фрагменте американская художница Эрин Хансон оценивает собственную работу “Crystal Light”. Развернутую репрезентацию получает эстетическая оценка, актуализируемая посредством предиката оценочного эмоционального отношения *loved*, использование которого в контексте предложения свидетельствует об эстетическом удовольствии от восприятия своей картины. Метафорическое сравнение ветвей деревьев с мозаикой на витражных стеклах *the way the tree branches formed a mosaic, stained glass imagery* вызывает ассоциацию с яркими цветами и игрой света, что усиливает эстетическую привлекательность изображения. Использование наречий *well* вместе с интенсификатором *so* и *perfectly* подчеркивает положительное эстетическое впечатление от картины.

Рассмотрим пример, в котором развернутую репрезентацию получает художественно-техническая оценка объекта *work of art*, в основе которой лежит оценивание композиции, техники, художественной ценности и других формальных характеристик произведения искусства:

(68) “*...I love the little sketches in his letters, which seem like drawings of drawings. <...> When you look at them, they contain everything. It’s all there. Those early drawings of the peasants are incredibly good, technically. You really feel volume, get a sense of the body and the texture of the fabric of the clothes they are wearing – and yet they transcend that, because the empathy is so strong”* [Gayford, 2016, p. 151-152].

В представленном примере оцениваются работы нидерландского живописца Винсента ван Гога. Целый ряд языковых средств используется для эксплицитного выражения положительной художественно-технической оценки. Использование предиката *love* актуализирует положительную оценочную семантику текстового фрагмента и подчеркивает удовольствие,

которое получает говорящий от работ ван Гога. Наречие *technically*, стоящее после прилагательного *good* вместе с наречием-интенсификатором *incredibly* фокусируют внимание на изобразительной технике, а именно: на умении точно передать объем, форму и текстуру, что репрезентировано в предложении *You really feel volume, get a sense of the body and the texture of the fabric of the clothes they are wearing*. Предикат *contain everything* указывает на то, что эскизы являются целостным произведением. Словосочетание *incredibly good technically* выступает репрезентантом оценочной доминанты: его семантика оказывает влияние на окружающий контекст. В таком случае имеет место оценочная иррадиация, при которой данное словосочетание распространяет свою семантику положительной художественно-технической оценки на весь фрагмент текста.

Обратимся к примеру, в котором репрезентацию получает положительная художественно-техническая оценка картины, созданной самим художником:

(69) *“In the tin cup on the left side of the picture [60] there is some of the best tempera painting I’ve ever done. That cup is almost transparent against the wall, except for the little glint on the lip and on the spigot. The way the bubbles come out from where the water hits, makes constant movement. I’ve drunk that water many times, it’s the most delicious fresh water and it’s going right through this day. The way it comes over the ledge of the great trough and runs down the side is amazing. There is a strange transparent quality when it overflows, great cascades or small trickles, all at the same time, some very thin, some not. It’s life itself, endlessly moving, making sounds”* [Wyeth, 1976, p. 68].

В приведенном примере американский художник Эндрю Уайет описывает впечатление от своей картины “Detail of Spring Fed”. Использование экзистенциальной конструкции *there is* вместе с субстантивным словосочетанием с положительной оценочной семантикой *the best tempera painting* указывает на прекрасное исполнение картины с технической стороны, а именно: картина выполнена в технике темперы, которая

традиционно считается одним из наиболее сложных и требовательных живописных приемов. Все это актуализирует оценочную иррадиацию, поскольку словосочетание *the best tempera painting* распространяет свою семантику положительной художественно-технической оценки на весь текстовый фрагмент. В результате, положительную художественно-техническую коннотацию приобретает целый ряд эксплицитных средств: описание фрагмента картины *the tin cup on the left side of the picture*, которое сопровождается детализированным описанием живописных эффектов, таких как прозрачность (*almost transparent against the wall*), световые блики (*the little glint on the lip*) и движение воды (*the way the bubbles come out, great cascades or small trickles*), подчеркивает высокую степень мастерства исполнения картины.

В анализируемом материале выявлены примеры, в которых актуализируется отрицательная оценка объекта *work of art*. Обратимся к текстовому фрагменту:

(70) ***“I don't like Andrew Wyeth's paintings, for instance; and I think it would be very hard for me to say why. I could maybe give all kind of rationalizations and say it isn't artistic or something like that. But I think really the reason is that there's something that he communicates to me which is disagreeable to me. I get something from him which I dislike”*** [Porter, 1968].

В представленном примере американский художник Фэрфилд Портер оценивает работы своего коллеги – живописца Эндрю Уайета. Предикаты, используемые в высказывании, типичны для эксплицитного способа выражения пейоративных смыслов, а именно: предикат с отрицательной семантикой *dislike* и предикат с отрицанием *don't like*. Пейоративная оценка актуализируется также посредством отрицания *isn't artistic* и прилагательного с отрицательной оценочной семантикой *disagreeable*. Как лексическая единица *artistic*, так и *disagreeable* имеют в своей семантике смысл эстетической привлекательности/непривлекательности. Так, прилагательное *disagreeable* в словаре CD имеет значение *“Something that is disagreeable is*

*rather unpleasant*” [CD], а *artistic* определяется как “*performed, made, or arranged decoratively and tastefully; aesthetically pleasing*” [CD], что позволяет отнести их к средствам репрезентации пейоративной оценки, поскольку прилагательное *disagreeable* и отрицание прилагательного *isn't artistic* фиксируют отсутствие у оцениваемых картин привлекательных живописных качеств.

Важно отметить, что художник, негативно оценивая работы Э. Уайета, стремится уйти от частнооценочных смыслов (*it would be very hard for me to say why; I could maybe give all kind of rationalizations*), прибегая к репрезентации пейоративной общей оценки, что позволяет эксплицировать свое негативное отношение к живописи Э. Уайета, но не критиковать отдельные аспекты его работ. Репрезентация пейоративной оценки происходит из Я-позиции художника (*I think, to me, I like, I dislike*), что является индикатором личного мнения. Художник маркирует субъективность своей оценки, акцентируя внимание на том, что высказывание основано на его личных взглядах. Таким образом, художник дистанцируется от прямой критики и сосредотачивает внимание на общем впечатлении от его работ.

В процессе анализа были выявлены примеры, в которых в контексте самооценки актуализируется отрицательная оценка объекта *work of art*:

(71) “*I don't like my own work so much. But I think it's getting better. I can live with some of my recent drawings. But when I look at older work I always want to make changes*” [Jacques, 2018].

В рассматриваемом примере художник негативно оценивает собственные работы через предикат эмоционально-оценочного отношения в отрицательной форме *I don't like my own work so much*. При этом использование наречия степени *so much* выполняет функцию градуирования оценки, снижая ее категоричность, показывая частичное, а не абсолютное неприятие оцениваемых работ. Это подтверждает используемый в следующем предложении предикат с семантикой смирения *can live with*, который в CD имеет значение “*to tolerate; bear; endure*” [CD]. Данное

предложение выражает низкий уровень удовлетворенности результатом: работы оцениваются не как успешные, а как приемлемые. Противопоставление *recent drawings* и *older work* позволяет дифференцировать степень отрицательного отношения художника к своим работам в зависимости от времени их создания. Так, по отношению к недавним работам отрицательная оценка частично компенсируется признанием прогресса *it's getting better*, в то время как в отношении ранних работ отрицательный взгляд художника на свои произведения более очевиден *I always want to make changes*, поскольку само стремление изменить работы является показателем их несовершенности. Таким образом, градуирование отрицательной оценки собственного творчества, а также констатация того, что работы со временем становятся лучше, демонстрируют стремление художника смягчить категоричность пейоративной оценки и сохранить собственное «лицо».

Репрезентация оценки объекта *work of art* часто сопровождается эмоционально-оценочным диссонансом. Примером может послужить следующий фрагмент:

(72) ***“His drawings are ugly in my view, but they’re amazing”*** [Currin, 2022].

В данном примере американский художник Джон Каррен оценивает работы великих мастеров разных времен. При оценке работ французского живописца 16 века Николы Пуссена, художник выражает негативную эстетическую оценку, используя прилагательное с негативной оценочной семантикой *ugly* (“*unattractive and unpleasant to look at*” [CD]), однако с эмоциональной точки зрения картины оцениваются положительно посредством прилагательного с положительной эмотивной семантикой *amazing* (“*very surprising and makes you feel pleasure, approval, or wonder*” [CD]).

Эмоционально-оценочный диссонанс получает актуализацию и в текстовых фрагментах, в которых репрезентируется оценка собственных

работ. Проиллюстрируем на примере:

(73) ***“I’m really into the beauty of the ground, before the painting is even made. There are sometimes mistakes in how it gets applied, but I really like that it can suggest movement and line”*** [Peyton, 2020].

В рассматриваемом примере употребление существительного с негативной оценочной семантикой *mistakes* (“*an idea, answer, act, etc. that is wrong; error*” [CD]) в составе экзистенциальной конструкции *there are* в главной части сложного предложения *There are sometimes mistakes in how it gets applied* указывает на наличие ошибок в картине. Однако, в противительной части сложного предложения используется предикат с положительной эмотивной семантикой *like* (*but I really like that*) с интенсификатором *really*, что актуализирует эмоционально-оценочный диссонанс: технические недочеты вызывают положительные эмоции, поскольку позволяют достичь живости изображения *it can suggest movement and line*. Более того, картина имеет эстетическую составляющую, что так же вызывает положительные эмоции у художницы *I’m really into the beauty of the ground* (“*be into*” – “*involved in, interested in, or concerned with*” [CD]).

Как было отмечено ранее, при оценке объекта *work of art* наблюдается актуализация синкретизма оценочных смыслов. Рассмотрим это явление подробнее на следующем примере:

(74) ***“I loved the works of Winslow Homer, his watercolors, which I studied intently so I could assimilate his various watercolor techniques. I was so much taken by the lucid blues, silvery grays, and subtle yet crackling black and brownish black reflections in the water in reproductions of the works of the Renaissance master Piero della Francesca. But above all, I admired the graphic work of the northern Renaissance genius Albrecht Dürer”*** [Wyeth, 1976, p. 15].

В представленном примере репрезентацию получает положительная художественно-техническая оценка, которая сопровождается актуализацией описания эмоций (предикаты *loved, was taken*). Внимание художника обращено к техническим свойствам рисунков, которые он изучает с целью

овладения приемов работы с акварелью *his watercolors, which I studied intently so I could assimilate his various watercolor techniques*. Репрезентация данного намерения имплицитно подразумевает положительную художественно-техническую оценку, поскольку оно свидетельствует о признании высокого уровня качества исполнения живописных произведений. Более того, художник проявляет увлеченность, на что указывает наречие *intently* (“having the mind or attention firmly directed or fixed; engrossed” [CD]). Таким образом, аналитический интерес к технической стороне картин неразрывно связан с эмоцией восхищения.

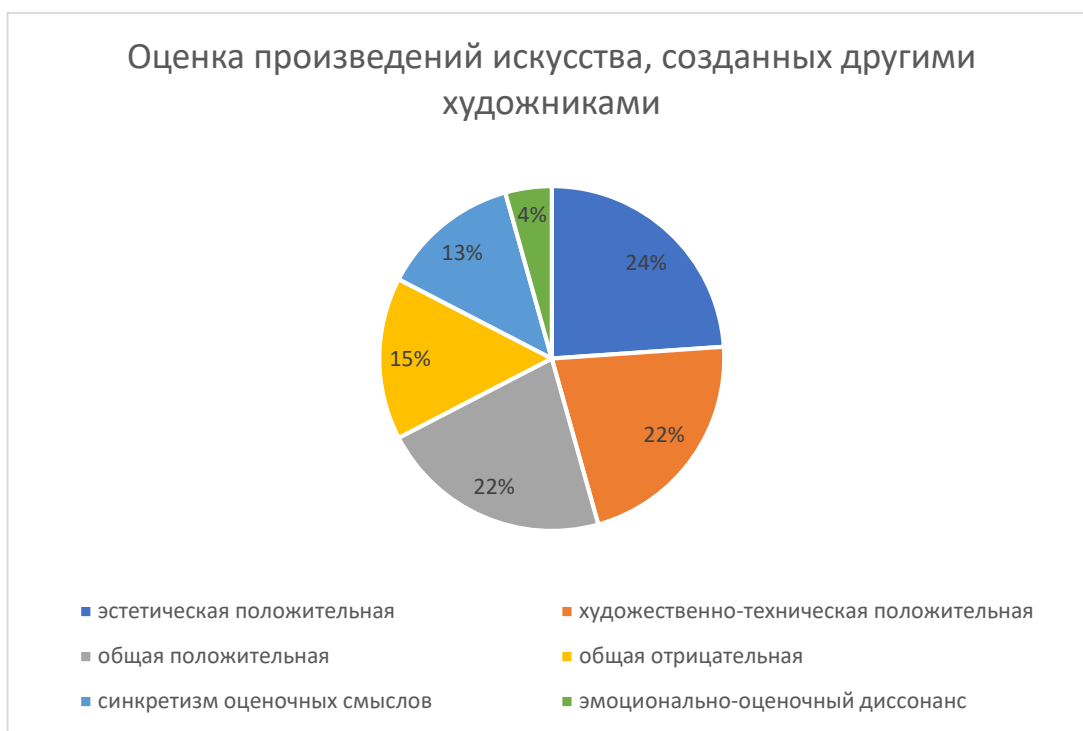
Эстетическая оценка репрезентируется посредством эпитетов, которые художник использует для перечисления цветовых оттенков *lucid* (“bright; shining” [CD]), *silvery* (“resembling silver, as in color or luster” [CD]), *subtle* (“thin; rare; tenuous; not dense or heavy” [CD]), *crackling* (“the producing of a succession of slight, sharp popping sounds” [CD]), *brownish* (“slightly brown in colour” [CD]) – все это создает живописный образ воды и подчеркивают ее визуальную привлекательность. Кроме того, такое внимание к оттенкам имплицитно подразумевает положительную художественно-техническую оценку: говорящий демонстрирует понимание сложности передачи контрастов в акварели. Фраза *was so much taken by* (“believing something to be deserving of respect or admiration” [CmD]) актуализирует эмотивную семантику восхищения, где интенсификатор *so much* указывает на высокую степень испытываемой эмоции. Семантика эмотивного предиката *admired* (“to find someone or something attractive and pleasant to look at” [CmD]) включает в себя как семы восхищения, так и наслаждения красотой, которая вызывает положительные эмоции. Использование данного предиката, в том числе, актуализирует эстетические оценочные смыслы. Вводная конструкция *But above all* (“most of all; mainly” [CD]) указывает на приоритетность, а именно: работы Альбрехта Дюрера вызывают наибольший эмоциональный отклик среди прочих упомянутых работ художников. Таким образом, в рассмотренном текстовом фрагменте различные типы оценки сливаются:

эмоциональный отклик возникает именно благодаря эстетическим качествам, которые, в свою очередь, рассматриваются через призму технического мастерства.

Таким образом, особенностью высказываний о произведениях искусства является их оценочный характер: были выявлены общая оценка, а также эстетический и художественно-технический типы оценки. Представим количественные данные, полученные в ходе анализа.

На основании данных исследовательского корпуса, отражающего частотность репрезентации оценки произведений искусства, было выявлено, что оценка произведений других художников встречается в 46 контекстах, тогда как оценка собственных работ – в 31 случае. На основе выявленных данных был проведен анализ распределения типов оценки, результаты которого представлены на Рисунках 4 и 5.

*Рисунок 4. Распределение типов оценки при оценивании произведений искусства, созданных другими художниками*



Как показывает диаграмма, при оценке произведений искусства других художников доминирует мелиоративная оценка. Наиболее часто встречается эстетическая положительная оценка (24%, 11 к.), но значительную долю

занимает и художественно-техническая положительная оценка (22%, 10 к.), при этом разрыв между этими типами остается несущественным, что указывает на внимание художников как к эстетическому, так и к техническому качеству оцениваемых работ. Существенную долю занимает общая положительная оценка (22%, 10 к.), что свидетельствует о преимущественно положительном отношении художников к работам как своих предшественников, так и современников. Показатели синкретизма оценочных смыслов (13%, 6 к.) и эмоционально-оценочного диссонанса (4%, 2 к.) отражают сложное и неоднозначное оценивание картин, созданных другими художниками. Общая отрицательная оценка имеет 15% (7 к.) встречаемости, в то время как эстетическая отрицательная и художественно-техническая отрицательная оценка не были выявлены, что свидетельствует о том, что художники, негативно оценивая работы своих коллег, предпочитают выражать критику в обобщенной форме.

Рассмотрим диаграмму, отражающую распределение типов оценки при оценивании собственных произведений искусства.

*Рисунок 5. Распределение типов оценки при оценивании собственных произведений искусства*



Как показывает диаграмма, при оценке собственных произведений

искусства у художников доминирует мелиоративная оценка: общая положительная имеет 32% (10 к.) встречаемости, техническая положительная оценка – 26% (8 к.), а эстетическая положительная – 13% (4 к.). В совокупности данные типы составляют более половины всех высказываний о собственных работах, что свидетельствует о преимущественно позитивном отношении художников к результатам собственной творческой деятельности и о стремлении подчеркнуть, как общее качество, так и художественно-технические и эстетические достоинства своих работ. В то же время общая отрицательная оценка составляет 19% (6 к.), а эстетическая отрицательная – лишь 3% (1 к.), что указывает, с одной стороны, на относительную сдержанность художников в прямой критике собственных произведений, особенно с точки зрения их эстетической ценности, а с другой – на высокий уровень самокритичности. Наличие эмоционально-оценочного диссонанса (6%, 2 к.) по отношению к своим работам может свидетельствовать о рефлексивном характере интерпретации своего творчества. Синкретизм оценочных смыслов при оценке собственных работ не был выявлен.

Можно заключить, что показатели выявленных типов оценок преимущественно репрезентированы на лексическом уровне посредством использования лексических и стилистических средств. При языковой актуализации эстетической оценки преобладает использование оценочных и эмотивно-оценочных прилагательных (*astounding, magnificent, disagreeable, artistic, etc*). Для языковой репрезентации художественно-технической оценки характерно развернутое описание техники изображения, объема, способов передачи цветового решения и текстуры, художественных приемов создания выразительности (*feel volume, texture of the fabric, vibration*). Общая оценка репрезентруется преимущественно предикатами оценочного эмоционального отношения (*love, adore, like, dislike, don't like*) и общеоценочными прилагательными (*spectacular, better*).

Положительный характер оценки в большинстве случаев является эксплицитным, а негативная оценка работ смягчается посредством

дистанцирования, указанием на субъективность авторского мнения и градуирования, что можно объяснить прагматическими интенциями художников.

Поток эмоциональных впечатлений, отражающих многообразие эмоционального отношения художников к произведениям искусства с художественно-технической и эстетической сторон, выявляются практически в каждом анализируемом дискурсивном фрагменте в виде эмотивных предикатов, существительных и прилагательных, что, в том числе, при оценке работ других художников актуализирует синкретизм оценочных смыслов.

### **2.3.3. Языковая актуализация оценки объекта *artist* в дискурсе интервью**

В настоящем исследовании анализ объектов оценивания *work of art* и *artist* представлен в двух разных разделах. Подобное разделение, хотя и носит условный характер, поскольку в речи могут одновременно оцениваться как картины, так и их создатели, представляется обоснованным, поскольку выделяемые объекты оценки обуславливают различные фокусы оценочной интерпретации: оценка объекта *work of art*, как правило, соотносится с характеристиками результата творческой деятельности, тогда как оценка объекта *artist* затрагивает профессиональные качества, умения и навыки автора картин.

Перейдем к детальному рассмотрению языковой реализации оценки объекта *artist*. В семантическом толковании словаря “artist” определяется как человек, обладающий художественным талантом и создающий произведения искусства, используя мастерство и творческое воображение (“1. a person who creates art (such as painting, sculpture, music, or writing) using conscious skill and creative imagination; 2. a person skilled in any of the arts; 3. a skilled performer; 4. a person who is very good at something.” [MWD]). Различие между объектами *artist* и *person* заключается в том, что объект *person* предполагает

общеличностную оценку, тогда как объект *artist* – профессионально ориентированную оценку, ограниченную сферой художественной деятельности. Таким образом, при оценке объекта *artist* художником оценивается совокупность признаков, указывающих на наличие художественного таланта, степени мастерства и уровня творческого воображения. В зависимости от контекста, актуализируются общая мелиоративная и пейоративная оценка, художественно-технический и нормативный типы оценки, характер которых может быть положительным и отрицательным.

Рассмотрим примеры, в которых актуализацию получает общая мелиоративная и пейоративная оценка объекта *artist*:

(75) “*Angelico, for me, is a fantastic artist. <...>He was putting figures in space in a marvellous way*” [Gayford, 2016, p. 231].

В примере 75 актуализируется общая мелиоративная оценка объекта *artist*, выраженная через прилагательные с положительной оценочной семантикой *fantastic* (“If you say that something is fantastic, you are emphasizing that you think it is very good or that you like it a lot” [CD]) и *marvellous* (“If you describe someone or something as marvellous, you are emphasizing that they are very good”[CD]), которые передают устойчивое положительное отношение художника к итальянскому живописцу Анджелико. Оценка не сопровождается детализированным анализом отдельных навыков художников и носит обобщенный характер.

(76) “*As for Cézanne <...> I’m not sure what place he really has in the history of painting. I can see that he has been important, but I must admit I’m not madly enthusiastic about him, as many people are*” [Bacon, 1993, p. 42].

Пейоративная оценка в примере 76 реализуется посредством выражения сомнения *I’m not sure what place he really has*. Несмотря на признание значимости Сезанна *he has been important*, отсутствие выраженного восхищения *I’m not madly enthusiastic about him* формирует общий негативный оценочный фон и отражает отрицательное отношение

говорящего.

Обратимся к анализу текстовых фрагментов, в которых художники репрезентируют художественно-техническую оценку объекта *artist*.

(77) *“His way of treating the material is quite different from the technique of the Impressionists. You know, his use of that very thick paint, that very thick material. His manner was unique. He is one of the great geniuses of painting. For me, Van Gogh is the greatest. He really did find a new way of depicting reality, even for the simplest things, and that method wasn't realist, but was much more powerful than simple realism”* [Bacon, 1993, p. 42].

В приведенном примере художественно-техническая оценка творчества художника Винсента Ван Гога носит положительный характер и объективирована на языковом уровне рядом эксплицитных средств. Во-первых, в предложении *His way of treating the material is quite different from the technique of the Impressionists* использован лексический способ сравнения *is quite different from*, который актуализирует уникальность художественно-технических приемов художника. Наречие *quite*, которое использовано с неградуальным прилагательным *different*, выступает интенсификатором семантики прилагательного, что подчеркивает степень исключительности методов работы Ван Гога. Во-вторых, говорящий аргументирует свое утверждение путем объяснения особенностей метода *his use of that very thick paint* и обращения *You know*, которое предполагает, что наблюдаемая характеристика очевидна. Употребление существительного *manner* в сочетании с прилагательным *unique*, аналитической формы Past Simple с эмфатическим глаголом *did* и интенсификатором *really* - *He really did find a new way of depicting reality*, а также ряда сравнений с использованием лексем с положительной оценочной семантикой - *one of the great geniuses of painting, Van Gogh is the greatest, was much more powerful than simple realism* представляет на вербальном уровне Ван Гога как мастера с уникальным подходом к созданию живописных произведений и подчеркивает его исключительность в ряду других художников. Таким образом, положительная

художественно-техническая оценка объекта artist направлена на уровень мастерства и оригинальность творческого метода создателя произведений изобразительного искусства.

При художественно-технической самооценке художник выражает свое отношение к собственному мастерству через следующие языковые средства:

(78) *“Bacon plowed out the most remarkable space for himself with high-colored backgrounds. I've always steered quite clear of that and used more neutral backgrounds. But in Moscow I used different colored backdrops because they were there in the photographic workshop. I love the effect it had on the coloration of the flesh. I started being able to use green and it just created this amazing flesh reflection with the red background that I hadn't seen before. I went for it and I thought, “Okay, I'll try and do it without being too caught up with Bacon.”* [Saville, 2021].

В приведенном текстовом фрагменте художественно-техническая самооценка художницы Дженни Савиль репрезентирована посредством сопоставления личного подхода с манерой работы с красками и композицией художника Френсиса Бэкона. Художница анализирует успешные цветовые решения и их влияние на конечный результат. Использование прилагательного с положительной оценочной семантикой *remarkable* (“worthy of note or attention; unusual, striking, or extraordinary” [CD]) в контексте описания творческого метода Френсиса Бэкона, а именно: построения фона картины с применением насыщенных красок *plowed out the most remarkable space for himself with high-colored backgrounds*, актуализирует положительную художественно-техническую оценку профессиональных навыков художника. Несмотря на то, что сама художница не склонна к применению данной техники (*I've always used more neutral backgrounds*), она использует ее для создания картины (*I used different colored backdrops*), и результат такой работы вызывает удовлетворение, о чем свидетельствует предикат эмоционального состояния *love* (*I love the effect it had on the coloration of the flesh*), а также субстантивное словосочетание с положительной оценочной

семантикой *amazing flesh reflection*. Все это свидетельствует о реализации положительной художественно-технической самооценки, поскольку художница репрезентирует успешность эксперимента работы с красками. Вместе с тем, художница подчеркивает собственную индивидуальность и дистанцируется от полного влияния Френсиса Бэкона в прямой речи “*Okay, I’ll try and do it without being too caught up with Bacon.*” Таким образом, подробно описывая опыт создания живописного полотна, художница демонстрирует не подражание творческим стратегиям Ф. Бэкона, а переосмысление его методов, что свидетельствует о ее профессиональной самостоятельности и мастерстве.

Обратимся к примеру, в котором наблюдается сходная структура репрезентации художественно-технической самооценки:

*(79) During college, when I first started seriously painting with oils, I was most impressed with Bay Area Figurative painters like Elmer Bischoff, Richard Diebenkorn, Joan Brown, and Wayne Thiebaud. They all applied paint with loose gestural brush strokes, often with very thick application of paint and a lot of texture. I loved the spontaneous and expressive quality of their work; it seemed so innovative, personal, and authentic. My own work has always involved the use of a loose painterly technique, and my fascination with color has clearly had a significant influence on how I handle oil paint. My painting style evolved out of observing the work of artists whom I admired - but the crux of its development has been the continued focus on creating work that satisfies my own eye and aesthetics [Smith-Dungan].*

В рассматриваемом примере художница Сандра Смит-Дуган сопоставляет личный стиль работы со стилем мастеров, работавших в традиции фигуративной живописи Залива и оказавших влияние на нее. Фигуративная живопись Залива (*Bay Area Figurative Movement*) – это художественное направление середины XX века, которое сформировалось в Сан-Франциско после господства абстрактного экспрессионизма. Особенность направления в том, что художники не отказываются от техник

абстрактного экспрессионизма, а соединяют их с изображением реального мира: фигуры людей, интерьеры и пейзажи исполняются в свободной манере с применением ярких цветов и выразительных мазков, которые передают эмоции художника. Оценка художников фигуративной школы Залива осуществляется посредством предиката с положительной оценочной семантикой *was most impressed with*, предиката эмоционального состояния *loved*, а также ряда эпитетов: *spontaneous, expressive, innovative, personal, authentic*. Описание художественной манеры упомянутых мастеров *loose gestural brush strokes* и собственной техники *a loose painterly technique* объединено употреблением одного прилагательного *loose* (“not tightly controlled, or not exact” [CmD]), что подчеркивает преемственность и влияние традиции фигуративной живописи. Все это отражено в использовании эмоционально-маркированных субстантивных словосочетаний с семантикой восхищения *my fascination with color* и влияния *significant influence*. Таким образом, соотнесение собственной манеры создания картин с традицией, представленной авторитетными мастерами, имплицитно достигает высокого уровня технического мастерства.

Вместе с тем, художница репрезентирует автономию посредством сложносочиненного предложения с противительным союзом *but* (*My painting style evolved out of observing the work of artists whom I admired - but the crux of its development has been the continued focus on creating work that satisfies my own eye and aesthetics*), в котором противопоставляются влияние внешних авторитетов (*observing the work of artists whom I admired*) и личная творческая самостоятельность (*the continued focus on creating work that satisfies my own eye and aesthetics*). Семантика используемых в предложении предикатов подчеркивает творческую автономию художницы: предикат *evolved out* (“to develop gradually, or to cause something or someone to develop gradually” [CmD]) имеет семантику постепенного развития и указывает на процесс личного становления, тогда как предикат *satisfies* (“to have or provide something that is needed or wanted” [CmD]) вместе с эгоцентрическим

маркером *my own eye and aesthetics* указывают на то, что в основе художественно-технической самооценки лежит ориентация на самостоятельность.

При репрезентации художественно-технической самооценки художник также может описывать живописные приемы, которые он разработал сам. Проиллюстрируем на примере:

(80) ***“I wanted also to capture the strange rusty quality that pine trees have at this time of year, so I coated the whole panel with alizarin crimson, and then painted the green over it. It's the only way I could get that quality of pulsation and vibration. In the background, if you look closely, you will see the place the cattle go up into the field, where there's the post there. You see the cattle marks? I wanted to jam this painting with all the richness that I feel at the Kuerners' farm. This picture is not just a nice grove of pine trees to me”*** [Wyeth, 1976, p. 113].

В приведенном примере американский художник Эндрю Уайет описывает то, как он работал над своей картиной “Pine Baron”. Положительная художественно-техническая оценка прямо не выражена, а имплицитно выражена через описание творческого процесса. Здесь художник формулирует свое стремление передать впечатления от сосен, которые он наблюдал в роще на ферме Куэрнеров. Упоминание использования ализаринового красного цвета *alizarin crimson* в качестве базового слоя, поверх которого наносилась зеленая краска *then painted the green over it* указывает на особый метод работы с цветом для достижения желаемого эффекта *the strange rusty quality that pine trees*. Описание данного решения имплицитно выражает успешность выполнения работы с технической стороны, поскольку выбор последовательности нанесения цветов позволил художнику добиться оживленности изображения *I could get that quality of pulsation and vibration*. Все это имплицитно выражает высокий уровень мастерства в работе с цветом и композицией для реализации художественного замысла.

В ряде случаев актуализация художественно-технической оценки

сопровождается эмоционально-оценочным диссонансом. Анализ позволил выявить текстовые фрагменты, в которых признается высокий уровень мастерства живописца, вместе с тем объективируется отрицательная эмоционально-маркированная диспозиция. Рассмотрим пример:

(81) *“There are many painters that I don't like, painters who don't move me, but whose quality I am quite capable of perceiving. Rubens, for example, is undeniably a great painter, his technique is magnificent, and I understand perfectly his importance in the history of painting; but he arouses no emotion in me. Nevertheless, when I see one of his pictures, I'm not on alien territory. Although I'm not moved, I can understand it”* [Bacon, 1993, p. 90].

В рассматриваемом примере репрезентация оценки объекта *artist* разворачивается на двух уровнях. На одном уровне художник рассматривает мастерство великого живописца Питера Пауля Рубенса с рациональной точки зрения и актуализирует положительную художественно-техническую оценку, которая получает эксплицитную репрезентацию с помощью оценочных средств, а именно используется: составное именное сказуемое с положительной оценочной семантикой *is magnificent*, номинативное словосочетание *undeniably a great painter* и глагольное словосочетание *understand perfectly his importance in the history of painting* с положительной оценочной семантикой. Наречия *undeniably* (“in an unquestionable or obvious manner; irrefutably” [CD]), и *perfectly* (“completely, utterly, or absolutely” [CD]), а также предикаты с семантикой понимания *can understand, am quite capable of perceiving, understand* маркируют иллюкутивную силу высказывания с целью, во-первых, подчеркнуть, что говорящий понимает и ценит значимость П. Рубенса в истории искусства, а, во-вторых, чтобы смягчить субъективные, отличные от общепринятых отрицательные эмоции автора оценочного суждения.

На другом уровне получают развернутую репрезентацию эмоции субъекта оценки посредством предикатного отрицания *don't like, 'm not moved* (“touched; emotionally affected” [CD]) и предиката с отрицательным

местоимением *arouses no emotion in me* (“If something arouses a particular reaction or attitude in people, it causes them to have that reaction or attitude” [CD]). Таким образом, даже при признании высокого уровня мастерства живописца, автор высказывания репрезентирует отрицательную эмоционально-маркированную диспозицию, поскольку для художника-реципиента значим не только художественно-технический уровень мастерства создателя произведений искусства, но и его способность эмоционально воздействовать на адресата. На синтаксическом уровне при актуализации эмоционально-оценочного диссонанса имеет место противительная конъюнкция, объективируемая при помощи союза *but* и наречия *nevertheless*, а также уступительная конъюнкция, реализуемая при помощи союза *although*.

Художественно-техническая оценка объекта *artist* часто вводится предикатом эмоционального состояния *love*, который, как правило, репрезентирует оценку не отдельного объекта, а группы объектов или оценку профессионализма художника и его метода в целом. Как показывает анализ, эмоциональный отклик автора оценочного высказывания выступает значимым критерием в оценке объекта *artist*. Проиллюстрируем это в следующем примере:

(82) ***“Jenny Saville, as I love her ability to paint flesh and her contemporary imagery, Paula Rego for her story telling and Kathe Kollwitz for the emotional punch she puts into her work. I imagine that, subconsciously, they all have an influence on my work in some way”*** [Gregory, 2023].

В рассматриваемом примере представлена положительная оценка творчества нескольких художников – Дженни Савиль, Паулы Рего и Кете Кольвиц. Положительная художественно-техническая оценка репрезентируется эксплицитно посредством статального предиката с эмотивной семантикой *love*. Эмоции вызывает способность живописцев к самобытной передаче художественных образов и их экспрессивность, что маркируется номинативными словосочетаниями *her ability to paint flesh, her*

*storytelling, the emotional punch.* Способность художников создавать выразительные образы и достигать технической точности интерпретируется как проявление их высокого профессионального мастерства, которое становится источником положительного эмоционального отклика и влияет на творчество субъекта оценки, что представлено в подчинительной части предложения *they all have an influence on my work in some way*. Таким образом, художники, как объект оценивания, получают положительную эмоционально-маркированную оценку в тех случаях, когда их профессиональные качества вызывают сильные эмоции, и, напротив, оцениваются отрицательно, если их творчество не вызывает никакой эмоциональной реакции.

Рассмотрим пример, в котором в рамках одного контекста, одновременно репрезентируется художественно-техническая оценка двух объектов – *work of art* и *artist*:

(83) ***“Soutine is a very strange genius. He was duped by his own emotions. He could only do what he could do. He has a landscape where the whole thing is falling down. It's like a mental state. And yet it's a landscape and it's wonderful. Now Goya, though, saw objective reality much more than Soutine”*** [Neel, 2012].

В данном примере художница Элис Нил оценивает художественно-техническую сторону творчества художника Хаима Сутина. Эмоционально-оценочный диссонанс актуализируется посредством субстантивного словосочетания *a very strange genius*. Прилагательное *strange* интенсифицировано наречием *very* и имеет отрицательную эмотивную семантику “unusual or unexpected, and makes you feel slightly nervous or afraid” [CD]. С другой стороны, существительное *genius* (“highly talented, creative, or intelligent person” [CD]) содержит в себе семы высокой интеллектуальной и творческой одаренности, что репрезентирует положительное отношение говорящего к объекту *artist*. Таким образом, в рассматриваемом контексте существительное *genius* свидетельствует о том, что говорящий признает мастерство Х. Сутина как живописца, но в то же время прилагательное *strange* актуализирует семантику эмоционального дискомфорта.

Дальнейшая аргументация в контексте предложения *He was duped by his own emotions*, репрезентирует отрицательное отношение говорящего, где страдательная форма глагола *dupe* (“to deceive by trickery; fool or cheat” [CD]) маркирует подход Х. Сутина как предполагающий потерю контроля над творческим процессом вследствие излишней эмоциональности. В предложении *He could only do what he could do* подчеркивается ограниченность метода художника, что приводит к техническим недочетам *the whole thing is falling down*. Говорящий прибегает к сравнению *Goya, though, saw objective reality much more than Soutine*, в котором Франциско Гойя представлен как художник, обладающий лучшей способностью к объективному восприятию действительности, чем Х. Сутин.

Вместе с тем, объективируя отрицательную художественно-техническую оценку объекта *artist*, художница Элис Нил дает положительную оценку объекту *work of art*. Оценка картины как результата творческой деятельности художника маркируется говорящим прилагательным с положительно-оценочной семантикой *wonderful* (“very good, excellent, fine, etc.” [CD]), что может свидетельствовать о том, что эмоционально-эстетическое впечатление от произведения, рассматривается как значимый критерий его положительной оценки, даже несмотря на то, что технический подход, использованный мастером, оценивается критически. Таким образом, с художественной точки зрения живописное произведение оценивается положительно, однако технический аспект работы воспринимается говорящим как недостаточно профессиональный или вызывающий сомнение, что и обуславливает использование словосочетания *a very strange genius* и последующую аргументацию. Возникает *аксиологический дисбаланс* при одновременной языковой актуализации оценочной интерпретации двух объектов, принадлежащих к одной концептуальной области: *artist* и *work of art*. Художник, не обладающий совершенной техникой, способен создать замечательное произведение искусства.

Обратимся к анализу текстовых фрагментов, в которых репрезентацию получает нормативная оценка:

(84) *“Dosso Dossi is more important to me in terms of learning than Titian. Titian, obviously, is a greater painter, but I can learn more from Dosso Dossi, how to make a painting, how to make something yellow, how to make something red”* [Currin, 2022].

В данном примере репрезентирована положительная нормативная оценка объекта *artist*. В суждении о том, как правильно писать картину и работать с цветами, актуализируется семантика нормативных требований к созданию картин и способов работы с цветом посредством однородных инфинитивных фраз с наречием *how*, которые указывают на способ выполнения действия по правилам *how to make a painting, how to make something yellow, how to make something red*. В рассматриваемом эксплицитно-оценочном контексте сравнительная конструкция *is more important* актуализирует нормативные представления художника о том, какой мастер – Тициан или Доссо Досси – является для него авторитетом в отношении художественных техник. Наречие *obviously* с номинативным словосочетанием с положительной оценочной семантикой *a greater painter* функционируют как прагматические маркеры признания общекультурной нормы и позволяют говорящему продемонстрировать, что он осознает величие Тициана, несмотря на то, что его мнение отличается от общепринятого. Таким образом, с одной стороны, говорящий признает талант Тициана, а, с другой – выстраивает альтернативную норму, релевантную в контексте его личного творчества, что актуализируется посредством репрезентации своего авторского мнения *to me, but I can learn more*.

Обратимся к анализу примера, в котором развернутую репрезентацию получает отрицательная нормативная оценка:

(85) *“Some art historians have said that they see a significant impact in my work of the art of Thomas Eakins. I appreciate Eakins, but he wasn't an influence. Eakins is, in a real sense, more European than American and was less*

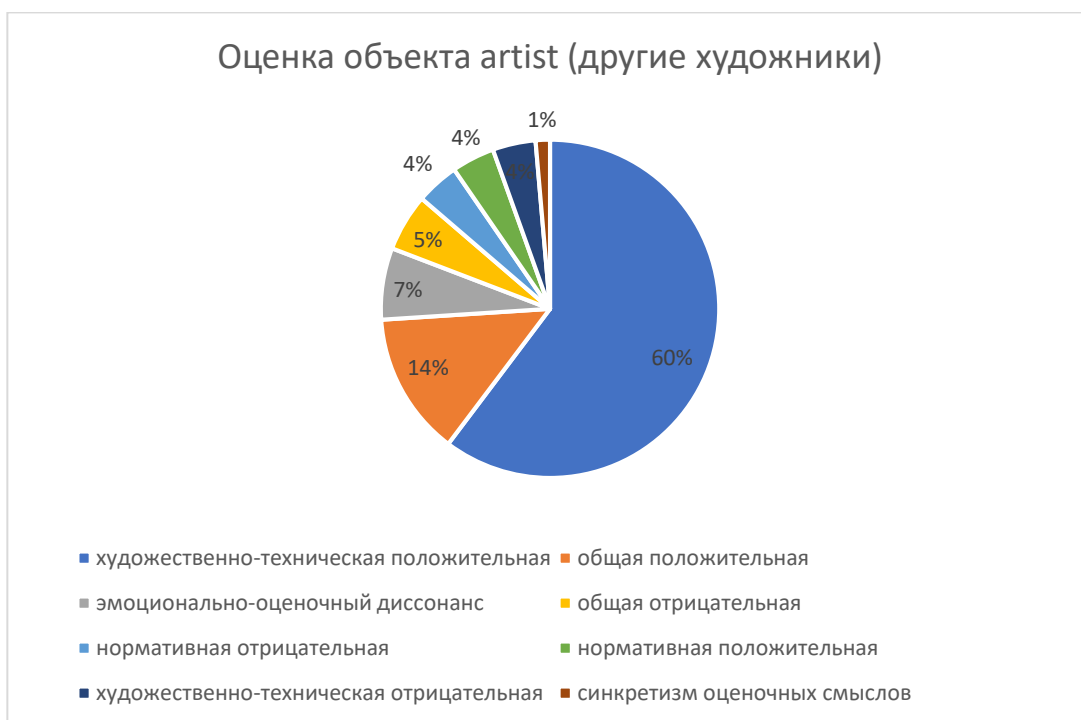
*interesting for some reason to me. Eakins trained in the studio of the French academic painter Gérôme, and is more Spanish, roundabout Venetian, more Velázquez and Mazo than American”* [Wyeth, 1976, p. 17].

В представленном примере отрицательная нормативная оценка репрезентирована имплицитно. Так, в контексте сложносочиненного предложения с союзом *but* - *I appreciate Eakins, but he wasn't an influence* противительные отношения между частями предложения имплицитно указывают, что Томас Икинс недостаточно значим для творчества говорящего, несмотря на то, что говорящий использует предикат с положительной оценочной семантикой *appreciate* (“to think well of; understand and enjoy; esteem” [CD]), который служит прагматическим целям смягчить категоричность высказывания. Последующая аргументация *Eakins is, in a real sense, more European than American and was less interesting for some reason to me* актуализирует семантику нормативных требований о том, к какой традиции необходимо принадлежать объекту оценивания *artist*, чтобы являться полноценным авторитетом для говорящего. Употребление ряда сравнительных конструкций *more European than American, more Spanish, roundabout Venetian, more Velázquez and Mazo than American* указывают на присутствие расхождения направления, в котором работает Томас Икинс с нормами которым следует художник, субъект оценки, для которого приоритетным оказывается ориентация на определенную художественную традицию – в данном случае американскую. Для репрезентации своего авторского мнения говорящий использует конструкции *for some reason to me, in a real sense*. Таким образом, при актуализации нормативного типа оценки, художник оценивает объект *artist* через призму принадлежности к определенной художественной традиции и нормативных требований к написанию картин в рамках этой традиции.

Проведенный анализ показывает, что при оценке объекта *artist* актуализируются, главным образом, общая оценка, а также художественно-технический и нормативный типы оценки. Для наглядной репрезентации

результатов проведенного анализа далее представим количественное соотношение выявленных типов оценок в виде диаграммы. На основании данных исследовательского корпуса примеров, отражающего частотность репрезентации оценки объекта *artist*, было выявлено, что оценка других художников встречается в 73 случаях, тогда как оценка себя как автора произведений искусства – в 51 случае. Полученные данные свидетельствуют о более высокой частоте оценочных высказываний о других представителях художественного сообщества, по сравнению с самооценкой. На основе данного массива был проведен анализ распределения типов оценки, результаты которого представлены на Рисунках 6 и 7.

Рисунок 6. Распределение типов оценки объекта *artist* (другие художники)



Как показывают полученные данные, при оценке других художников доминирует художественно-техническая положительная оценка, на долю которой приходится 60% (44 к.) всех случаев, что свидетельствует о том, что основное внимание уделяется положительным сторонам профессионального мастерства представителей художественного сообщества. Общая оценка представлена в 14% случаях (10 к.). Нормативная оценка представлена в равной мере положительным (3 к.) и отрицательным характером (3 к.) – по

4%. Художественно-техническая отрицательная оценка (4%, 3 к.) и общая отрицательная оценка (5%, 4 к.) имеют небольшую представленность, что подтверждает общую тенденцию к сдержанной критике профессионального уровня других художников. Синкретизм оценочных смыслов при оценке других художников практически отсутствует (представлен в 1%, 1 к.), а эмоционально-оценочный диссонанс составляет 7% (5 к.).

Рассмотрим диаграмму, отражающую распределение типов оценки при оценивании себя как автора произведений искусства.

Рисунок 7. Распределение типов оценки объекта artist (самооценка)



Как показывает диаграмма, при оценке себя как создателя произведений искусства у художников доминирует мелиоративная оценка: наибольшую долю составляет художественно-техническая положительная оценка (57%, 29 к.), что указывает на стремление художников подчеркнуть уровень собственной компетентности. Значительную долю занимает также общая положительная оценка (29%, 15 к.), отражающая одобрение собственной творческой деятельности. Нормативная положительная оценка представлена в 14% (7 к.), что свидетельствует о соотношении себя с существующими творческими профессиональными стандартами. Синкретизм оценочных смыслов и эмоционально-оценочный диссонанс не представлены. Отсутствие пейоративной оценки указывает на тенденцию к позитивной

самооценке художников и стремление к представлению себя в благоприятном свете, что позволяет художнику реализовать стратегию положительной самопрезентации.

Интересно отметить различие между оценкой себя, как создателя произведений искусства, и оценкой собственных работ. В первом случае оценка ориентирована на стратегию позитивной самопрезентации и утверждение профессиональной компетентности, тогда как оценка собственных произведений включает элементы самокритики, что позволяет художнику подчеркнуть не только успехи, но и возможные недостатки своих работ. Таким образом, художник стремится поддержать положительный образ себя, одновременно демонстрируя аналитическую или даже критическую позицию по отношению к результатам собственного творчества, показывая, что, несмотря на высокую профессиональную компетентность, отдельные работы могут быть несовершенными.

Можно заключить, что общей особенностью языковой актуализации оценки объекта *artist* является использование сравнительных и эмфатических конструкций, эмоционально-маркированных оценочных лексем, наречий-интенсификаторов, статальных эмоционально-маркированных предикатов, сложносочиненных и сложноподчиненных предложений с противительными и уступительными союзами.

Художественно-техническая оценка реализуется использованием словосочетаний с притяжательными местоимениями, характеризующих технику живописцев (например, *his way of teaching the material, his use of that very thick paint, her ability to paint flesh, her contemporary imagery, her story telling*), а также использованием прилагательных с эмотивно-оценочной семантикой для описания мастерства художника (*great painter, unique manner, great geniuses of painting, magnificent technique, a very strange genius*). При художественно-технической самооценке художники демонстрируют профессиональную рефлекссию через описание индивидуального творческого подхода, а также соотнесения собственного стиля с традицией и влиянием

признанных мастеров, подчеркивая при этом личную самостоятельность. Для репрезентации такого типа самооценки используются как имплицитные, так и эксплицитные средства репрезентации, а именно: прилагательные с положительной семантикой (*remarkable, amazing, expressive, innovative, authentic*), лексемы с семантикой влияния и преемственности (*influence, tradition, style, technique*), сложносочиненные предложения с союзом *but*.

Нормативная оценка на языковом уровне актуализируется путем экспликации соответствия художника, создателя картины, общепринятым и индивидуальным нормам и стереотипным представлениям о художественной традиции. Это объективируется, как правило, использованием сравнительных конструкций (например, *more European than American, a greater painter, more Spanish* etc). Общая оценка выражается через предикаты с положительной семантикой (*inspired, fell in love with*) и языковые средства описания эмоционально-оценочного отношения (*not madly enthusiastic about*).

При функционировании художественно-технической оценки объекта *artist* выявлены случаи актуализации эмоционально-оценочного диссонанса, при котором положительная оценка мастерства художника противопоставлена отсутствию у реципиента положительных эмоций от восприятия созданных им картин, что объективируется на вербальном уровне отрицательной эмоционально-маркированной диспозицией, наличием противительной и уступительной конъюнкции. Выявлены случаи актуализации аксиологического дисбаланса, при котором происходит одновременная репрезентация оценки с разным знаком (положительная и отрицательная) двух объектов, принадлежащих к одной концептуальной области.

#### **2.3.4. Языковая актуализация оценки объекта *art supplies* в дискурсе интервью**

Перейдем к детальному рассмотрению реализации оценки объекта *art supplies*. В семантическом толковании словаря лексема *supply* охватывает

широкий спектр значений, включая как процесс предоставления определенных ресурсов (“the act of supplying” [CD]), так и результат этого процесса – определенное количество или запас ресурсов, доступных для использования (“an amount or quantity available for use; stock; store” [CD]). Кроме того, отмечается более узкое употребление лексемы во множественном числе, когда *supplies* обозначает совокупность материалов, предметов или провизии, необходимой для функционирования какого-либо объединения (“materials, provisions, etc. for supplying an army, expedition, a business, etc.” [CD]). Таким образом, ключевым семантическим компонентом лексемы *supply* является идея наличия ресурсов, предназначенных для определенных целей. Исходя из вышесказанного, объект *art supplies* представляет собой совокупность ресурсов (материалов, инструментов и вспомогательных средств), которые обеспечивают возможность художественной деятельности.

При оценке объекта *art supplies* художником оценивается совокупность характеристик, указывающих на функциональность, пригодность или целесообразность использования инструментов или материалов, а поэтому доминирующим типом оценки, объективированными на вербальном уровне, является телеологический, который предполагает рассмотрение объекта сквозь призму его целевого назначения и функциональной эффективности. Характер оценки может быть положительным или отрицательным. Рассмотрим пример:

(86) “*I used to use poppy oil, but I have heard that poppy oil is given to cracking pigment too, so I use it no longer. I find linseed oil and white lead the most satisfactory mediums*” [Hopper, 2011].

В представленном дискурсивном фрагменте объектом оценивания выступает масло, используемое для создания картин. Предложение *I find linseed oil and white lead the most satisfactory mediums* эксплицитно актуализирует оценочный контекст, в котором репрезентирована положительная телеологическая оценка посредством номинативного словосочетания *satisfactory mediums*, где прилагательное *satisfactory* имеет

семантику удовлетворения требованиям согласно дефиниции “acceptable to you or fulfils a particular need or purpose” [CD]. Репрезентация характеристики макового масла *is given to cracking pigment too* имплицитно отрицательную телеологическую оценку, поскольку результат использования масла не соответствуют конечной цели художника, вследствие чего материал больше не используется *so I use it no longer*.

Рассмотрим пример, в котором репрезентацию получает отрицательная телеологическая оценка:

(87) “***Oil and turpentine can fade on unsized, unprimed cotton duck; not that it always hurts a picture, but I’d rather a picture didn’t fade***” [Frankenthaler, 1965].

В рассматриваемом дискурсивном фрагменте телеологическая оценка представлена в контексте описания склонности материалов к выцветанию *Oil and turpentine can fade*. Несмотря на то, что художница отмечает, что в общем смысле выцветание не всегда разрушительно влияет на итоговый результат *not that it always hurts a picture*, в рамках ее творчества данная характеристика является нежелательной *but I’d rather a picture didn’t fade*.

Работая с инструментом, художник испытывает эмоции, в результате чего, телеологическая оценка может быть эмоционально маркирована. Рассмотрим пример:

(88) “***There’s something absolutely unique about the feeling and effect of a charcoal drawing. The hand is so close to the paper as you’re working, working the charcoal into it by mark-making and smudging, so the hand leaves its evidence in a very particular way. It’s both a very specific and very tricky medium. I love deep deep blacks, and you can build up to something that’s almost depthless using it***” [Gornik, 2012].

В данном примере положительная телеологическая оценка угля для рисования получает репрезентацию посредством лексико-стилистических средств, а именно: прилагательное *unique* с интенсификатором *absolutely*, метафорический эпитет *depthless* (“immeasurably deep; fathomless” [CD]),

который представляет собой экспрессивную характеристику материала, а также статальный предикат *love*, актуализирующий положительные эмоции. На уровне синтаксиса экспрессивность достигается за счет повторения речевых элементов: *you're working, working; deep deep blacks; a very specific and very tricky medium*, которые эмоционально маркируют высказывание. Репрезентация эмоций, испытываемых художницей в процессе взаимодействия с инструментом, является индикатором его функциональной пригодности, поскольку именно данный инструмент обеспечивает достижение желаемого результата *you can build up to something that's almost depthless using it*.

В ряде случаев оценка объекта *art supplies* носит общий характер и может быть, как мелиоративной, так и пейоративной. Рассмотрим примеры:

(89) ***“The computer is a very good tool, but it needs imagination to use it well. It wouldn't have been possible to paint this picture without it”*** [Gayford, 2016, p. 63].

(90) ***“I mean I think I'm still a bit like that in the sense that sometimes I try to use really good paint, but sometimes I've got terrible brushes, so good paint and terrible brushes”*** [Cranston, 2018].

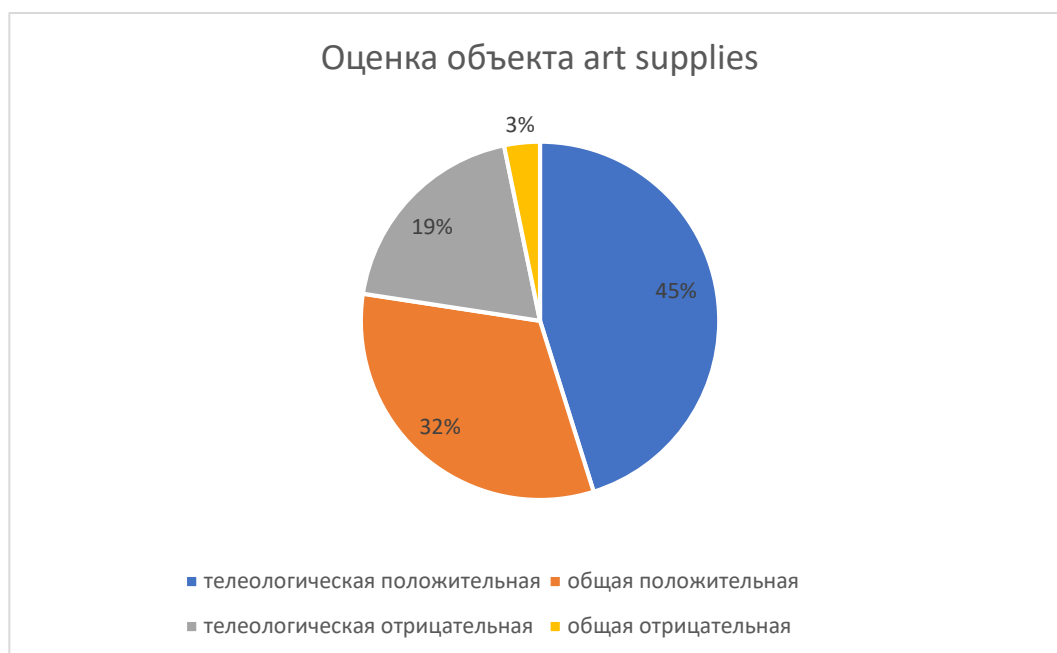
В представленных примерах общая мелиоративная оценка получает актуализацию посредством прилагательного с положительной семантикой *good*, которое характеризует в примере 89 компьютер *a very good tool*, являющийся инструментом для создания картин, а примере 90 – краски *really good paint*. Пейоративная оценка актуализируется в контексте употребления прилагательного с отрицательной оценочной семантикой *terrible* (“If something is terrible, it is very bad or of very poor quality” [CD]), которое в примере 94 описывает плохое качество кистей для рисования.

Таким образом, проведенный анализ показывает, что телеологическая оценка объекта *art supplies* направлена на оценивание отдельных аспектов художественного материала (например, с указанием на конкретные функциональные параметры: экспрессивность или глубина цвета, склонность

пигмента к выцветанию и т.д.) и репрезентируется через эмотивно-оценочную лексику (*the most satisfactory mediums, absolutely unique, a very specific and very tricky medium, love, depthless*), интенсификаторы (*very, absolutely*) и стилистические средства лексического и синтаксического уровня (метафоры, эпитеты, повторы). Общая оценка объекта *art supplies* охватывает более широкие характеристики и не указывает на конкретные функциональные параметры, а описывает общее качество или пригодность материала для создания произведения искусства, и актуализируется общеоценочными лексемами (прилагательные *good, terrible*).

Анализ материала позволил определить, что репрезентация оценки объекта *art supplies* в сформированном исследовательском корпусе зафиксирована в 30 случаях. На основе данного массива был проведен анализ распределения типов оценки, результаты которого представлены на Рисунке 8.

Рисунок 8. Распределение типов оценки объекта *art supplies*



Анализ распределения типов оценки объекта *art supplies* показывает, что в исследуемом материале доминирует телеологическая положительная оценка, на долю которой приходится 45% (13 к.) всех случаев. Это свидетельствует о том, что материалы, используемые для создания картин,

преимущественно оцениваются с точки зрения их функциональной пригодности и целесообразности. Значительную представленность имеет общая положительная оценка (32%, 10 к.), отражающая общее одобрение материалов без указания на конкретные функциональные параметры. В то же время телеологическая отрицательная оценка составляет 19% (6 к.), что свидетельствует о критическом осмыслении функциональных характеристик объекта *art supplies*. Отрицательная оценка представлена минимально – 3% (1 к.).

Таким образом, оценка объекта *art supplies* актуализируется как на эксплицитном, так и имплицитном уровнях преимущественно посредством прилагательных и предикатов с семантикой соответствия объекта целевому назначению.

### **2.3.5. Языковая актуализация оценки объекта *environment* в дискурсе интервью**

Детально рассмотрим реализацию оценки объекта *environment*. В семантическом толковании словаря понятие “environment” охватывает как физическое, так и абстрактное окружение, оказывающее воздействие на живые организмы (“1 – a surrounding or being surrounded; 2 – something that surrounds; surroundings; 3 – all the conditions, circumstances, and influences surrounding, and affecting the development of, an organism or group of organisms” [CD]). При оценке объекта *environment* внимание художника сосредотачивается на характеристиках среды, в которой он находится, а именно: природа и архитектурные сооружения. В зависимости от контекста, актуализируются общая и эстетическая оценка, характер которых является преимущественно положительным.

Рассмотрим пример, в котором представлена общая мелиоративная оценка:

(91) *“I love that we’re just by the sea here. When you walk out of my door, there’s a great big space there. It makes me feel good when I go out for a walk on*

*the beach*” [Gayford, 2016, p. 16].

В представленном текстовом фрагменте общая положительная оценка получает актуализацию посредством прилагательного с общеоценочной семантикой *good*. Художник описывает позитивное эмоциональное воздействие окружающей среды на себя. Экспрессивная окраска речи усиливается посредством интенсификатора *great*, который указывает на положительное впечатление художника от открытости пространства.

Обратимся к анализу примера, в котором получает актуализацию эстетическая оценка объекта *environment*:

(92) “*Last year I drove from Seattle to Park City, Utah doing art festivals, and I drove through the Cascades at sunset, hiked around Smith Rock at dawn, explored **the idyllic pastures north of Boise, and then the beautiful scenery of the Rockies. From that trip alone I can paint hundreds of paintings, but I have only had a chance to paint a few. If I am ever feeling low on inspiration, all I have to do is go hiking and I am 100% revved up again***” [Hanson, 2015].

В приведенном примере репрезентируется положительная эстетическая оценка пейзажа во время поездки в штат Юта. Эстетическая оценка получает развернутую репрезентацию посредством прилагательных с положительной оценочной семантикой *beautiful* и *idyllic* (“pleasing and simple; pastoral or picturesque” [CD]), которые указывают на удовольствие, полученное от наблюдения за природой. Предложение *From that trip alone I can paint hundreds of paintings* имплицитно указывает на высокую степень эстетической значимости объекта оценивания, поскольку увиденные ландшафты стали источником вдохновения и, после их осмысления, легли в основу некоторых произведений искусства.

Рассмотрим следующий фрагмент:

(93) “*I went for a walk **in the woods** on one visit, and as I was walking back I suddenly saw the building anew. I had no desire to paint it on its own, but **seeing it through the trees, that is when I found it striking***” [Doig, 2018].

Представленный пример демонстрирует актуализацию эстетической

оценки. Объектом оценки выступает здание, которое увидел художник во время прогулки в лесу. Положительный характер оценки актуализируется через использование прилагательного *striking*, в оценочной семантике которого содержатся семы эстетической привлекательности: “attractive; impressive” [CD]. Эмоциональная маркированность высказывания усиливается за счет эмфатической конструкции *that is when*, которая фокусирует внимание на моменте восприятия, а именно: изменение угла обзора трансформирует вид здания так, что вызывает яркие впечатления и притягивает внимание художника.

Рассмотрим следующий пример, в котором объектом эстетической оценки выступают звуки:

(94) *“I was taken by the remarkable variety of sounds in the Kuerner barn. One day I became conscious of the sound of the running, trickling water all around the place. Suddenly, it dawned upon me one cold winter morning how amazing that sound was and I went into the milk room. The barn was colder than it was outside but I could still hear that water running. I stepped inside the milk room where the Kuerners wash all their things and where they keep the fresh milk cold and here was that continuous water running from the spring which is way up on the Kuerners' hill, trickling way down and in and running out over the side of the cement trough. The whole quality of the distance of the phenomenon and the bucket hanging there like a helm, a knight's helm, fascinated me. I was caught, too, by the clang of buckets, that strange hollow sound of metal”* [Wyeth, 1976, p. 67].

В рассматриваемом фрагменте актуализируется эстетическая оценка звуков посредством субстантивных словосочетаний: *the sound of the running, trickling water, the clang of buckets, strange hollow sound of metal*, в которых номинируется качество услышанных звуков, а именно: звуки описываются как заметные, многогранные и динамичные. Все это имплицитно эстетическую оценку за счет выразительной лексики, актуализирующей семантику необычности и ритмичности звуков, что формирует

эмоционально-эстетический образ среды. Использование описывающих эмоциональное состояние предикатов *was taken*, *was caught*, составного именного сказуемого *became conscious*, где именная часть имеет семантику осознания, и глагольного словосочетания *dawned upon me* (“if a fact or idea dawns on you, you realize it” [CD]) свидетельствуют о спонтанности, с которой сформировалась оценка. Положительный характер оценки актуализируется посредством прилагательного *remarkable*: “worthy of remark or notice” [CD], и прилагательного с положительной оценочной семантикой *amazing* “causing great surprise or sudden wonder” [CD], которые маркируют звуки как приятные на слух и привлекающие внимание. Индикатором эстетической оценки так же выступает предикат *fascinated* (“to attract and hold attentively by a unique power, personal charm, unusual nature, or some other special quality; enthrall” [CD]), который передает восхищение художника. Таким образом, звук текущей воды и металлический звон интерпретируются художником и как ритмичные и приятные на слух, что формирует положительный образ воспринимаемой среды.

В некоторых случаях встречается отрицательная эстетическая оценка объекта *environment*. Рассмотрим пример:

(95) “*The city was like a sea with **big swells** which had frozen. Red square looked like a **great big wave of pavement**. It was **shabby and junky**. There were a lot of **wooden houses** outside. We flew in by plane, and you looked down and there didn't seem to be any roads anywhere. **There just seemed to be worn places where grass didn't grow**” [Porter, 1968].*

В приведенном фрагменте актуализируется отрицательная эстетическая оценка городского пространства. Сравнение Москвы с «замерзшим морем с большими волнами» *a sea with big swells which had frozen*, а Красной площади с «огромной волной мостовой» *a great big wave of pavement* создает ощущение неподвижности. Использование прилагательных с отрицательной оценочной семантикой *shabby* (“Shabby things or places look old and in bad condition” [CD]), *junky* (“of inferior quality especially due to being worn out or

cheaply made : having the character of junk” [MWD]) и *worn* (“If someone looks worn, they look tired and old” [CD]) характеризуют местность как обветшалую и лишенную эстетической привлекательности. Таким образом, в рассматриваемом примере отрицательная эстетическая оценка реализуется посредством употребления метафорических сравнений и прилагательных с негативной оценочной семантикой.

В процессе анализа были выявлены примеры, в которых актуализируется эмоционально-оценочный диссонанс, а именно: эмоциональная реакция на окружающую среду противоречит ее оценке. Рассмотрим пример:

(96) *I often look back on a summer's work or winter's work and think of the different moods of my studio or of the location where I am working. **The atmosphere of that winter or that summer is always so different. You know you can't continue. You think you are doing it in the same place and it is going to be the same, but it isn't. Your attitude changes. You can't stand still. That's the thing that fascinates me so. But it is very sad in some ways too. I would like to retain something, but the only way you can do that is in what you're trying to paint*** [Wyeth, 1976, p. 129].

В рассматриваемом примере художник Эндрю Уайет размышляет об изменчивости природы и своего внутреннего состояния. Природу фермы, на которой он жил и создавал свои картины, художник описывает прилагательным с семантикой разнообразия *different*. Изменчивость природы вызывает у художника противоречивые чувства, о чем свидетельствует использование лексических единиц с разной эмотивно-оценочной семантикой. С одной стороны, предикат *fascinates* (“to attract and hold attentively by a unique power, personal charm, unusual nature, or some other special quality; enthrall” [CD]) в сочетании с объектным местоимением *me* передает восхищение художника изменчивостью природы и воздействием этого свойства окружающей среды на его внутренний мир. С другой стороны, эмотивное прилагательное *sad* выражает чувство грусти, обусловленное

осознанием невозможности сохранить неизменность как внешней реальности, так и собственного эмоционального состояния, что репрезентировано в предложениях *You think you are doing it in the same place and it is going to be the same, but it isn't. Your attitude changes*. Текстовый фрагмент эмоционально маркирован посредством использования экспрессивных средств на разных языковых уровнях: на лексическом уровне использование интенсификаторов *always* и *so*; на синтаксическом уровне высокая степень эмоциональной маркированности достигается путем использования параллелизма *You know..., You think... You can't stand...* и расщепленного предложения *the only way you can do that is*. Таким образом, текстовый фрагмент характеризуется высокой степенью эмоциональной маркированности, которая репрезентирует рефлекссию художника о своем восприятии изменчивости окружающего мира.

На основании данных сводной таблицы, отражающей частотность репрезентации оценки объекта *environment* в сформированном исследовательском корпусе было выявлено, что оценка объекта *environment* встречается в 35 случаях. На основе данного анализа было выявлено распределение типов оценки, что представлено на Рисунке 9.

Рисунок 9. Распределение типов оценки объекта *environment*



Количественный анализ распределения оценок объекта *environment*

показывает, что доминирующей является эстетическая положительная оценка, на долю которой приходится 69% (24 к.) всех случаев. Это указывает на то, что при оценке окружающей среды художники главным образом фокусируются на эстетических качествах природы, придавая первостепенное значение красоте и гармонии окружающего мира. Общая положительная оценка составляет 20% (7 к.). Эмоционально-оценочный диссонанс был выявлен в 9% случаях (3 к.). Эстетическая отрицательная оценка встречается минимально – в 3% (1 к.).

Таким образом, анализ языковых средств актуализации оценки объекта *environment* позволяет сделать вывод, что рассматриваемый объект репрезентируется в дискурсе как физическое или пространственное окружение, которое является источником положительных эстетических и эмоциональных впечатлений. Все это обуславливает актуализацию соответствующих типов оценочных значений, а именно: на языковом уровне развернутую репрезентацию получают общая и эстетическая оценка, которые эмоционально маркированы. Эстетическая оценка объективируется лексемами с оценочной и эмотивной семантикой (*beautiful, idyllic, fascinate, striking*). Общая оценка получает актуализацию посредством прилагательных с общеоценочной семантикой. Характер оценок является преимущественно положительным. Актуализация эмоционально-оценочного диссонанса отражает неоднозначное восприятие художника объекта *environment*, что репрезентируется посредством использования лексических единиц с разной эмотивно-оценочной семантикой (*fascinates, sad*).

На основе сформированного исследовательского корпуса была определена общая частотность встречаемости объектов оценки:

Рисунок 10. Общее распределение встречаемости объектов оценки



Как показывает диаграмма, в анализируемом материале присутствует неравномерная актуализация различных объектов оценки. Наиболее частотно представлена оценка других художников, на долю которой приходится 22% всех случаев (73 к.). Значительную долю занимает оценка себя как создателя произведений искусства (17%, 51 к.) и оценка объекта *person* 17% (50 к.). Оценка произведений искусства других художников составляет 15% (46 к.), а оценка собственных произведений искусства – 10% (31 к.). Объект *environment* представлен в 11% случаях (35 к.). Наименее представленной оказалась оценка объекта *art supplies* (30 к.) – 9%.

Таким образом, полученные данные свидетельствуют о преобладании оценки, ориентированной на собственное творчество, творчество других художников и их произведения. Важное место занимает оценка личности людей, которые являются частью творческого пути художника или оказали влияние на него.

## Выводы к главе 2

В результате проведенного анализа структурно-семантических и прагма-коммуникативных характеристик интервью с художником было определено, что:

1. Языковая актуализация восприятия и оценки мира художником, которая имеет место в ситуации речевого взаимодействия художника и интервьюера, осуществляется, главным образом, в рамках тематической и личностной координат. Интервью с художником носит кооперативный характер, что обусловлено прагматическими интенциями говорящих: интервьюер стремится понять своеобразие творческого процесса художника и выявить характерные черты его восприятия и оценочной интерпретации мира, а художник стремится раскрыть специфику своего восприятия и творческого опыта.

2. Личностная координата художника в интервью объективируется в эгоцентрической перспективе, которая проявляется в использовании эгоцентрических средств языка, таких, например, как личные местоимения с глаголами со значением чувственного восприятия, лексические единицы с семантикой оценки и эмотивности, грамматические категории времени и наклонения, средства пространственного и временного дейксиса. На уровне дискурса эгоцентризм обусловлен проявлением художника как субъекта речевой деятельности, который конструирует дискурс в соответствии со своими коммуникативными целями.

Проведенный анализ актуализации наиболее типичных фигур наблюдателя позволяет установить, что:

1. Языковая актуализация художника как наблюдателя в конструируемом им вербальном эго-дискурсе характеризуется функционированием следующих типов наблюдателя: наблюдатель-деятель, неагентивный наблюдатель-экспериментатор, агентивный наблюдатель-экспериментатор, мультисенсорный наблюдатель, наблюдатель-исследователь, закадровый наблюдатель. Основной характеристикой описанных типов, за исключением закадрового наблюдателя, является эксплицитная представленность наблюдателя в структуре высказывания и наличие глагола с перцептивной семантикой.

2. При актуализации наблюдателя-деятеля художник манифестируется как активный субъект восприятия, что реализуется на вербальном уровне посредством употребления предикатов перцептивных действий и неличных форм глагола с семантикой активного зрительного восприятия (*e.g. look at, look around, watch, observe*) в контексте их употребления, главным образом, с эгоцентрическим местоимением *I*. Использование художником обобщенно-личного местоимения *you* для репрезентации своего восприятия выполняет инклюзивную функцию, позволяя адресату стать условным участником наблюдаемого, что способствует усилению диалогичности дискурса.

3. Тип неагентивного наблюдателя-экспериментера реализуется в структуре перцептивного события, когда художник становится невольным свидетелем ситуации или пассивно переживает сенсорный опыт, что актуализируется на языковом уровне посредством перцептивных глаголов с семантикой пассивного восприятия (*e.g. see, notice etc.*) в сочетании с наречиями и адвербиальными фразами со значением случайности или неожиданности (*e.g. out of the very corner of my eye, suddenly etc.*). Манифестация неагентивного наблюдателя-экспериментера может происходить посредством употребления обобщенно-личного местоимения *you*, что позволяет художнику расширить позицию наблюдателя.

4. Репрезентация агентивного наблюдателя-экспериментера предполагает наличие в структуре высказывания наблюдателя, совершающего интенциональные физические действия с целью переживания определенного сенсорного опыта. Данный тип актуализируется эгоцентриком *I* вместе с акциональными глаголами с семантикой движения в контексте их употребления с неличной формой перцептивного глагола *see* в функции обстоятельства цели, а также употреблением *see* в составе составного глагольного акционального предиката. Рассмотрение взаимодействия семантики и синтаксиса позволяет выявить специфику функционирования перцептивного глагола *see* с точки зрения его акциональности/неакциональности. Семантика перцептивного действия

глагола *see* формируется в контексте, в зависимости от коммуникативной интенции говорящего. Функционирование обобщенно-личного местоимения *you* в рамках данной модели не выявлено.

5. Мультисенсорный наблюдатель репрезентируется через описание его комплексного сенсорного опыта, в рамках которого одновременно задействованы разные сенсорные каналы (зрение, слух, обоняние, осязание, вкус, проприоцепция). Данный тип актуализируется путем использования эгоцентрического местоимения *I* или обобщенно-личного местоимения *you* вместе с перцептивными глаголами (*e.g. see, feel, hear etc.*) и существительными, номинирующими различные модусы перцепции (*e.g. smell, sound, moist etc.*). Одновременная вербализация нескольких перцептивных модусов способствует созданию определенного сенсорного напряжения и актуализации потенциальной эмотивности текстовых фрагментов.

6. Языковая актуализация наблюдателя-исследователя характеризуется использованием глаголов, в семантике которых одновременно присутствуют перцептивные и ментальные семы, при этом перцептивная сема не является основной (*e.g. look for, absorb, study, identify etc.*). Манифестация наблюдателя-исследователя, в отличие от других типов эксплицитного наблюдателя, происходит с акцентом на неядерные перцептивные глаголы, реализующие свой перцептивный потенциал в определенном контексте. Использование глаголов, номинирующих одновременно как зрительное восприятие, так и связанную с перцепцией ментальную деятельность, свидетельствует о тесной связи процессов зрительного восприятия и ментальной деятельности, предполагающей поиск, интеграцию полученной сенсорной информации и ее анализ.

7. Тип закадрового наблюдателя отличается от остальных типов имплицитно функционирующим наблюдателем, не выраженным синтаксически, и формируется употреблением таких глаголов как *look* (в значении «выглядеть»), *appear, seem*, концептуализирующих ситуацию как

имеющую место в пространстве наблюдателя. Данный тип может получать объективацию посредством использования экзистенциональной конструкции *there be (there appear, there exist etc.)*, а также путем актуализации контекстов, в которых на эксплицитном уровне глаголы, имплицитно обозначающие наблюдение, отсутствуют, однако описываются свойства и характеристики объекта, находящегося в поле зрения наблюдателя.

8. Как показывает количественный анализ, многоаспектная репрезентация наблюдателя в англоязычном эго-дискурсе художника происходит с акцентом на деятельностный характер наблюдателя (32% наблюдатель-деятель, 11% агентивный наблюдатель-экспериментатор, 13% наблюдатель-исследователь). Доминирующие типы наблюдателя мотивированы прагматической установкой художника представить себя в интервью как активного участника перцептивного события, а также подчеркнуть значимость умения видеть и замечать для формирования творческих образов.

Анализ специфики вербализации объекта восприятия позволяет сделать вывод о том, что:

1. Специфика перцептивного события в эго-дискурсе художника определяется свойствами объекта восприятия, которые получают языковую объективацию. Доминантными объектами восприятия выступают природа и ее элементы, человек, произведение искусства. Тип объекта определяет параметры, на которых фокусирует свое внимание художник. При восприятии природы в фокусе внимания находятся такие параметры как цвет, свет, тени, атмосфера места. В случае, когда объектом восприятия выступает человек, художник обращает внимание на индивидуальные детали: черты лица, одежда, поза. При восприятии произведений искусства художник фокусируется на расположении элементов на картине, художественном стиле, а также на особенностях композиционного построения.

2. Языковая актуализация объекта восприятия характеризуется обилием эмоционально-оценочных языковых средств на лексическом и

синтаксическом уровнях. На лексическом уровне преобладает использование лексических единиц с эмотивной и оценочной семантикой (прилагательные (e.g. *beautiful, unusual, colorful, theatrical, etc.*), существительные (e.g. *beauty, fascination*), глаголы (e.g. *love, enjoy, attract*), междометия (e.g. *my God*), наречия (e.g. *absolutely, superficially, constantly, etc.*); на грамматическом уровне эмотивность объективируется использованием превосходной степени сравнения прилагательных (e.g. *the most beautiful, the most interesting, etc.*), на синтаксическом уровне эмотивность реализуется эмфатическим построением предложений (e.g. *the only thing that would be fluctuating*), парцелляцией (e.g. *The light will be different; the ground changes colour*), повторами (e.g. *I loved..., and I loved...*) и параллелизмом (e.g. *And I said... And I hauled... and I painted*).

Анализ функционирования оценки в англоязычном эго-дискурсе художника позволил определить, что:

1. Доминирующими объектами оценки в эго-дискурсе художника являются объекты *person, work of art, artist, art supplies, environment*. Языковую актуализацию получают следующие типы оценки: эстетическая, художественно-техническая, интеллектуальная, нормативная и телеологическая.

2. При оценке объекта *person* развернутую репрезентацию преимущественно получают общая оценка, эстетический и интеллектуальный типы оценки, вербализация которых сопровождается использованием эмотивных средств языка. На лексическом уровне общая оценка представлена общеоценочными прилагательными (e.g. *incredible*) и экспрессивными средствами языка, а именно: междометиями (e.g. *God*), восклицаниями (e.g. *that's it*); эстетическая оценка представлена прилагательными (e.g. *lovely, fascinating, attractive*), предикатами (e.g. *be aesthetically drawn, etc.*), а также оценочно-нейтральными лексическими единицами, которые приобретают оценочный смысл в контексте в результате действия механизма оценочной иррадиации. Интеллектуальная оценка на лексическом уровне актуализируется посредством прилагательных (e.g.

*intelligent, observant, instinctive, etc.*); на синтаксическом уровне акцентуация оценочных смыслов обеспечивается преобладанием сложноподчиненных предложений, использованием синтаксического параллелизма, наличием значительного количества предложений с экзистенциональными конструкциями. Основными стилистическими средствами, способствующими эмфатизации высказывания, являются метафора, сравнение, однородные члены предложения, расщепленные конструкции. Выявлено явление эмоционально-оценочного диссонанса, при котором эмоциональная реакция на объект вступает в противоречие с его оценкой, в результате чего положительная оценка сопровождается отрицательными эмоциями. Сложный и неоднозначный характер оценки объекта *person* способствует актуализации синкретизма оценочных смыслов, под которым понимается одновременная репрезентация нескольких типов оценки, образующих единый семантический комплекс. Данные, полученные в результате количественного анализа, свидетельствуют о доминировании мелиоративной оценки при характеристике объекта *person*. Наиболее частотна эстетическая положительная оценка (52%), далее интеллектуальная (16%) и общая положительная (12%), синкретизм оценочных смыслов встречается реже (6%). Присутствие эмоционально-оценочного диссонанса выявляется в 10% примеров, а эстетической отрицательной оценки в 4%.

3. При оценке объекта *work of art* репрезентацию получает эстетическая, художественно-техническая и общая оценка, которые могут иметь положительный или отрицательный характер. При языковой актуализации эстетической оценки преобладает использование эмотивно-оценочных прилагательных (*e.g. superb, beautiful, astonishing, frightful, ugly, disagreeable, etc.*). Для языковой репрезентации художественно-технической оценки характерно развернутое описание техники изображения, объема, способов передачи цветового решения и текстуры, художественных приемов создания выразительности (*e.g. feel volume, texture of the fabric, vibration, etc.*). Общая оценка репрезентируется преимущественно предикатами оценочного

эмоционального отношения (*e.g. love, adore, dislike, don't like, etc.*) и общеоценочными прилагательными (*e.g. spectacular, better*). При оценке произведений искусства, созданных другими художниками, имеет место синкретизм оценочных смыслов, когда различные типы оценки сливаются, оказывая взаимное влияние друг на друга. Результаты количественного анализа показывают, что при оценке объекта *work of art* доминирует мелиоративная оценка. При оценке чужих работ преобладают эстетическая (24%), художественно-техническая и общая положительная оценка (по 22%). Отрицательная оценка выявлена в 15%. При самооценке лидируют общая положительная (32%) и художественно-техническая оценка (26%), минимально выявляется отрицательная оценка (19%). Синкретизм оценочных смыслов наблюдается только при оценке чужих работ (13%) и отсутствует при самооценке.

4. При оценке объекта *artist* актуализируются общая оценка, художественно-технический и нормативный типы оценки. Типичными языковыми средствами актуализации художественно-технической оценки являются адъективы (*e.g. remarkable, amazing, unique, expressive, etc.*), а также словосочетания с притяжательными местоимениями, характеризующими технику живописцев (*e.g. his way of teaching the material, his use of that very thick paint, her story telling, etc.*). Художественно-техническая оценка сопровождается использованием предикатов эмоционального состояния (*e.g. love, admire, etc.*). Выявлено явление эмоционально-оценочного диссонанса. При одновременной языковой актуализации оценочной интерпретации двух объектов, принадлежащих к одной концептуальной области: *artist* и *work of art* в ряде случаев может наблюдаться явление аксиологического дисбаланса, при котором техника другого художника не признается совершенной, вместе с тем создаваемые им произведения оцениваются положительно. Нормативная оценка характеризуется использованием контекстуально обусловленных лексических единиц и грамматических конструкций, актуализирующих общекультурные и

профессиональные нормы, и в большинстве случаев связана с индивидуальными нормами оценивающего художника, релевантными в контексте его личного творчества. Для языковой актуализации художественно-технической и нормативной оценки объекта *artist* характерно использование сравнительных и эмфатических конструкций, эмоционально-маркированных оценочных лексем, наречий-интенсификаторов, статальных предикатов эмоционального состояния, сложносочиненных и сложноподчиненных предложений с противительными и уступительными союзами. Количественный анализ показывает, что при оценке других художников доминирует мелиоративная оценка (художественно-техническая – 60%, общая – 14%), отрицательная оценка, эмоционально-оценочный диссонанс и синкретизм оценочных смыслов представлены минимально. При самооценке преобладают художественно-техническая (57%) и общая положительная (29%) оценка; отрицательный характер оценки и эмоционально-оценочный диссонанс отсутствуют, что указывает на тенденцию к реализации стратегии позитивной самопрезентации.

5. При оценке объекта *art supplies* актуализируется телеологический тип оценки, предполагающий характеристику пригодности инструментов и материалов, используемых художником для создания картин. Оценка актуализируется как на эксплицитном, так и имплицитном уровнях посредством прилагательных и предикатов с семантикой соответствия объекта целевому назначению. Данная оценка репрезентируется посредством использования эмотивно-оценочной лексики (*e.g. the most satisfactory mediums, absolutely unique, etc.*), интенсификаторов (*e.g. very, absolutely, etc.*) и стилистических средств лексического и синтаксического уровня (метафоры, эпитеты, повторы). При оценке объекта *art supplies* доминирует телеологическая положительная оценка – 45% встречаемости, общая положительная оценка имеет 32% представленности, телеологическая отрицательная оценка составляет 19%, а общая отрицательная – 3%.

6. При оценке объекта *environment* на языковом уровне репрезентацию получают общая и эстетическая оценка. Эстетическая оценка объективируется лексемами с оценочной и эмотивной семантикой (*e.g. beautiful, fascinate, shabby, worn, etc.*), а также может быть представлена имплицитно при помощи лексических средств, которые получают контекстуально обусловленную оценочную нагрузку. Общая оценка актуализируется посредством прилагательных с общеоценочной семантикой (*e.g. good, great, etc.*). Количественный анализ показывает, что доминирующей является эстетическая положительная оценка (69%), общая положительная оценка составляет 20%, эмоционально-оценочный диссонанс 9%, а эстетическая отрицательная оценка встречается минимально – в 3%.

7. Проведенный количественный анализ выявил доминирование оценки объекта *artist* в англоязычном эго-дискурсе художника. Значительная доля количественных показателей самооценки свидетельствует о прагма-коммуникативной интенции художника создать в интервью в процессе самопрезентации положительный имидж себя как творческой профессиональной личности.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Современная антропоориентированная парадигма в лингвистике предполагает изучение человека как субъекта восприятия, мышления, оценки и эмоций, чье мировидение на вербальном уровне актуализируется в дискурсе. Особое внимание уделяется языковой личности, в том числе языковой личности творческих людей, чей дискурс отражает индивидуальное восприятие мира и способы его осмысления. Данная диссертационная работа посвящена исследованию языковой актуализации восприятия и оценки в англоязычном эго-дискурсе, который конструируется художником в коммуникативной ситуации интервью.

Проведенное исследование эго-дискурса позволило достичь поставленной цели: выявить закономерности языковой актуализации восприятия и оценки в англоязычном эго-дискурсе художника. Комплексная методология исследования опиралась на такие подходы как лингвокогнитивный, рассматривающий язык как средство познания и репрезентации знаний в дискурсе, антропоцентрический, предполагающий, что восприятие и интерпретация мира неотделимы от речемыслительной деятельности человека, а также лингвоаксиологический, позволяющий проследить, как на языковом уровне объективируется оценка мира сквозь призму авторского Я.

В ходе работы было уточнено понятие эго-дискурса художника; определены теоретико-методологические основания анализа языковой актуализации восприятия и оценки; охарактеризованы параметры взаимодействия художника и интервьюера как участников коммуникативной ситуации интервью; выявлены типы наблюдателя и описаны языковые средства репрезентации объекта восприятия; систематизированы ключевые особенности функционирования оценки в эго-дискурсе художника. Полученные результаты позволяют сформулировать следующие основные выводы исследования.

Эго-дискурс художника представляет собой совокупность

продуцируемых художником текстов, а также динамическую систему самопрезентации, в которой язык становится средством конституирования авторского *Я* в процессе вербализации личного и профессионально опыта. В результате обобщения теоретических положений в области гуманитарных исследований *Я* было установлено, что анализ эго-дискурса художника целесообразно проводить на основе трансформации философско-психологической классификации *Я* в параметры дискурсивного анализа. Значимой для данного исследования является концепция, разработанная в трудах Р. Харре, согласно которой *Я* имеет дискурсивный характер и представляет собой результат коммуникации.

Эго-дискурс художника репрезентирует специфику его восприятия, оценочной интерпретации и эмоционального отношения к миру, и характеризуется фокусированием говорящего художника на себе как на субъекте и объекте познавательной и творческой деятельности, в результате чего формируется текст, представляющий *Я* художника.

Интервью является одной из форм реализации эго-дискурса художника. В коммуникативной ситуации интервью языковая актуализация восприятия и оценки определяется вопросами интервьюера, которые задают тематическую координату диалогического взаимодействия. Художник, реагируя на заданную тему, посредством эгоцентрических средств языка актуализирует собственную личностную координату, что проявляется в прямом выражении авторского *Я* (*Я*-сенсорно-перцептивного, *Я*-субъективного, *Я*-событийного, *Я*-социального). Взаимодействие интервьюера и художника является кооперативным, благодаря чему художник получает возможность реализовать стратегию самопрезентации и создать положительный имидж себя как творческой профессиональной личности, что формирует своеобразие эго-дискурса художника в жанре интервью.

Языковая актуализация восприятия в эго-дискурсе художника рассматривалась в рамках фреймового подхода, согласно которому знание о перцептивном событии организовано в виде двухуровневого фрейма, где на

вышележащем уровне находятся узлы «субъект», «объект», «событие восприятия», «место» и «время», а на нижележащем уровне расположены слоты, содержащие признаки субъекта, воспринимаемого объекта и перцептивного события. Важным структурным компонентом фрейма является субъект восприятия, который анализировался в терминах наблюдателя, которым выступает художник.

В ходе исследования на основании комплексного подхода, включающего метод сплошной выборки, методы лексико-семантического анализа, контекстуально-интерпретационного анализа, лингводискурсивного анализа, прагма-коммуникативного анализа и стилистического анализа, было установлено, что в англоязычном эго-дискурсе художника находят объективацию шесть типов наблюдателя: 1. наблюдатель-деятель, основными репрезентантами которого на языковом уровне являются личные местоимения и акциональные перцептивные глаголы; 2. неагентивный наблюдатель-экспериенцер, объективируемый в основном личными местоимениями и стательными перцептивными глаголами; 3. агентивный наблюдатель-экспериенцер, намеренно совершающий физические действия для осуществления наблюдения, при этом объективируемый стательными перцептивными глаголами; 4. мультисенсорный наблюдатель, у которого, как явствует из языковой репрезентации, задействованы разные сенсорные каналы, что объективируется языковыми средствами, одновременно актуализирующими зрительную, слуховую, ольфакторную перцепцию; 5. наблюдатель-исследователь, совершающий целенаправленные действия и представленный глаголами, содержащими в своей семантике как перцептивный, так и ментальный компонент; 6. закадровый наблюдатель, имплицированный в семантике высказывания. В эго-дискурсе художника доминирует репрезентация деятельностного характера наблюдателя, что может быть мотивировано прагматической установкой художника представить себя как активного участника перцептивного события.

Было установлено, что в текстах интервью в качестве объекта

восприятия выступают природа и ее элементы, человек, и произведение искусства. Языковая актуализация объекта восприятия и его свойств происходит посредством эмотивно-оценочных языковых средств, поскольку объект производит эмотиогенное впечатление на художника в момент восприятия.

Языковая актуализация оценки в эго-дискурсе художника происходит в рамках оценочной ситуации, репрезентируемой языковыми средствами в текстах интервью с художником. Оценочная ситуация включает следующие обязательные компоненты: субъект оценки, в качестве которого выступает интервьюируемый художник, объект оценки: *person, work of art, artist, art supplies, environment*, знак оценки: положительный или отрицательный, и тип оценки: общая, эстетическая, художественно-техническая, интеллектуальная, нормативная и телеологическая оценка. Сложный и неоднозначный характер оценки объекта в ряде случаев приводит к актуализации эмоционально-оценочного диссонанса, при котором эмоциональная реакция на объект вступает в противоречие с его оценкой по знаку, а также к формированию синкретизма оценочных смыслов, при котором разные типы оценки тесно взаимодействуют и образуют единый семантический комплекс.

Таким образом, определено, что языковая актуализация восприятия и оценки в эго-дискурсе художника является комплексным процессом, посредством которого реализуется авторское Я художника: во-первых, художник репрезентирует выраженную в вербальной форме специфику собственного восприятия, акцентируя внимание на его деятельностном характере; во-вторых, художник репрезентирует эмоционально-оценочное отношение к объектам окружающего мира, при этом доминантными объектами оценки являются *artist, person* и *work of art*. Высокий удельный вес количественных маркеров самооценки служит подтверждением реализации коммуникативной стратегии самопрезентации, нацеленной на формирование художником в ходе интервью своего позитивного профессионально-творческого имиджа.

Выводы, полученные в ходе исследования, подтверждают выдвинутую гипотезу и свидетельствуют о достижении поставленной цели.

Проведенное исследование позволило получить результаты, имеющие теоретическое и практическое значение. Во-первых, обоснование понятия эго-дискурса художника расширяет теоретические представления о данной разновидности авторского дискурса, и одновременно вносит вклад в эмпирическую базу его изучения в современном английском языке, создавая методологическую основу для дальнейшего лингвистического анализа авторских текстов разных жанров, в которых актуализируются восприятие и оценка окружающего мира творческой личностью. Во-вторых, апробированная в работе методика анализа языковых средств актуализации восприятия и оценки в эго-дискурсе художника может быть использована в последующих научных исследованиях, посвященных развитию когнитивно-дискурсивной концепции мышления творческой личности.

Перспективным направлением дальнейшего исследования эго-дискурса является сопоставительный анализ способов языковой интерпретации мира представителями различных творческих профессий. Значительный потенциал имеет комплексное исследование языковой актуализации структуры *Я* творческой личности. В настоящей работе детально рассмотрены механизмы языковой актуализации восприятия и оценки как компонентов *Я*-сенсорно-перцептивного и *Я*-субъективного. Вместе с тем их функционирование неразрывно связано с проявлениями *Я*-социального и *Я*-событийного, что открывает возможности для дальнейшего изучения актуализации и взаимодействия различных аспектов авторского *Я* в дискурсе.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Абросимова, Н. Г. Параметры изучения эгоцентризма в современной лингвистике текста (на материале немецкого языка) / Н. Г. Абросимова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2018. – № 9-2(87). – С. 311-315.
2. Абросимова, Н. Г. Специфика проявления эгоцентрической точки зрения речевого субъекта в текстах реальной коммуникации / Н. Г. Абросимова // Studia Linguistica (Санкт-Петербург). – 2017. – № 26. – С. 117-123.
3. Алексеева, А. А. Классификация аксиологических значений по основанию оценки: молодое вино в новые мехи? / А. А. Алексеева // Вестник Томского государственного университета. – 2019. – № 449. – С. 5–15.
4. Ананьев, Б. Г. Психология чувственного познания / Б. Г. Ананьев. – Москва : Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1960. – 486 с.
5. Апресян, Ю. Д. Избранные труды, том II. Интегральное описание языка и системная лексикография / Ю. Д. Апресян. – Москва : Школа «Языки русской культуры», 1995. – 767 с.
6. Апресян, Ю. Д. Лексическая семантика (синонимические средства языка) / Ю. Д. Апресян. – Москва : Наука, 1974. – 367 с.
7. Аристотель. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 1 / Аристотель. – Москва : Мысль, 1976. – 550 с.
8. Артамонова, Е. С. Номинативные и дискурсивные стратегии как способы создания имиджа субъекта интервью / Е. С. Артамонова // Вестник Волжского университета имени В. Н. Татищева. – 2016. – № 4, Том 2. – С. 5-13.
9. Арутюнова, Н. Д. Типы языковых значений. Оценка, событие, факт / Н. Д. Арутюнова. – Москва : Наука, 1988. – 338 с.
10. Арутюнова, Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – 2-е изд.,

- испр. – Москва : Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
11. Барабанщиков, В. А. Контуры онтологической концепции восприятия / В. А. Барабанщиков // Психология. Журнал ВШЭ. – 2007. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontury-ontologicheskoy-kontseptsii-vospriyatiya> (дата обращения: 05.08.2024).
  12. Барабанщиков, В. А. Психология восприятия: Организация и развитие перцептивного процесса / В. А. Барабанщиков. – Москва : Когито-Центр, 2006. – 240 с.
  13. Барабанщиков, В. А. Системогенез чувственного восприятия / В. А. Барабанщиков. – Москва ; Воронеж : МПСИ РАО, 2011. – 552 с.
  14. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; Примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – 2-е изд. – Москва : Искусство, 1986. – 445 с.
  15. Безукладова, И. Ю. Эгоцентрические модели категоризации пространства в немецком языке : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.04 / Безукладова Ирина Юрьевна. – Тамбов, 2016. – 327 с.
  16. Бельмесова, М. О. Ключевые особенности искусствоведческого дискурса в рамках текстовой актуализации английского лингвокультурного концепта «Painting» (на материале монографии Г. Рейнольдса «Turner. World of art») / М. О. Бельмесова // Вестник ЮУрГУ. Серия: Лингвистика. – 2016. – № 13. – С. 62-68.
  17. Беляева, Л. Е. Специфика вербализации произведений изобразительного искусства и их восприятия (на материале англоязычных художественных произведений) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 5.9.6 / Беляева Любовь Евгеньевна. – Иваново, 2023. – 26 с.
  18. Беляевская, Е. Г. Дискурсивная интерпретация и реинтерпретация знаний о мире в языке / Е. Г. Беляевская // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные

- науки. – 2016а. – № 19 (758). – С. 18-27.
19. Беляевская, Е. Г. Интерпретация знаний о мире в языке и ее основные типы / Е. Г. Беляевская // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2016б. – № 13 (752). – С. 9-17.
  20. Беляевская, Е. Г. Теория языковой личности и когнитивная лингвистика / Е. Г. Беляевская // Языковая личность: аспекты изучения : памяти члена-корреспондента РАН Ю. Н. Караулова. – Москва : Макспресс, 2017. – С. 34-46.
  21. Бессонова, О. Л., Трофимова, Е. В. Концептуализация, лексикализация и фразеологизация эмоций в англоязычной картине мира / О. Л. Бессонова, Е. В. Трофимова // Языковые и культурные сообщества в синхронии и диахронии : коллективная монография. – Москва : Изд-во МГУ, 2024. – С. 269-283.
  22. Бессонова, О. Л. Основные характеристики оценочного тезауруса английского языка / О. Л. Бессонова // *Studia Linguistica*. – 2019. – № 28. – С. 52-58.
  23. Блейлер, Э. Аффективность, внушение, паранойя / Э. Блейлер ; пер. с нем. – Москва : Центр психологической культуры, 2001. – 206 с.
  24. Богомолова, А. В. Языковая личность vs дискурсивная личность: от общего к частному / А. В. Богомолова // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2024. – № 3. – С. 5-19.
  25. Болдырев, Н. Н. Антропоцентрическая сущность языка в его функциях, единицах и категориях / Н. Н. Болдырев // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2015. – № 1 (42). – С. 5-12.
  26. Болдырев, Н. Н. Антропоцентрическая теория языка. Теоретико-методологические основы / Н. Н. Болдырев // Когнитивные исследования языка. – 2017. – № 28. – С. 20-81.
  27. Болдырев, Н. Н., Григорьева, В. С. Доминантный принцип и интегративность формата речевого взаимодействия в диалогическом

- дискурсе / Н. Н. Болдырев, В. С. Григорьева – Тамбов : Принт-Сервис, 2020. – 328 с.
28. Болдырев, Н. Н. Интерпретирующая функция языка / Н. Н. Болдырев // Вестник ЧелГУ. – 2011. – № 33. – С. 11-16.
  29. Болдырев, Н. Н. Интерпретирующий потенциал глагола в языковом конструировании знаний о мире / Н. Н. Болдырев // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2025. – № 1. – С. 5-16.
  30. Болдырев, Н. Н. Структура и принципы формирования оценочных категорий / Н. Н. Болдырев // С любовью к языку : сб. науч. трудов. – Москва ; Воронеж : ИЯ РАН, ВГУ, 2002. – С. 103-113.
  31. Болдырев, Н. Н. Язык и система знаний. Когнитивная теория языка / Н. Н. Болдырев. – Москва : Издательский Дом ЯСК, 2018. – 480 с.
  32. Бондарко, А. В. Теория значения в системе функциональной грамматики: на материале русского языка / А. В. Бондарко. – Москва : Языки славянской культуры, 2002. – 736 с.
  33. Боров, Ю. Б. Эстетика: Отношение к действительности. Творчество. Произведения. Природа и виды искусства. Художественный процесс. Обращение с искусством / Ю. Б. Боров. – Москва : АСТ, 2005. – 829 с.
  34. Бранский, В. П. Искусство и философия / В. П. Бранский. – Калининград : Янтарный сказ, 1999. – 703 с.
  35. Брунер, Дж. Психология познания / Дж. Брунер ; пер. с англ. – Москва : Прогресс, 1977. – 412 с.
  36. Варшавская, А. И. Языковые единицы и отношения совместности / А. И. Варшавская. – Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2008. – 325 с.
  37. Варшавская, А. И., Карташкова, Ф. И., Кузьмина, Т. Е., Сафронова, Т. Н. Естественноречевое обеспечение процедуры классификации (на материале современного английского языка) / А. И. Варшавская, Ф. И. Карташкова, Т. Е. Кузьмина, Т. Н. Сафронова. – Москва : Азбуковник, 2011. – 368 с.
  38. Величковский, Б. М. Современная когнитивная психология /

- Б. М. Величковский. – Москва : Изд-во МГУ, 1982. – 336 с.
39. Величковский, Б. М., Зинченко, В. П., Лурия, А. Р. Психология восприятия : учеб. пособие / Б. М. Величковский, В. П. Зинченко, А. Р. Лурия. – Москва : Изд-во МГУ, 1973. – 247 с.
40. Верхотурова, Т. Л. Наблюдаемость в языке (на материале русских и английских перцептивных глаголов) / Т. Л. Верхотурова // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2004. – № 2-3. – С. 14-26.
41. Верхотурова, Т. Л. Наблюдатель как методологическая категория лингвистического и общенаучного дискурса / Т. Л. Верхотурова // Вестник НГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2006. – № 2. – С. 155-162.
42. Верхотурова, Т. Л. Лингвофилософская природа метакатегории «наблюдатель» : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / Верхотурова Татьяна Леонидовна. – Иркутск, 2009. – 366 с.
43. Виноградов, В. В. Проблема авторства и теория стилей / В. В. Виноградов. – Москва : Гослитиздат, 1961. – 614 с.
44. Вольф, Е. М. Функциональная семантика оценки / Е. М. Вольф. – 2-е изд., доп. – Москва : Едиториал УРСС, 2002. – 280 с.
45. Воробьева, Н. Н. Стратегии оценочности в англоязычном портретном интервью / Н. Н. Воробьева // Вестник МГЛУ. – 2014. – Вып. 17 (703). – С. 109-119.
46. Гадамер, Г.-Г. Человек и язык / Г.-Г. Гадамер // От Я к Другому: сборник переводов по проблемам интерсубъективности, коммуникации, диалога / науч. ред. А. А. Михайлов. – Минск : Менск, 1997. – С. 130-141.
47. Гоббс, Т. Сочинения : в 2 т. Т. 1 / Т. Гоббс ; сост., ред. изд., авт. вступ. ст. и примеч. В. В. Соколов. – Москва : Мысль, 1989. – 622 с.
48. Горохов, В. Н. Газетно-журнальные жанры : учебное пособие для факультетов журналистики университетов / В. Н. Горохов. – Москва : Изд-во МГУ, 1993. – 183 с.

49. Грайс, Г. П. Логика и речевое общение / Г. П. Грайс // Новое в зарубежной лингвистике. – Вып. 16 : Лингвистическая прагматика. – Москва : Прогресс, 1985. – С. 217–238.
50. Грегори, Р. Глаз и мозг / Р. Грегори ; пер. с англ. – Москва : Прогресс, 1970. – 272 с.
51. Григорьева, В. С. Интегративность формата речевого взаимодействия в диалогическом дискурсе: на примере бытовых дискурсивных жанров : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / Григорьева Валентина Сергеевна. – Тамбов, 2018. – 349 с.
52. Гумбольдт, В. фон. Избранные труды по языкознанию / В. фон Гумбольдт ; общ. ред. Г. В. Рамишвили. – Москва : Прогресс, 2000. – 400 с.
53. Гуреев, В. А. Языковой эгоцентризм и система частей речи / В. А. Гуреев // МНКО. – 2017. – № 6 (67). – С. 491-494.
54. Декарт, Р. Рассуждение о методе, чтобы правильно направлять свой разум и отыскивать истину в науках ; Диоптрика ; Метеоры ; Геометрия / Р. Декарт. — Ленинград : Изд-во АН СССР, 1953. – 655 с.
55. Джеймс, У. Психология / У. Джеймс ; пер. с англ. – Москва : РИПОЛ классик, 2020. – 616 с.
56. Дорфман, Л. Я. Эволюция представлений о конструкте «я» в европейско-американской традиции / Л. Я. Дорфман // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. – 2024. – № 1. – С. 74-87.
57. Дудкин, О. С. Реализация категории эмотивности в тексте интервью: на материале английского и немецкого языков : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Дудкин Олег Сергеевич. – Санкт-Петербург, 2014. – 220 с.
58. Елина, Е. А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / Елина Евгения Аркадьевна. – Волгоград, 2003. – 46 с.
59. Ерохина, А. Б. Специфика оценки в рамках современного критического

- искусствоведческого дискурса / А. Б. Ерохина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 10-1 (76). – С. 108-111.
60. Ефанова, Л. Г. Норма как функционально-оценочная категория и способы ее представления в языке (Ч. 1. Структура нормативной оценки) / Л. Г. Ефанова // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2008. – № 2 (76). – С. 41-44.
61. Жаркова, У. А. Воплощение знаковой природы изобразительного искусства в искусствоведческом дискурсе (на материале немецкоязычных музейных каталогов) / У. А. Жаркова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. – Вып. 60, № 33. – С. 49-52.
62. Жаркова, У. А. Профессиональная языковая личность художника (на материале интервью современных немецких художников) / У. А. Жаркова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2014. – № 7 (336). – С. 161-165.
63. Зинченко, В. П. Мысль и Слово Густава Шпета (возвращение из изгнания) / В. П. Зинченко. – Москва : Издательство УРАО, 2000. – 208 с.
64. Зинченко, В. П. Образ и деятельность / В. П. Зинченко. – Москва : Институт практической психологии ; Воронеж : МОДЭК, 1997. – 608 с.
65. Иванова, И. В. Жанр интервью: формы бытования и языковые особенности : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Иванова Ирина Викторовна. – Астрахань, 2009. – 23 с.
66. Ивин, А. А. Основание логики оценок / А. А. Ивин. – Москва : Изд-во МГУ, 1970. – 230 с.
67. Ивин, А. А. Оценки в процессах коммуникации / А. А. Ивин // Философия науки и техники. – 2012. – № 1. – С. 203-213.
68. Ионова, С. В. Эмоциональная доминанта текста: некоторые лингвистические аспекты исследования / С. В. Ионова // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание.

– 2023. – Т. 22, № 1. – С. 13-27.

69. Ирисханова, О. К. Игры фокуса в языке. Семантика, синтаксис и прагматика дефокусирования / О. К. Ирисханова. – Москва : Языки славянской культуры, 2014. – 320 с.
70. Кант, И. Сочинения : в 6 т. Т. 4, ч. 1 / И. Кант ; под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана. – Москва : Мысль, 1965. – 544 с.
71. Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – Волгоград : Перемена, 2002. – 477 с.
72. Карасик, В. И. Языковая личность как предмет изучения антропологической лингвистики / В. И. Карасик // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2011. – № 8(62). – С. 109-115.
73. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – Москва : Наука, 1987. – 262 с.
74. Кларк, М. Отношения Эго и Самости в клинической практике: Путь к индивидуализации / М. Кларк ; пер. с англ. – Москва : Когито-Центр, 2022. – 96 с.
75. Ключкова, Е. С. Виды речевой оценки в виртуальной научной дискуссии на английском языке / Е. С. Ключкова // ЛП Международная научная филологическая конференция имени Л. А. Вербицкой : сб. тезисов. – Санкт-Петербург : СПбГУ, 2024. – С. 855-856.
76. Князев, А. А. Основы тележурналистики и телерепортажа : учебное пособие / А. А. Князев. – Бишкек : Изд-во КРСУ, 2001. – 160 с.
77. Кобозева, И. М. Лингвистическая семантика / И. М. Кобозева. – Москва : Эдиториал УРСС, 2000. – 350 с.
78. Ковригина, Е. А. Коммуникативная стратегия самопрезентации в дискурсе интернет-интервью : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Ковригина Елена Александровна. – Кемерово, 2010. – 24 с.
79. Колесов, И. Ю. Интерпретирующая функция языка: перцептивно-

- пространственная акцентуация в картине мира / И. Ю. Колесов // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. – 2020. – № 1 (37). – С. 67-81.
80. Колесов, И. Ю. Проблемы концептуализации и языковой репрезентации зрительного восприятия (на материале английского и русского языков) : монография / И. Ю. Колесов. – Барнаул : БГПУ, 2008. – 354 с.
81. Колесов, И. Ю. Актуализация зрительного восприятия в языке: когнитивный аспект: на материале английского и русского языков : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / Колесов Игорь Юрьевич. – Барнаул, 2009. – 467 с.
82. Колокольцева, Т. Н. Специфика портретного интервью творческой личности / Т. Н. Колокольцева // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2018. – № 9(132). – С. 105-112.
83. Кондратенко, П. И. Категория экспертной оценки в научном дискурсе (на материале немецкой и российской лингвистики) : дис. ... канд. филол. наук : 5.9.6 / Кондратенко Полина Игоревна. – Санкт-Петербург, 2023. – 367 с.
84. Корконосенко, С. Г. Основы творческой деятельности журналиста : учебник для студентов вузов по специальности «Журналистика» / ред.-сост. С. Г. Корконосенко. – Санкт-Петербург : Знание, СПБИНВЭСЭП, 2000. – URL: <https://evartist.narod.ru/text5/58.htm> (дата обращения: 31.01.2025).
85. Кравцова, Е. И. Эгоцентрические единицы языка и их роль в коммуникативной структуре текста / Е. И. Кравцова // Мир науки, культуры, образования. – 2012. – № 5(36). – С. 295-298.
86. Кравченко, А. В. Вопросы теории указательности: Эгоцентричность. Дейктичность. Индексальность / А. В. Кравченко. – Иркутск : Изд-во ИГУ, 1992. – 210 с.
87. Кравченко, А. В. Язык и восприятие: Когнитивные аспекты языковой

- категоризации / А. В. Кравченко. – Иркутск : ИГУ, 2004. – 206 с.
88. Красноперова, Ю. В. Дискурсивные стратегии участников интервью : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Красноперова Юлия Валерьевна. – Иркутск, 2005. – 23 с.
89. Красных, В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? / В. В. Красных. – Москва : Гнозис, 2003. – 375 с.
90. Кубрякова, Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е. С. Кубрякова. – Москва : Языки славянской культуры, 2004. – 560 с.
91. Кузнецова, В. В. Жанровая специфика портретного интервью (на материале русского и французского языков) / В. В. Кузнецова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2008. – № 2 (26). – С. 25-29.
92. Куликова, И. С., Салмина, Д. В. Дискурсивный vs дискурсный. Очерк первый: дериват-неологизм дискурсный – фантом или факт языка? / И. С. Куликова, Д. В. Салмина // Sciences of Europe. – 2018. – № 27-3 (27). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/diskursivnyy-vs-diskursnyy-ocherk-pervyy-derivat-neologizm-diskursnyy-fantom-ili-fakt-yazyka> (дата обращения: 31.01.2024).
93. Кустова, Г. И. Типы производных значений и механизмы семантической деривации : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / Кустова Галина Ивановна. – Москва, 2001. – 62 с.
94. Кучмистый, В. А. Функциональная категоризация глаголов зрительной перцепции в современном английском языке : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Кучмистый Владислав Анатольевич. – Белгород, 1999. – 194 с.
95. Лаврова, С. Ю. Феномен восприятия в контексте языкового события / С. Ю. Лаврова // Череповецкие научные чтения – 2014 : материалы конф. – Череповец, 2014. – С. 96-97.
96. Лаенко, Л. В. Восприятие – сознание – язык: проблема взаимосвязи /

- Л. В. Лаенко // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2006. – № 1. – С. 5-15.
97. Лапшина, А. Ю. Коммуникативная ситуация нарративного интервью / А. Ю. Лапшина // Вестник Самарского государственного университета. Языкознание. – 2008. – № 63. – С. 71-79.
98. Лекторский, В. А. Эпистемология классическая и неклассическая / В. А. Лекторский. – Москва : Эдиториал УРСС, 2001. – 256 с.
99. Леонтьев, А. Н. Деятельность. Сознание. Личность : учебное пособие / А. Н. Леонтьев. – 2-е изд., стереотипное. – Москва : Смысл : Академия, 2005. – 352 с.
100. Литвак, А. Г. Психология слепых и слабовидящих : учеб. пособие / А. Г. Литвак. – Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ, 1998. – 271 с.
101. Локк, Дж. Опыт о человеческом разуме / Дж. Локк // Избранные философские произведения : в 2 т. Т. 1. – Москва : Соцэкгиз, 1960. – 734 с.
102. Магировская, О. В. Антропоцентрическая природа языковой интерпретации / О. В. Магировская // Интерпретация мира в языке : коллективная монография. – Тамбов : Изд-во ТГУ, 2017. – С. 158-184.
103. Магировская, О. В. Ментально-языковое конструирование мира в дискурсе / О. В. Магировская // Когнитивные исследования языка. – 2020. – № 4(43). – С. 242-266.
104. Мажура, А. В., Тимофеева, Е. Д. К вопросу о жанровой классификации интервью в журналистском творчестве / А. В. Мажура, Е. Д. Тимофеева // Наука и школа. – 2019. – № 3. – С. 47-53.
105. Марьянчик, В. А. Аксиологическая структура медиа-политического текста : лингвостилистический аспект : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.01 / Марьянчик Виктория Анатольевна. – Архангельск, 2013. – 382 с.
106. Мах, Э. Анализ ощущений и отношение физического к психическому /

- Э. Мах. – Москва : Территория будущего, 2005. – 304 с.
107. Милетова, Е. В. Англоязычный искусствоведческий дискурс: природа и лексическое наполнение / Е. В. Милетова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – № 4 (22). – С. 114-119.
108. Митина, С. И. Личность автора как субъект и объект интерпретации в эго-тексте / С. И. Митина // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. – 2008. – № 3. – С. 52-65.
109. Моррис, Ч. Основания теории знаков / Ч. Моррис // Семиотика : сб. ст. / сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова. – Москва : Радуга, 1983. – С. 37-89.
110. Нагорная, А. В. Лингвосенсорика как перспективное направление современных лингвистических исследований: Аналитический обзор / А. В. Нагорная. – Москва : ИНИОН РАН, 2017. – 86 с.
111. Нефедов, С. Т. Язык оценок: что говорят оценки об оцениваемом субъекте / С. Т. Нефедов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. – 2022а. – Том 19. № 4. – С. 821-838.
112. Нефедов, С. Т. Катализаторы оценки: как распознать оценочные смыслы / С. Т. Нефедов // Журнал Сибирского федерального университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2022б. – Т. 15, № 11. – С. 1699-1712.
113. Нефедов, С. Т., Чернявская, В. Е. Контекст в лингвистическом анализе: прагматическая и дискурсивно-аналитическая перспектива / С. Т. Нефедов, В. Е. Чернявская // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2020. – № 63. – С. 83-97.
114. Николенко, Е. А. Типовая структура дискурса интервью / Е. А. Николенко // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал. – 2008. – № 12. – С. 61-63.
115. Овсянникова, М. А. Языковая репрезентация оценки в Интернет-форуме как жанре спортивного дискурса : на материале современного английского языка : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 /

- Овсянникова Марина Анатольевна. – Москва, 2012. – 143 с.
116. Падучева, Е. В. Динамические модели в семантике лексики / Е. В. Падучева. – Москва : Языки славянской культуры, 2004. – 608 с.
117. Падучева, Е. В. Эгоцентрические валентности и деконструкция говорящего / Е. В. Падучева // Вопросы языкознания. – 2011. – № 3. – С. 3-18.
118. Падучева, Е. В. Эгоцентрические единицы языка / Е. В. Падучева. – 2-е изд. – Москва : Издательский Дом ЯСК, 2019. – 440 с.
119. Песина, С. А. Антропоцентризм в когнитивной лингвистике / С. А. Песина // Научно-технический прогресс: Актуальные и перспективные направления будущего : сб. материалов IV Междунар. науч.-практ. конф. Том II. – Кемерово : Западно-Сибирский научный центр, 2016. – С. 26-29.
120. Петухова, Т. И. Эмотивно-оценочный потенциал автокомментария художника / Т. И. Петухова // Когнитивные исследования языка. – 2025а. – № 4(65). – С. 349-355.
121. Петухова, Т. И. Эмотивность репрезентации перцептивного события в автокомментарии художника / Т. И. Петухова // Когнитивные исследования языка. – 2025б. – № 2-2(63). – С. 394-399.
122. Петухова, Т. И. Языковая актуализация ситуации восприятия и оценки произведения живописи: на материале английского языка : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Петухова Татьяна Ивановна. — Санкт-Петербург, 2007. – 193 с.
123. Петухова, Т. И. Понятие эмоционально-оценочного диссонанса и его репрезентация в англоязычном тексте / Т. И. Петухова, Е. Г. Хомякова // Материалы XLI Международной филологической конференции. Вып. 16: Грамматика (Романо-германский цикл). – Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2012. – С. 56–60.
124. Пиотровская, Л. А. Эмотивные высказывания как объект лингвистического исследования (на материале русского и чешского

- языков) / Л. А. Пиотровская. – Санкт-Петербург : СПбГУ, 1994. – 146 с.
125. Пиотровская, Л. А. Эмоциогенность текста: психологический и лингвистический аспекты / Л. А. Пиотровская // Вестник ВолГУ. Серия 2, Языкознание. – 2023. – Т. 22. № 1. – С. 28-38.
126. Породин, И. В. Лингвопоэтические средства выражения эгоцентрической точки зрения в литературном тексте: на материале современной немецкоязычной художественной прозы : дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Породин Иван Владимирович. – Санкт-Петербург, 2006. – 202 с.
127. Рассел, Б. Человеческое познание, его сферы и границы / Б. Рассел ; пер. с англ. – Москва : Изд-во иностр. лит., 1957. – 555 с.
128. Розин, В. М. Визуальная культура и восприятие: Как человек видит и понимает мир / В. М. Розин. – 7-е изд., испр. – Москва : ЛЕНАНД, 2021. – 304 с.
129. Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. – Санкт-Петербург : Питер, 2003. – 713 с.
130. Руднев, В. П. Феноменология события / В. П. Руднев // Логос. – 1993. – № 4. – С. 226–238.
131. Салтымакова, О. А. Языковая организация авторского повествования в ранних повестях Н. В. Гоголя : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Салтымакова Ольга Анатольевна. – Кемерово, 2013. – 23 с.
132. Сахнова, Е. Б. Классификация видов интервью на основании различий в роли и речевом поведении интервьюера / Е. Б. Сахнова // Проблемы речевой коммуникации : межвуз. сб. науч. тр. Вып. 14. – Саратов : Саратовский университет, 2014. – С. 145-156.
133. Сепир, Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / Э. Сепир. – Москва : Прогресс : Универс, 1993. – 656 с.
134. Сердобольская, Н. В., Толдова, С. Ю. Конструкции с оценочными предикативами в русском языке: участники ситуации оценки и семантика оценочного предиката / Н. В. Сердобольская, С. Ю. Толдова

- // Acta Linguistica Petropolitana. Труды института лингвистических исследований. – 2014. – Т. 10, № 2. – С. 443-477.
135. Сердобольская, Н. В., Толдова, С. Ю. Оценочные предикаты: тип оценки и синтаксис конструкции / Н. В. Сердобольская, С. Ю. Толдова // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии : труды Междунар. конф. «Диалог 2005». – Москва : Наука, 2005. – С. 436-443.
136. Серебренникова, Е. Ф. Аксиологическое измерение дискурса / Е. Ф. Серебренникова // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. – 2015. – № 21 (732). – С. 128-137.
137. Славская, А. Н. Личность как субъект интерпретации / А. Н. Славская ; Рос. акад. наук, Ин-т психологии. – Дубна : Феникс+, 2002. – 240 с.
138. Смирнова, Л. Г. Лексика русского языка с оценочным компонентом значения : системный и функциональный аспекты : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.01 / Смирнова Людмила Георгиевна. – Смоленск, 2013. – 609 с.
139. Соколова, В. Л. Дискурсивные основания и концептуальная структура англоязычного портретного интервью в журнале *interviewmagazine.com* / В. Л. Соколова // Когнитивные исследования языка. – 2024. – № 2-2(58). – С. 219-222.
140. Солодилова, И. А. Концепт ОЦЕНКА: проблемы моделирования / И. А. Солодилова // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2013. – № 4(37). – С. 25-32.
141. Солодилова, И. А. Глагольная оценочность: когнитивные основы оценочного смыслообразования / И. А. Солодилова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 3(33). Ч. 1. – С. 173-176.
142. Солодилова, И. А., Шепеля, И. В. Оценочность и эмотивность в семантике слова / И. А. Солодилова, И. В. Шепеля // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2015. – № 11 (186). –

- С. 172-178.
143. Сорокина, С. О., Эйсмонт, П. М. Теория оценки как лингвистический подход к анализу публицистического дискурса / С. О. Сорокина, П. М. Эйсмонт // Социо- и психолингвистические исследования. – 2021. – № 9. – С. 65-75.
  144. Старостина, Ю. С. Интерпретация лингвистической оценки в терминах аксиологических суждений / Ю. С. Старостина // Вестник СамГУ. – 2007. – № 3 (53). – С. 232-241.
  145. Старостина, Ю. С. Основные характеристики негативной оценки эмоционального и рационального типа в английской стилизованной разговорной речи / Ю. С. Старостина // Вестник СамГУ. – 2008. – № 60. – С. 161-166.
  146. Старостина, Ю. С. Англоязычный драматургический дискурс в лингвоаксиологическом освещении / Ю. С. Старостина. – Москва : ИНФРА-М, 2023. – 239 с.
  147. Степанов, Ю. С. В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства / Ю. С. Степанов. – Москва : Ленанд, 2021. – 334 с.
  148. Степанов, Ю. С. Язык и метод: К современной философии языка / Ю. С. Степанов. – Москва : Языки славянских культур, 1998. – 784 с.
  149. Стернин, И. А., Просовецкий, Д. Ю. Эмоция и оценка в семантике слова / И. А. Стернин, Д. Ю. Просовецкий // Мир лингвистики и коммуникации: электронный научный журнал. – 2018. – № 4. – С. 75–96.
  150. Столяр, Е. Д. Формирование смыслов оценочного характера в языке / Е. Д. Столяр // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2019. – № 2. – С. 41-48.
  151. Столяр, Е. Д. Интерпретирующий потенциал оценки / Е. Д. Столяр // Когнитивные исследования языка. – 2025. – № 4(65). – С. 134-140.
  152. Суминова, Т. Н. Художественная культура как информационная система

- (мировоззренческие и теоретико-методологические основания) / Т. Н. Суминова. – Москва : Академический Проект, 2006. – 383 с.
153. Сёмина, М. В. Метод интервью в социологии и маркетинге : учебное пособие / М. В. Сёмина. – Москва : КДУ, 2010. – 308 с.
154. Талми, Л. Феномены внимания / Л. Талми ; пер. с англ. // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2006. – № 2. – С. 23-44.
155. Телия, В. Н. О различии рациональной и эмотивной / эмоциональной оценки / В. Н. Телия // Функциональная семантика: Оценка, экспрессивность, модальность. In memoriam Е. М. Вольф. – Москва : Институт языкознания РАН, 1996. – С. 31–38.
156. Филимонова, О. Е. Категория эмотивности в английском тексте: когнитивный и коммуникативный аспекты : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.04 / Филимонова Ольга Евгеньевна. – Санкт-Петербург, 2001. – 382 с.
157. Филимонова, О. Е. Репрезентация категории эмотивности в сонетах Шекспира / О. Е. Филимонова // Вестник РУДН, серия «Лингвистика». – 2015. – № 1. – С. 52-60.
158. Филимонова, О. Е. Эмоциология текста. Анализ репрезентации эмоций в английском тексте : учебное пособие / О. Е. Филимонова. – Санкт-Петербург : Книжный Дом, 2007. - 448 с.
159. Филимонова, О. Е., Хомякова, Е. Г. Категория эмотивности в контексте современной когнитивной лингвистики / О. Е. Филимонова, Е. Г. Хомякова // Вестник СПбГУ. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2012. – Вып. 3. – С. 184-189.
160. Филимонова, О. Е., Хомякова, Е. Г. Положительные эмоции в новостном тексте / О. Е. Филимонова, Е. Г. Хомякова // Вестник СПбГУ. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. – 2014. – Вып. 2. – С. 153-160.
161. Филимонова, О. Е., Хомякова, Е. Г. Событийный характер текста интервью / О. Е. Филимонова, Е. Г. Хомякова // Англистика XXI века:

- Материалы VIII научно-методической конференции, посвященной памяти профессора С. В. Воронина. – Санкт-Петербург : СПбГУ, 2016. – С. 231-236.
162. Харченко, В. К. Лингвосенсорика: фундаментальные и прикладные аспекты / В. К. Харченко. – Москва : ЛЕНАНД, 2023. – 216 с.
163. Хомякова, Е. Г. Диалог с художником. Лингвокультурологический анализ текста одного интервью / Е. Г. Хомякова // Когнитивные исследования языка. – 2020. – № 2 (41). – С. 780-793.
164. Хомякова, Е. Г. Информационно-когнитивная система и ее актуализация в языке / Е. Г. Хомякова // Коммуникация и образование : сб. ст. / под ред. С. И. Дудника. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2004. – С. 180-197.
165. Хомякова, Е. Г. Когнитивно-информационная ситуация как инструмент исследования познавательной функции языка / Е. Г. Хомякова // Перцепция. Рефлексия. Язык : коллективная монография / А. И. Варшавская [и др.]. – Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУ, 2010. – С. 180-210.
166. Хомякова, Е. Г. Практика лингвистического анализа событийной ситуации / Е. Г. Хомякова // Научное мнение. – 2015. – № 9-1. – С. 138-141.
167. Хомякова, Е. Г. Человек в языке как объект лингвистического анализа / Е. Г. Хомякова // Язык человека. Человек в языке : коллективная монография / А. И. Варшавская [и др.]. – Санкт-Петербург : Филологический факультет СПбГУ, 2012. – С. 208-231.
168. Хомякова, Е. Г. Эгоцентризм речемыслительной деятельности : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / Елизавета Георгиевна Хомякова. – Санкт-Петербург, 2002а. – 250 с.
169. Хомякова, Е. Г. Эгоцентризм речемыслительной деятельности / Е. Г. Хомякова. – Санкт-Петербург : Издательство СПбГУ, 2002б. – 220 с.

170. Чахоян, Л. П. Синтаксис диалогической речи современного английского языка / Л. П. Чахоян – Москва : Высшая школа, 1979. – 168 с.
171. Чекулай, И. В., Прохорова, О. Н. Принципы функционально-деятельностного подхода к описанию аксиологических явлений в языке и речи / И. В. Чекулай, О. Н. Прохорова // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2009. – № 6(61). – С. 23-31.
172. Чернявская, В. Е. Язык оценок в научном дискурсе: терминологическое поле и методологические подходы / В. Е. Чернявская // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2022. – Том 14. Вып. 3. – С. 44-55.
173. Чупахина, А. О., Петухова, Т. И. Дискурсивная интерпретация знаний о мире в эго-дискурсе художника (на материале англоязычных интервью) / А. О. Чупахина, Т. И. Петухова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2024. – Т. 17, № 10. – С. 3707-3713.
174. Шабес, В. Я. Событие и текст / В. Я. Шабес. – Москва : Высшая школа, 1989. – 175 с.
175. Шаховский, В. И. Лингвистическая теория эмоций: Монография / В. И. Шаховский. – Москва : Гнозис, 2008. – 416 с.
176. Шаховский, В. И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка: на примере лексики английского языка / В. И. Шаховский. – Москва : ЛЕНАНД, 2023. – 206 с.
177. Шаховский, В. И. Эмоции: долингвистика, лингвистика, лингвокультурология / В. И. Шаховский. – Москва : ЛИБРОКОМ, 2016. – 128 с.
178. Шаховский, В. И., Сорокин, Ю. А., Томашева, И. В. Текст и его когнитивно-эмотивные метаморфозы (Межкультурное понимание и лингвоэкология) / В. И. Шаховский, Ю. А. Сорокин, И. В. Томашева. – Волгоград : Перемена, 1998. – 148 с.
179. Шевченко, В. Д., Шевченко, Е. С. Аксиологическая доминанта в

- дискурсе / В. Д. Шевченко, Е. С. Шевченко // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2016. – № 5(193). – С. 27-30.
180. Шиффман, Х. Р. Ощущение и восприятие / Х. Р. Шиффман. – 5-е изд. – Санкт-Петербург : Питер, 2003. – 928 с.
181. Шнякина, Н. Ю. Опыт моделирования событийного концепта (на материале вербализованной ситуации ольфакторной перцепции) / Н. Ю. Шнякина. – Москва : Флинта : Наука, 2017. – 184 с.
182. Шутёмова, Н. В. Оценочная иррадиация: к проблеме определения понятия / Н. В. Шутёмова // ЛШ Международная научная филологическая конференция имени Людмилы Алексеевны Вербицкой, 25–31 марта 2025 года, Санкт-Петербург: сборник тезисов – Санкт-Петербург : Издательство СПбГУ, 2026. – С. 593-594.
183. Шутёмова, Н. В. Виды экспертной оценки в англоязычном искусствоведческом дискурсе о творчестве И. Наховой / Н. В. Шутёмова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2022. – Т. 14, № 3. – С. 56-68.
184. Щербатых, Е. Ю. Конструкции оценочной семантики в текстах современных англоязычных интервью : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Щербатых Елена Юрьевна. – Нижний Новгород, 2017. – 256 с.
185. ЭБИФ РАН – Электронная библиотека Института философии РАН [Электронный ресурс]. – URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/> (дата обращения: 20.01.2025).
186. Юм, Д. Сочинения : в 2 т. Т. 1. / Д. Юм ; пер. с англ. С. И. Церетели [и др.] ; Примеч. И. С. Нарского. 2-е изд., дополн. и испр. – Москва : Мысль, 1996. – 733 с.
187. Юнг, К. Г. Эон: Исследования о символике самости / К. Г. Юнг ; пер. с нем. – Москва : Академический Проект, 2009. – 340 с.
188. Якобсон, Р. О. Избранные работы по лингвистике / Р. О. Якобсон. –

- Благовещенск : БГК им. И. А. Бодуэна де Куртенэ, 1998. – 448 с.
189. Яцковский, В. В. Роль процессов зрительного и слухового восприятия в формировании языковой картины мира (на материале английского языка) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Яцковский Владимир Владимирович. – Санкт-Петербург, 2005. – 197 с.
190. Ahmed, S. T., Feist, G. J. The language of creativity: Validating linguistic analysis to assess creative scientists and artists / S. T. Ahmed, G. J. Feist // *Frontiers in Psychology*. – 2021. – Vol. 12. – Article 724083. – DOI: 10.3389/fpsyg.2021.724083.
191. Appel, J., Kim-Appel, D. The Multipath Approach to Personality: Towards a Unified Model of Self / J. Appel, D. Kim-Appel // *Psychology*. – 2010. – Vol. 1, No. 4. – P. 273-281.
192. Borowiecki, K. J. How are you, my dearest Mozart? Well-being and creativity of three famous composers based on their letters / K. J. Borowiecki // *Review of Economics and Statistics*. – 2017. – Vol. 99, No. 4. – P. 591–605.
193. Brown, J. D. The self / J. D. Brown. – Boston, Mass. : McGraw-Hill, 1998. – XIV, 353 p.
194. Chafe, W. Discourse, Consciousness, and Time: The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing / W. Chafe. – Chicago : University of Chicago Press, 1994. – 392 p.
195. Chafe, W. The recall and verbalization of past experience / W. Chafe // *Current issues in linguistic theory* / ed. by R. W. Cole. – Bloomington ; London : Indiana University Press, 1977. – P. 215-246.
196. Edwardes, M. P. J. The Origins of Self : An Anthropological Perspective / M. P. J. Edwardes. – London : UCL Press, 2019. – 230 p.
197. Feist, G. J. A meta-analysis of personality in scientific and artistic creativity / G. J. Feist // *Personality and Social Psychology Review*. – 1998. – Vol. 2, No. 4. – P. 290–309.
198. Freud, S. The ego and the id/ S. Freud. – London : Hogarth Press, 1927. – 83

- p.
199. Geeraerts, D. Salience phenomenon in the lexicon: A typology / D. Geeraerts // *Meaning and Cognition* / ed. by L. Albertazzi. – Amsterdam : John Benjamins, 2000. – P. 125-136.
  200. Gelade, G. A. Creative style, personality, and artistic endeavor / G. A. Gelade // *Creativity Research Journal*. – 2002. – Vol. 14, No. 3–4. – P. 205–222.
  201. Gibson, J. J. The Ecological Approach to the Visual Perception of Pictures / J. J. Gibson // *Leonardo*. – 1978. – Vol. 11, No. 3. – P. 227-235.
  202. Gibson, J. J. The Ecological Approach to Visual Perception / J. J. Gibson. – Boston : Houghton Mifflin, 1979. – 332 p.
  203. Harré, R. Positioning theory and moral structure of close encounters / R. Harré // *Conceptualization of the Person in Social Sciences*. – Vatican City : Pontifical Academy of Social Sciences, 2006. – Acta 11. – P. 296-312.
  204. Harré, R. The Singular Self / R. Harré. – London : SAGE Publications Ltd., 1998. – 192 p.
  205. Hood, S. Appraisal / S. Hood // *The Cambridge Handbook of Systemic Functional Linguistics* / ed. by G. Thompson, W. L. Bowcher, L. Fontaine, D. Schönthal. – Cambridge : Cambridge University Press, 2019. – P. 382–410.
  206. Hood, S. Appraising Research: Evaluation in Academic Writing / S. Hood. – New York : Palgrave Macmillan, 2010. – XI, 227 p.
  207. Hunston, S. Corpus approaches to evaluation. Phraseology and evaluative language / S. Hunston. – New York ; London : Routledge, 2011. – 199 p.
  208. Hunston, S. Evaluation and the planes of discourse: Status and value in persuasive texts / S. Hunston // *Evaluation in Text: Authorial Stance and the Construction of Discourse* / ed. by S. Hunston, G. Thompson. – Oxford : Oxford University Press, 2000. – P. 176–207.
  209. Lettieri, R. The ego revisited / R. Lettieri // *Psychoanalytic Psychology*. – 2005. – Vol. 22, No. 3. – P. 370–381.

210. Martin, J. R., White, P. R. R. *The language of evaluation: Appraisal in English* / J. R. Martin, P. R. R. White. – New York : Palgrave Macmillan, 2005. – 278 p.
211. Morf, C. C., Koole, S. L. *The self* / C. C. Morf, S. L. Koole // *Introduction to Social Psychology* / ed. by M. Hewstone, W. Stroebe, K. Jonas. – 6th ed. – Oxford : BPS Blackwell, 2015. – P. 123-170.
212. Myers, C. *Perceptual Events, States, and Processes* / C. Myers // *Philosophy of Science*. – 1962. – Vol. 29, No. 3. – P. 285-291.
213. Neisser, U. *Five kinds of self-knowledge* / U. Neisser // *Philosophical Psychology*. – 1988. – Vol. 1, No. 1. – P. 35–59.
214. Neisser, U. *Two perceptually given aspects of the self and their development* / U. Neisser // *Developmental Review*. – 1991. – Vol. 11. – P. 197–209.
215. Rock, I. *Perception and Knowledge* / I. Rock // *Acta Psychologica*. – 1985. – Vol. 59. – P. 3-22.
216. Ryle, G. *Dilemmas* / G. Ryle. – Cambridge : Cambridge University Press, 1954. – 129 p.
217. Schmid, H.-J. *Entrenchment, Salience, and Basic Levels* / H.-J. Schmid // *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics* / ed. by D. Geeraerts, H. Cuyckens. – Oxford : Oxford University Press, 2007. – P. 117-138.
218. Talmy, L. *Figure and Ground in complex sentences* / L. Talmy // *Universals of Human Language*. Vol. 4: *Syntax* / ed. by J. H. Greenberg. – Stanford : Stanford University Press, 1978. – P. 625-649.
219. Talmy, L. *Path to Realization: A Typology of Event Conflation* / L. Talmy // *Proceedings of the 17th Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*. – 1991. – P. 480–519.
220. Van Dijk, T. A. *Discourse and Context. A Sociocognitive Approach* / T. A. van Dijk. – New York : Cambridge University Press, 2008. – 267 p.
221. Van Dijk, T. A. *Discourse, context and cognition* / T. A. van Dijk // *Discourse Studies*. – 2006. – Vol. 8, No. 1. – P. 159-177.
222. Van Dijk, T. A. *Discourse studies and hermeneutics* / T. A. van Dijk //

Discourse Studies. – 2011. – Vol. 13, No. 5. – P. 609–621.

223. Westerink, H. A Dark Trace : Sigmund Freud on the Sense of Guilt / H. Westerink. – Leuven : Leuven University Press, 2021. – 320 p.

224. von Wright, G. H. The Varieties of Goodness / G. H. von Wright. – New York : Humanities Press, 1963. – 236 p.

### **Список использованных словарей**

1. БПС – Большой психологический словарь / под ред. Б. Г. Мещерякова, В. П. Зинченко. – 4-е изд., расш. – Москва : АСТ : АСТ Москва ; Санкт-Петербург : Прайм-Еврознак, 2009. – 811 с.
2. CmD – Cambridge Dictionary [Electronic resource]. – Available from: <https://dictionary.cambridge.org/>
3. CD – Collins English Dictionary [Electronic resource]. Available from: <https://www.collinsdictionary.com/>
4. LDCE – Longman Dictionary of Contemporary English [Electronic resource]. – Available from: <https://www.ldoceonline.com/>
5. MWD – Merriam-Webster Dictionary [Electronic resource]. – Available from: <https://www.merriam-webster.com/>
6. MWT – Merriam-Webster Thesaurus [Electronic resource]. – Available from: <https://www.merriam-webster.com/thesaurus>
7. TC – Thesaurus.com [Electronic resource]. – Available from: <https://www.thesaurus.com/>

### **Список источников эмпирического материала**

1. Bacon, F. Francis Bacon: In Conversation with Michel Archimbaud / M. Archimbaud. – London : Thames & Hudson, 1993.
2. Bacon, F. The Last Interview / F. Bacon, L. Giacobetti // The Independent. – 2003. – URL: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/francis-bacon-the-last-interview-8368727.html> (дата обращения: 02.08.2024).
3. Blake, P. “When I’m Not Working I Should Be Working”: Peter Blake Speaks to

- Nicholas Cullinan / N. Cullinan // Frieze. – 2023. – URL: <https://www.frieze.com/article/when-im-not-working-i-should-be-working-peter-blake-speaks-nicholas-cullinan> (дата обращения: 13.01.2025).
4. Blair, L. Portrait of an Artist: Interview with Lisa Blair // Lisa Blair Fine Art. – 2014. – URL: <https://www.lisablairfineart.com/interview> (дата обращения: 12.01.2024).
  5. Brown, G. Interview with Glenn Brown // Alejandra de Argos. – 2016. – URL: <https://www.alejandradeargos.com/index.php/en/all-articles/21-guests-with-art/559-interview-with-glenn-brown> (дата обращения: 26.06.2024).
  6. Brown, G. Interview: Glenn Brown / H. Dunlop // ARTnews (Art in America). – 2009. – URL: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/interview-glenn-brown-62784/> (дата обращения: 01.10.2025).
  7. Cohen, J. Jeane Cohen Interviewed by Emilie Stark-Menneg // Maine Arts Journal. – 2022. – URL: <https://maineartsjournal.com/jeane-cohen-interviewed-by-emilie-stark-menneg/> (дата обращения: 14.09.2025).
  8. Cranston, A. Andrew Cranston in Conversation with Peter Doig // KarmaKarma. – 2018. – URL: <https://karmakarma.org/texts/andrew-cranston-in-conversation-with-peter-doig/> (дата обращения: 08.12.2024).
  9. Currin, J. John Currin in conversation with Alain Elkann // Alain Elkann Interviews. – 2022. – URL: <https://www.alainelkanninterviews.com/john-currin/> (дата обращения: 11.08.2024).
  10. Currin, J. John Currin // Interview Magazine. – 2012. – March. – URL: <https://www.interviewmagazine.com/art/john-currin> (дата обращения: 02.09.2024).
  11. Deneve, G. Interview: Glenn Deneve // Artist Closeup. – 2021. – URL: <https://www.artistcloseup.com/blog/interview-glenn-deneve> (дата обращения: 02.07.2024).
  12. Doig, P. The Edge of Perception: An Interview with Kenturah Davis // Houldsworth Gallery. – 2021. – URL: [https://www.houldsworth.co.uk/press/67-the-edge-of-perception-an-interview-with-kenturah/?utm\\_source](https://www.houldsworth.co.uk/press/67-the-edge-of-perception-an-interview-with-kenturah/?utm_source) (дата

- обращения: 12.08.2025).
13. Doig, P. Q&A: Peter Doig on the Haunting Influence of Place // Artspace. – 2018 – URL: [https://www.artspace.com/magazine/interviews\\_features/book\\_report/qa-peter-doig-on-the-haunting-influence-of-place-55208](https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/book_report/qa-peter-doig-on-the-haunting-influence-of-place-55208) (дата обращения: 06.08.2024).
  14. Doig, P. The Eye of the Painting: An Interview with Peter Doig // Border Crossings Magazine. – 2006. – № 164. – URL: <https://bordercrossingsmag.com/article/the-eye-of-the-painting-an-interview-with-peter-doig> (дата обращения: 23.08.2025).
  15. Doig, P., Shiff, R. The Street: A Conversation between Peter Doig and Richard Shiff // Gagosian Quarterly. – 2024. – URL: <https://gagosian.com/quarterly/2024/10/08/interview-the-street-a-conversation-between-peter-doig-and-richard-shiff/> (дата обращения: 11.08.2025).
  16. Fischl, E. Eric Fischl interviewed by Mia Funk // The Creative Process. – 2025. – URL: <https://www.creativeprocess.info/arts-interviews1/eric-fischl-mia-funk> (дата обращения: 27.08.2025).
  17. Frankenthaler, H. An Interview with Helen Frankenthaler // Artforum. – 1965. – December. – URL: <https://www.artforum.com/features/an-interview-with-helen-frankenthaler-211801/> (дата обращения: 30.03.2024).
  18. Freud, L. Lucian Freud: Interview with Michael Auping / M. Auping // Bridgeman Images Blog. – 2009. – URL: <https://www.bridgemanimages.com/en-US/lucian-freud-michael-auping/11600> (дата обращения: 09.04.2024).
  19. Gallery One CT: Featured Artist Interviews [Electronic resource]. – URL: <https://galleryonect.com/featured-artist-interviews> (дата обращения: 16.05.2025).
  20. Gayford, M. A Bigger Message: Conversations with David Hockney / M. Gayford. – London : Thames & Hudson, 2016. – 320 p.
  21. Gornik, A. Interview: April Gornik // Stay Thirsty Media. – 2012. – Vol. 9, Issue 87. – URL: <https://www.staythirstymedia.com/201501-087/html/201501-gornik.html> (дата обращения: 11.11.2025).
  22. Greenwood, E. Artist Interview: Eddy Greenwood // Behind The Artist. – 2023 – URL: <https://behindtheartist.co.uk/artist-interviews/artist-interview-eddy-246>

- greenwood (дата обращения: 05.09.2024).
23. Gregory, S. Artist Interview: Sara Gregory // Behind The Artist. – 2023 – URL: <https://behindtheartist.co.uk/artist-interviews/artist-interview-sara-gregory> (дата обращения: 06.01.2025).
24. Hanson, E. Artist Interview: Erin Hanson // My Modern Met. – 2015. – URL: <https://mymodernmet.com/erin-hanson-interview> (дата обращения: 09.01.2025).
25. Hanson, E. Interviews & Articles // Erin Hanson Official Website. – 2024. – URL: <https://www.erinhanson.com/Interviews> (дата обращения: 08.01.2025).
26. Hein, J. Jeffrey Hein Interview // Vivianite. – 2022. – URL: <https://www.vivianite.net/jeffrey-hein> (дата обращения: 02.07.2025).
27. Hockney, D. David Hockney on California Light // Artforum. – 2009. – URL: <https://www.artforum.com/features/david-hockney-on-california-light-5-965879> (дата обращения: 10.01.2023).
28. Hopper, E. Oral History Interview with Edward Hopper // Archives of American Art, Smithsonian Institution. – 1959. – URL: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-edward-hopper-11844> (дата обращения: 10.01.2024).
29. Hopper, E. An Interview with Edward Hopper // American Suburb X. – 2011. – URL: <https://americansuburbx.com/2011/06/interview-interview-with-edward-hopper.html> (дата обращения: 21.02.2024).
30. Jacques, C. Illustrator Saturday – Christopher Jacques // Writing and Illustrating (Kathy Temean). – 2018. – URL: [https://kathytemean.wordpress.com/2018/01/27/illustrator-saturday-christopher-jacques/?utm\\_source](https://kathytemean.wordpress.com/2018/01/27/illustrator-saturday-christopher-jacques/?utm_source) (дата обращения: 11.01.2024).
31. Jarvik Birch, K. Artist Interview: Kate Jarvik Birch // Strathmore Artist Papers. – 2021. – URL: <https://www.strathmoreartist.com/blog-reader/artist-interview-kate-jarvik-birch> (дата обращения: 09.07.2025).
32. Kelly, E. Ellsworth Kelly: Interview // American Masters, PBS. – 1997. – URL: <https://www.pbs.org/wnet/americanmasters/archive/interview/ellsworth-kelly/>

(дата обращения: 08.07.2025).

33. Koons, J. I Don't Believe in Inspiration: An Interview with Jeff Koons // The Talks. – 2015. – URL: <http://the-talks.com/interview/jeff-koons/> (дата обращения: 19.10.2025).
34. Lawrence, J. Oral History Interview with Jacob Lawrence // Archives of American Art, Smithsonian Institution. – 1968. – URL: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-jacob-lawrence-11490> (дата обращения: 22.02.2024).
35. Leffel, D. Interview with Realist Artist David Leffel: Seeing Clearly // Artists Network. – 2006. – URL: <https://www.artistsnetwork.com/art-mediums/oil-painting/interview-with-realist-artist-david-leffel-seeing-clearly/> (дата обращения: 10.05.2025).
36. Neel, A. Alice Neel // Artforum. – URL: <https://www.artforum.com/features/alice-neel-2-207955/> (дата обращения: 12.01.2024).
37. Neel, A. “Art is a Form of History”: Interview with Alice Neel // Great Writers: Franz Kafka Blog. – 2012. – March. – URL: <https://greatwritersfranzkafka2.blogspot.com/2012/03/alice-neel-art-is-form-of-history.html> (дата обращения: 11.01.2024).
38. O’Keeffe, H. Heloise O’Keeffe // Visual Art Journal. – 2024. – URL: <https://visualartjournal.com/2024/08/03/heloise-okeeffe/> (дата обращения: 17.12.2025).
39. Orrù, S. Interview with Stefania Orrù // Gallery One CT. – 2020. – URL: [https://www.stefaniaorru.com/en/interview?utm\\_source](https://www.stefaniaorru.com/en/interview?utm_source) (дата обращения: 15.11.2025).
40. Parla, J. Visualizing the Inner Eye: An Interview with Jose Parla // ArtAsiaPacific. – 2023. – URL: [https://www.artasiapacific.com/people/visualizing-the-inner-eye-an-interview-with-jos-parl/?utm\\_source](https://www.artasiapacific.com/people/visualizing-the-inner-eye-an-interview-with-jos-parl/?utm_source) (дата обращения: 11.12.2025).
41. Peyton, E. Elizabeth Peyton in conversation with Alain Elkann // Alain Elkann Interviews. – 2014. – URL: <https://www.alainelkanninterviews.com/elizabeth-peyton/> (дата обращения: 18.10.2025).

42. Peyton, E. Elizabeth Peyton: 'Help Me Feel My Feelings' (an interview) // Conceptual Fine Arts. – 2020. – URL: <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2016/12/19/i-portait-people-who-help-me-feel-my-feelings-an-interview/> (дата обращения: 12.11.2025).
43. Porter, F. Oral History Interview with Fairfield Porter // Archives of American Art, Smithsonian Institution. – 1968. – URL: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-fairfield-porter-12873> (дата обращения: 26.02.2024).
44. Saville, J. Jenny Saville with Jason Rosenfeld // The Brooklyn Rail. – 2021. – February. – URL: <https://brooklynrail.org/2021/02/art/JENNY-SAVILLE-with-Jason-Rosenfeld/> (дата обращения: 03.08.2025).
45. Saville, J. Jenny Saville and Douglas Stuart // Gagosian Quarterly. – 2025. – URL: <https://gagosian.com/quarterly/2025/08/13/interview-jenny-saville-and-douglas-stuart/> (дата обращения: 29.12.2025).
46. Sixbey, K. Interview with Artist Kathryn Sixbey // Arkansas Art Scene. – 2024. – URL: [https://www.arkansasartscene.com/home/interview-with-artist-kathryn-sixbey?utm\\_source](https://www.arkansasartscene.com/home/interview-with-artist-kathryn-sixbey?utm_source) (дата обращения: 06.12.2025).
47. Smith, C. Homage to Wayne Thiebaud: In Conversation with Colin Smith // Artlyst. – 2023. – URL: <https://artlyst.com/homage-to-wayne-thiebaud-in-conversation-with-colin-smith/> (дата обращения: 02.02.2024).
48. Smith-Dugan, J. Interview with Jessica Smith-Dugan // Smith-Dugan Studio. – URL: <https://www.smith-dugan.com/interview-1> (дата обращения: 16.12.2025).
49. Smith-Dugan, S. A Few Minutes With Sandra Smith-Dugan // Smith-Dugan Studio. – 2022. – URL: <https://www.smith-dugan.com/interview-1> (дата обращения: 12.12.2025).
50. Snibbe, S. Ten Million Percent Happier: Interview with Scott Snibbe // Skeptic's Path. – 2022. – URL: <https://www.skepticpath.org/podcast/ten-million-percent-happier-interview-with-scott-snibbe/> (дата обращения: 21.05.2024).
51. Washburn, L. Lari Washburn // Cynthia Winings Gallery. – URL: <https://www.cynthiawiningsgallery.com/artists/lari-washburn> (дата обращения: 249

24.02.2025).

52. Wheeler, D. Interview: David Vincent Wheeler // Artist Closeup. – 2022. – URL: <https://www.artistcloseup.com/blog/interview-david-vincent-wheeler> (дата обращения: 29.04.2024).

53. Wyeth, A. Two Worlds of Andrew Wyeth: A Conversation with Andrew Wyeth / The Metropolitan Museum of Art. – Boston : Museum of Fine Arts, 1976.