

Министерство образования Российской Федерации
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

На правах рукописи

Янь Ланьлань

**Терминология живописи в русском языке
(структурный и функциональный аспекты)**

Специальность 10.02.01 – русский язык

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
кандидат филологических наук
доцент кафедры русского языка
О.Н.Григорьева

Москва 2014

Содержание

Введение.....	4
Глава 1. Теоретические основы исследования и лингвистического описания терминов изобразительного искусства.....	11
1.1. К истории становления терминоведения.....	11
1.2. Основные направления современного терминоведения.....	19
1.3. Основные понятия терминологической науки.....	21
1.3.1. Определения термина.....	21
1.3.2. Основные свойства термина и требования, предъявляемые к термину.....	24
1.3.3. Специальные лексические единицы, сопутствующие понятию термина.....	35
1.4. Роль терминологии в профессиональной коммуникации.....	41
1.5. Соотношение терминологии и лексики общелитературного языка.....	43
1.6. Терминосистема изобразительного искусства как объект лингвистического исследования.....	46
1.7. Выводы	52
Глава 2. Смысловые и формальные характеристики терминологии живописи.....	53
2.1. Содержание понятия «Термины живописи».....	53
2.2. Тематическая классификация терминов живописи и ее принципы.....	54
2.2.1. Основные принципы классификации.....	57
2.2.2. Наименования живописи как вида изобразительного искусства.....	58
2.2.3. Тематические группы терминов живописи.....	59
2.3. Термины живописи с точки зрения их происхождения.....	137
2.4. Системные связи языковых средств терминологической номинации в области живописи.....	141
2.4.1. Термины живописи с точки зрения их принадлежности к определенной части речи.....	142
2.5. Словообразовательные особенности формирования терминов живописи.....	149

2.5.1. Морфологические способы словообразования терминов	150
2.5.2. Неморфологические способы словообразования терминов	155
2.6. Терминологические словосочетания.....	157
2.7. Синонимия и антонимия в терминологии живописи.....	159
2.8. Выводы.....	160
Глава 3. Функционирование терминов живописи в профессиональной и непрофессиональной сфере.....	162
3.1. Термины живописи в профессиональной речи.....	162
3.1.1. Термины живописи в теоретических исследованиях и практических руководствах.....	163
3.1.2. Критические статьи о живописи.....	178
3.2. Термины живописи в общелитературном языке.....	180
3.2.1. Деспециализация терминов живописи.....	181
3.2.2. Детерминологизация терминов живописи. Метафоризация и фразеологизация.....	182
3.3. Термины живописи в контексте смежных областей искусствоведения.....	191
3.4. Термины живописи в публицистике.....	198
3.5. Термины живописи в филологии.....	211
3.6. Термины живописи в языке художественной литературы.....	215
3.6.1. Проблема «идеального читателя»	215
3.6.2. Взаимосвязь литературы и живописи в XIX в.	218
3.6.3. Термины живописи в творчестве Н.В.Гоголя.....	221
3.6.4. Термины живописи в романе И.А. Гончарова «Обрыв».....	243
3.6.5. Термины живописи в произведениях А. П. Чехова.....	253
3.6.6. Термины живописи в литературе XX в.....	269
3.6.7. Термины живописи в поэтических текстах.....	289
3.7. Выводы.....	299
Заключение.....	300
Библиография.....	304

Введение

Произведения изобразительного искусства являются важнейшей частью культуры народа, его духовного богатства. Информация о культурных ценностях фиксируется и накапливается, кумулируется, благодаря языку. Наиболее ярко кумулятивная функция проявляется в области лексики, так как именно она непосредственно связана с предметами и явлениями окружающей действительности. Лексическая система в наибольшей степени обусловлена категориями материального и духовного мира, связанными с деятельностью данного народа. Значительная роль в закреплении результатов этой деятельности принадлежит терминологии, благодаря которой имеется возможность создавать единое информационное пространство, достигается взаимопонимание на национальном и межнациональном уровне. В терминологии находит отражение современная тенденция к интеграции различных областей знания, что выражается в заимствовании терминов из одной научной области в другую. Она составляет ядро языка профессиональной коммуникации.

В настоящее время существует много лингвистических работ, посвященных семантике терминов различных терминологических систем. Среди них есть и работы по искусствоведению: Кимягарова Р.С. «Из истории театральной терминологии конца XVII-XVIII вв.» (М., 1970); Анисимова А.Г. «Типология терминов англоязычного искусствоведения» (М., 1994); Топорская А.Ю. «Структурно-семантические и функционально-парадигматические особенности терминологии театрального искусства» (М., 1997); Булатова А.П. «Лингво-когнитивный анализ искусствоведческого дискурса (тематические разновидности – музыка, архитектура)» (М., 1999); Карапетьян А.Э. «Терминосистема танца в английском и русском языках: лексико-семантический и лингвокультурный аспекты» (Краснодар, 2008);

Власов В.Г. «Теоретико-методологические концепции искусства и терминология дизайна» (СПб., 2009).

Интересующая нас лексика рассматривалась в диссертациях В.Н. Сергеева «Терминология изобразительного искусства в русском языке XIX – XX вв.» (Л., 1964) и Е.О. Ковалевой «Терминология изобразительного искусства в современном русском языке: (Функциональный аспект)» (Киев, 1990).

Настоящая работа посвящена исследованию путей развития и формирования терминологии живописи в современном русском языке. Представляется также необходимым показать, как в терминологии живописи, которая складывалась на протяжении веков, отразилось субъективно-художественное, мифологическое и религиозное мировоззрение русского человека.

Актуальность данной диссертационной работы определяется необходимостью комплексного рассмотрения терминологической системы живописи, выявления современных тенденций развития этой системы, а также изучения процессов детерминализации с привлечением текстов, относящихся к непрофессиональной сфере. Работа направлена на совершенствование методики преподавания русского языка иностранным учащимся, для которых значительную трудность представляет освоение терминов в той или иной области, что особенно важно для создания единого информационного пространства.

Предметом исследования является терминология как особая часть лексической системы, выполняющая когнитивную функцию языка и осуществляющая связь между субъектом и объектом научного познания и профессиональной деятельности.

Объектом исследования являются слова и словосочетания, образующие терминосистему живописи – общим количеством 755 единиц.

Цель исследования состоит в изучение терминов живописи в профессиональной и непрофессиональной сфере.

Реализация поставленной цели потребовала решения ряда частных **задач:**

1. Обобщить современные научные подходы к пониманию природы термина, определить научную парадигму, позволяющую провести комплексное исследование специфики терминов живописи в профессиональной и непрофессиональной сфере.
2. Установить экстралингвистические факторы, влияющие на появление исследуемых терминов.
4. Определить состав русской терминологии живописи; выявить исконные и заимствованные термины, исследовать способы освоения заимствований русским литературным языком.
5. Классифицировать лексику данного терминологического поля по тематическому принципу. Представить описание выделенных групп на основе уточнения имеющихся в специальных и лексикографических источниках дефиниций.
6. Провести анализ основных семантических отношений между элементами терминосистемы: синонимии, антонимии, полисемии.
7. Рассмотреть основные словообразовательные модели, используемые при формировании терминов.
8. Представить характер взаимоотношений между терминами живописи и лексикой общенародного литературного языка.
9. Выявить особенности функционирования терминов живописи в специальных текстах: учебниках, монографиях, практических руководствах и критических статьях.
10. Изучить процессы детерминологизации в областях, не связанных с профессиональной коммуникацией. Проанализировать использование терминов живописи в прямом и метафорическом значении в непрофессиональной сфере, в частности в современных СМИ и художественных текстах.

Теоретическую и методологическую основу исследования составили работы русских учёных в области терминоведения (А.Г. Анисимова, О.С. Ахманова, В.В. Виноградов, А.А. Реформатский, О.Г. Винокур, Б.Н. Головин, С.В. Гринёв, Д.Н.Шмелёв, А.А. Уфимцева, В.П. Даниленко, Б.Ю. Городецкий, Ю.Д. Дешериев, Л.А. Капанидзе, В.М. Лейчик, Д.С. Лотте, С.Е. Никитина, В.Н. Прохорова, А.В. Суперанская и др.), в работах которых нашли разработку основные теоретические вопросы термина и терминологической системы.

Цель и задачи исследования определили необходимость привлечения комплексной **методики**, использующей приемы логико-понятийного, системно-структурного, историко-этимологического, лингвостилистического и культурологического анализа материала. Отбор терминологических единиц осуществлялся на основе их сплошной выборки из толковых и специальных словарей и справочников, выявлялись их функции в составе текстов разной функциональной направленности.

Материалом для исследования послужили словари изобразительного искусства, толковые, этимологические и фразеологические словари русского языка, а также энциклопедические источники, включающие информацию о культуре, жизни, мифологии, религии, истории русского народа. Источником ценных сведений по терминологии живописи явились консультации с художниками: Л.А. Ларионовым, членом Международного художественного фонда, чьи творческие работы регулярно печатаются в альманахе «Искусство России»; Д.И. Ковалёвым, художником-реставратором, директором реставрационного центра и главным хранителем Политехнического музея; В.Н. Прусом, автором произведений монументальной и станковой живописи, членом СХ СССР (МСХ), участником росписи Храма Христа Спасителя в Москве. К исследованию привлекались также произведения русских писателей и поэтов (А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, И.А. Гончарова, Н.С. Лескова, А.П.Чехова, И.А. Бунина, К.Г. Паустовского, И.А. Ильфа и Е.П. Петрова, Б.А. Ахмадулиной, Б.Ш. Окуджавы) и современные

публицистические тексты.

Научная новизна работы состоит в том, что в ней впервые проведено отдельное исследование терминосистемы живописи как важнейшей составляющей терминологии изобразительного искусства. Исследование проводилось с учетом того, что в последние десятилетия наметились новые процессы в терминообразовании исследуемой области, связанные с появлением новых форм визуального искусства и новых способов адаптации заимствованных, преимущественно из английского языка, терминов.

Теоретическая значимость диссертации заключается в том, что ее результаты способствуют более глубокому осмыслению особенностей современных терминосистем. Выявленные в ходе исследования закономерности развития терминологии живописи послужат основой для прогнозирования дальнейших путей формирования терминов в этой области.

Практическое значение диссертации состоит в возможности использовании результатов исследования при создании учебных пособий, в процессе подготовки студентов и аспирантов гуманитарных специальностей, в лексикографии, для составления словарей; в практике перевода специальных текстов. Собранные материалы могут быть использованы в курсе по специальности «Переводчик в сфере профессиональной коммуникации», а также быть полезны специалистам, работающим в этой области.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Терминология живописи автономна и в то же время является важнейшей частью терминосистемы изобразительного искусства и, шире, искусствоведения. Этим обусловлено наличие в ней базовых искусствоведческих понятий и некоторых элементов родственных подсистем, таких как графика, скульптура, дизайн.
2. Отличительной чертой терминосистемы живописи является ее подвижность. Изменение состава терминов живописи обусловлено

появлением новых направлений, изменением технической базы, развитием компьютерных технологий.

3. Терминология живописи представляет собой пеструю смесь исконно русских слов и слов иноязычного, преимущественно французского, немецкого, итальянского и греческого происхождения. В нее входят слова и словосочетания, обозначающие понятия и реалии разных стран и эпох.
4. Основная тенденция современного терминообразования в рамках терминологии живописи заключается в возрастании роли англицизмов в номинации специальных понятий.
5. Современная терминология живописи русского языка сформировалась из разнообразных в генетическом отношении элементов. Она имеет системные связи со смежными областями искусствоведения: музыкой, театром, архитектурой, а также синтезирует в себе достижения таких естественных наук, как геология, физика, химия, биология.
6. Терминам живописи свойственна семантическая неоднородность. В терминологии живописи употребляются как однозначные слова, так и имеющие два и более значения.
7. Терминологию живописи характеризует широкая вариативность наименований и наличие синонимов.
8. Терминология живописи включает различные по структуре лексические единицы: корневые, производные, сложные слова, двух- и многокомпонентные словосочетания.
9. Отличительной особенностью терминов живописи в специальных текстах является зависимость их значения от авторского видения и вследствие этого их относительная точность. Искусствоведческий и профессиональный подход, как правило, пересекаются в силу того, что автором специального текста является художник.

10. Функционирование терминологии живописи в общелитературном языке определяется наличием значительного количества консубстанциональных терминов, а также потенциальной возможностью любого термина приобретать переносное значение.

Апробация работы. Основные положения и результаты исследования нашли отражение в докладах, прочитанных на II Международном научном симпозиуме «Славянские языки и культуры в современном мире». (Москва 2012 г.), на V Международном конгрессе исследователей русского языка «Русский язык: исторические судьбы и современность». (Москва 2014 г.). По теме диссертации имеется 5 публикаций, в том числе 3 статьи, опубликованные в ведущих рецензируемых изданиях из перечня ВАК.

Структура работы. Работа состоит из введения, трех глав, заключения и библиографического списка.

Глава 1.

Теоретические основы исследования и лингвистического описания терминов изобразительного искусства

1.1. К истории становления терминоведения в России

Терминоведение как отрасль языкознания находится в прямой зависимости от развития самой терминологии, которая, в свою очередь, непосредственно связана с историей науки, техники, профессиональной деятельности, культуры и искусства. В предисловии к монографии А.В. Иванова «Метаязык фонетики и метрики» говорится о том, что интерес к терминологии восходит ещё к временам античности. Автор приводит древнее латинское изречение: «Ignoratis terminis artis, ignoratur et ars» (Если терминология данного предмета неизвестна, неизвестен и сам этот предмет).¹

По словам академика В.В.Виноградова, «история терминологии той или иной сферы нашей культуры, производственной деятельности – это вместе с тем повесть о закономерностях развития знаний о природе и обществе»². Любая профессия рождает свою терминологию. Многие слова, которые могут восприниматься как общеупотребительные, приобретают в определенном контексте значение и функции терминов.

Рассмотрим предысторию терминоведения, которая связана с попытками ученых XVII века создать идеальный научный язык. Как известно, с эпохи Петра I начинается расширение словарного состава русского языка за счет заимствования из западноевропейских языков. Прежде всего, это касается терминологии. Термины морского дела заимствовались из голландского

¹ Иванов А.В. Метаязык фонетики и метрики: Монография. – Архангельск: Поморский государственный университет, 2004. – С.3.

² Виноградов В.В. Вступительное слово // Вопросы терминологии /Материалы Всесоюзного терминологического совещания 1959 г. – М.: АН СССР, 1961. С.6-7.

(например, *боцман, гавань, матрос, шторм*), а также из английского языка (*аврал, катер*). В более позднее время из английского языка заимствовались спортивные термины (*бокс, волейбол, старт, финиш, чемпион*). Из немецкого языка в русский пришли военные термины (*бруствер, лагерь, офицер, солдат, штык*), термины горного дела (*шахта, штольня, штрек*). Из французского языка заимствовались термины искусства (*балет, партер, пейзаж, натюрморт, режиссер*); литературы (*жанр, роман, фельетон*), гастрономии (*десерт, котлета, суп, пюре, рагу*). Из итальянского языка в русский вошли музыкальные термины: (*ария, баритон, виолончель, мандолина, серенада* и многие другие).

В свою очередь развитие терминологии явилось стимулом к научному осмыслению этой группы лексики. Лингвисты участвовали в создании самой терминологии и осваивали новые области языкознания – терминоведение и терминографию.

Появление в России первых терминологических систем физики, химии, механики, астрономии, филологии связано с именем М.В.Ломоносова, который в процессе исследования природы создает терминологию, без которой невозможно изложение результатов этого исследования. Определенный вклад в формирование терминологии внесли также и переводчики. Благодаря деятельности М.В. Ломоносова в России была сформирована терминосистема языкознания.

Само слово *терминология* впервые было употреблено в Германии профессором Йенского университета Ц. Шютцем в 1786 г. Во французском языке оно появилось в XVIII в., а в английском, по данным Большого Оксфордского словаря, впервые зафиксировано в 1801 г.³ В начале XIX в. слово *терминология* отмечается и в русском языке. В это время активизируется работа по сбору и систематизации терминологической лексики. В 1807 г. выходит в свет работа В.М. Севергина «Подробный

³ Хаютин А.Д. Термин, терминология, номенклатура. Учебное пособие. – Самарканд: СГУ, 1972. – 130 с.

словарь минералогический, содержащий в себе подробное изъяснение всех в минералогии употребительных слов и названий». В 1821 г. – словарь литературоведческих терминов Н.Ф. Остолопова «Словарь древней и новой поэзии». В конце XIX в. и на протяжении всего XX в. развитие терминологии было связано с развитием науки, техники, промышленности, сельского хозяйства, культуры и искусства. В XX в. создаются разнообразные терминологические словари: энциклопедические, толковые и переводные.

Родоначальник терминоведения в Европе – известный австрийский ученый, эсперантист Ойген Вюстер (1898-1977). В 1931 г. он написал докторскую диссертацию «Международное нормирование речи в технике и электронике», в которой писал, что «следует отдавать предпочтение греческим и латинским основам при выделении терминов из лексикосферы национального языка. При этом основным понятием терминоведения выступал «сонцерт» (понятие) как идея о чем-либо, который превалировал над термином, а сам термин был недостаточно освещен в данной теории. Позднее О. Вюстер стал основателем Венской терминологической школы и международной терминологической организации «ИНФОТЕРМ».⁴

Основателем русской терминологической школы считается Д.С. Лотте. В 1931 г. была опубликована его первая статья по проблемам унификации и стандартизации технической терминологии «Очередные задачи научно-технической терминологии». В своих работах Д.С. Лотте основное внимание уделял проблемам терминотворчества, вопросам заимствования терминологической лексики, созданию понятийно-терминологических систем и проблемам перевода научно-технических терминов.

Д.С. Лотте считал, что работа по упорядочению технической терминологии необходима для устранения ее существенных недостатков: многозначность, синонимия, неточность, «наличие терминов, которые не имеют твердо фиксированных значений, лишняя загруженность

⁴ Ахметова М.Э. Отечественный и зарубежный опыт изучения терминоведения: эволюция понятия «термин» в лингвистике Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 8. Ч. 1. С. 22.

иноязычными терминами, отсутствие систематичности в построении терминов»⁵. Д.С. Лотте занимался вопросами стандартизации терминов, терминотворчества, созданием понятийно-терминологических систем и проблемами перевода научно-технических терминов. Заимствования рассматриваются Д.С. Лотте как потенциальный источник пополнения исконной терминологической лексики.

Значительный вклад в историю терминоведения внесли известные лингвисты Г.О. Винокур и А.А. Реформатский. Большую роль сыграла статья Г.О. Винокура «О некоторых явлениях словообразования в русской технической терминологии»⁶, в которой сформулированы вопросы о лингвистической сущности термина, природе и организации терминологий, соотношении между номенклатурой и терминологией. А.А. Реформатский в 1947 г. включил в учебник по языкознанию параграф «Терминология», в котором поставил в этом такие вопросы, как принадлежность термина определенной терминологии, моносемантизация слов при переходе в разряд терминов, отсутствие синонимов в терминологии, отсутствие у термина экспрессивности и эмоциональности, интеллектуальность термина и другие. Как замечает К.Я. Авербух⁷, уже на раннем этапе развития терминологической науки оформились два подхода к изучению терминов. Д.С. Лотте и его последователи рассматривали термины как особые слова в структуре развитого национального языка, которые требуют упорядочения. С точки зрения Г.О. Винокура, термины не особые слова, а слова в особой функции, поэтому термином может быть любое слово. «Нетрудно видеть, что первая концепция, назовем ее инженерной, исходит из примата отраслевых потребностей конкретной предметной области. На Западе в те же годы ее

⁵ Лотте Д.С. Основы построения научно-технической терминологии. – М.: Изд-во АН СССР, 1961. С.8.

⁶ Винокур Г.О. О некоторых явлениях словообразования в русской технической терминологии (1939) // Татаринов В.А. История отечественного терминоведения. Классики терминоведения: Очерк и хрестоматия. - М.: Московский лицей, 1994. С.10.

⁷ Авербух К.Я. Общая теория термина: комплексно-вариологический подход: комплексно-вариологический подход: дис. ... д-ра филол. наук. – Иваново, 2005.

активно развивал упомянутый выше австрийский ученый и промышленник О. Вюстер, в СССР – ученый и общественный деятель, основоположник отечественной стандартизации терминологии – Э.К. Дрезен. Что касается второй концепции, то её как собственно лингвистическую развивали крупнейшие языковеды того времени»⁸.

Особый, по-своему уникальный, подход к пониманию сути термина можно обнаружить в работе П.А. Флоренского. Нужно вспомнить, что слово *термин* происходит от латинского *terminus* (граница, предел). *Термін*, *Термінус* (лат. *Terminus*) – древнеримский бог границ и межевых знаков. По преданию, культ Термина установил римский царь Нума Помпилий (716-673 гг. до н. э.) с целью закрепить представления о нерушимости частного владения и святости закона. На границе владений соседи ставили межевой камень, а в яму рядом с ним выливали мёд и молоко, чтобы задобрить подземных богов. Камень умащали маслами и украшали цветами. Сдвинувшего межевой камень с целью захвата чужой земли ожидала кара вплоть до смертной казни (сравн. Гермес; Сильван). «Главный камень», означавший бога Термина, поместили в храме на Капитолийском холме. Он символизировал нерушимость границ Рима. Праздник Терминалий отмечали 23 февраля.⁹

«Из всех этих верований, обычаев и законов следует, что это именно домашняя религия научила человека сделать землю собственностью и обеспечила ему право над нею. Термин возникает первоначально как страж порога, страж священного участка, страж всего, что в пределах охраняемой границы содержится, Иначе говоря, Термин первично есть хранитель границы культуры: он дает жизни расчлененность и строение, устанавливает незыблемость основных сочленений жизни и, не допуская всеобщего смешения, тем самым, стесняя жизнь, ее освобождает к дальнейшему

⁸ Там же.

⁹ Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. – СПб.: Азбука-классика, 2004-2009. Т. IX: СПб.: Азбука-классика, 2008.

творчеству. Термин не пускает жизни течь по пути легчайшему, и потому препятствует рассеиваться ее деятельности в бесплодном умножении количества, при низком уровне качества, но, напротив, подымет ее уровень, увеличивает ее потенциал и ведет жизнь к совершеннейшим достижениям, в формах сгущенных и проработанных. И сам он, будучи пределом данной области культуры, принадлежит к этой культуре, выражусь математически: есть ее предельное значение».¹⁰ Флоренский, прекрасно зная о новых открытиях в естественных науках (он был математиком по образованию), сформировал философский взгляд на проблемы языка. Суть науки он видел в построении или, по его словам, в «устройении терминологии». Научная речь, по его мнению, формируется, «выковывается», из повседневного языка. Как он полагал, любое слово, ходячее и неопределенное, можно выковать в удачный термин. В этом смысле поиск удачного термина – это и есть решение научной задачи. «Всякая наука – система терминов. Поэтому жизнь терминов и есть история науки, все равно какой, естествознания ли, юриспруденции или математики... Не ищите в науке ничего кроме терминов, данных в их соотношениях: все содержание науки, как таковой, сводится именно к терминам в их связях, которые (связи) первично даются определениями терминов»¹¹.

В середине XX в. начинается теоретическая дискуссия о сущностных характеристиках термина. Ученые, принявшие участие в дискуссии (Р.А. Будагов, Л.А. Булаховский, В.П. Даниленко, В.А. Звегинцев, Л.А. Капанадзе, С.И. Коршунов, Н.З. Котелова, Н.П. Кузькин, К.А. Левковская, В.М. Лейчик, А.И. Моисеев, В.Н. Прохорова, Н.К. Сухов, Л.И. Скворцов) определили различные направления в изучении терминологии.

«Лингвистическое направление в терминоведении складывается в конце 40–начале 50-х гг. XX в. (А.М. Терпигорев, В.В. Виноградов, Я.А.

¹⁰ Флоренский П.А. Термин // Вопросы языкознания. – 1989. – Вып. 1. – С. 104–118.

¹¹ Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Избр. соч в 2-х т. Т.2. – М.: Изд-во «Правда», 1990. С.229.

Климовицкий, В.П. Петушков, Р.Г. Пиотровский)»¹². Главные задачи в области изучения термина лингвистика связывала с вопросами упорядочения и стандартизации терминологии.

Сам термин *терминоведение* был предложен В.П. Петушковым в 1967 году на Втором всесоюзном терминологическом совещании. «В августе 1969 г. в ежемесячном сборнике «Научно-техническая информация» была опубликована статья «Место терминологии в системе современных наук», в которой говорилось, что словом *терминология* обозначают и совокупность терминов различных областей производства, техники, науки, искусства, общественной жизни, и науку о них»¹³. В 1972 г. была опубликована статья В.П. Петушкова «Лингвистика и терминоведение», в которой были подробно изложены задачи новой научной дисциплины. Впоследствии термин *терминоведение* закрепился в научной литературе.

В 70-80-е гг. терминологические проблемы исследовались в работах В.П. Даниленко, В.М. Лейчика и других учёных. Центральным вопросом изучения лингвистов всегда оставался вопрос о природе и семантико-грамматической организации термина.

В настоящее время разработкой теоретических проблем терминоведения занимается ряд национальных школ (австрийско-немецкая, франко-канадская, российская, чешская), различающихся подходами и аспектами рассмотрения специальной лексики; ведущей по масштабам и значимости исследований является российская школа. В России терминоведов объединяет Российское терминологическое общество «РоссТерм».

Терминологические исследования проводятся и в Китае. Главные из них посвящены основам теории китайской терминологии, заимствованиям иностранных терминов, унификации терминов и т.д. Развитие

¹² Алексеева Л.М. Термин // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. – М.: Флинта: Наука, 2003. С. 546.

¹³ Лейчик В.М. Предмет, методы и структура терминоведения: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук / Ин-т языкознания АН СССР. – М., 1989.

терминоведения в Китае связано с именами таких китайских учёных, как Ван Ли, Люй Шусян, Дин Шушин, Чжен Шупу и др.

8-10 июня 2012 г. в Институте русского языка имени В.В.Виноградова РАН прошел III Международный симпозиум «Терминология и знание», организаторами которого выступили Институт русского языка им. В.В.Виноградова РАН (Москва) и Научно-исследовательский центр русской филологии и культуры Хэйлунцзянского университета Министерства образования Китайской Народной Республики (Харбин). Оргкомитет симпозиума возглавили два сопредседателя: с российской стороны – директор Института русского языка им. В.В. Виноградова академик РАН А.М.Молдован, с Китайской стороны – директор Научно-исследовательского центра русской филологии и культуры Хэйлунцзянского университета доктор филологических наук Сунь Шуфан. Обзор китайского терминоведения был представлен в докладе Чжен Шупу: «Китайское терминоведение: от традиции упорядочения названий к современной теории»¹⁴. В этом докладе подчеркивается, что итоги китайского терминотворчества можно найти в трудах древних китайских мыслителей. В сокровищнице китайской философии мысли, в трудах Конфуция, Сюнь-цзы и других философов встречаются блестящие идеи и мысли о терминологии.

Например, в каноническом тексте Конфуция «Лунь юй» есть такое знаменитое высказывание: «Если названия не соответствуют сути, то и со словами не благополучно. Если со словами неблагополучно, то и дела не будут ладиться». С исторической точки зрения, это выражение является рефлексией на конкретную ситуацию и имеет определенную историческую подоплёку, но с позиции терминоведения оно выражает глубокий философский смысл, который актуален и в наши дни. В одном ряду стоит и другое высказывание: «Без терминологии нет знания», которое является

¹⁴ Чжен Шупу. Китайское терминоведения: от традиции «упорядочения названий» к современной теории //Терминология и знание. Материалы III Международного симпозиума (Москва, 8-10 июня 2012 г.) / отв. ред. С.Д. Шелов. – М., 2013. С. 41.

лозунгом официального печатного издания Всекитайского комитета научно-технической терминологии «Китайская терминология».¹⁵

1.2. Основные направления современного терминоведения

Терминоведение в настоящее время представляет собой самостоятельную научно-прикладную дисциплину, выросшую из лингвистики и впитавшую в себя достижения ряда современных наук и прикладных областей деятельности. В терминоведении выделяется несколько направлений: теоретическое, прикладное, общее, типологическое, сопоставительное, семасиологическое, ономасиологическое, историческое, функциональное.¹⁶ Не считаем целесообразным подробно рассматривать каждое из этих направлений. Для нашего исследования важно понимание основополагающих подходов к изучению термина, о которых пишет В.М. Лейчик: «...Структуру терминоведения образуют два раздела: теоретическое терминоведение, то есть, анализ терминов и терминосистем, закономерностей их создания и функционирования, и прикладное терминоведение, то есть, решение ряда прикладных задач с применением методов и продуктов работы над терминами и их совокупностями»¹⁷.

Прикладное терминоведение предполагает следующие виды практической деятельности: составление терминологических словарей и справочников; унификацию терминов и терминосистем – упорядочение, стандартизацию и гармонизацию терминов, работу редактора над терминами (терминологическое редактирование); перевод терминов в рамках перевода

¹⁵ Там же. С.42-43.

¹⁶ Гундобина А.В. Терминоведение в лингвистической теории / Гундобина А.В. Спицына Н.А. // Материалы Международной молодежной конференции «Проблемы и перспективы научно-технического сотрудничества студентов, аспирантов и молодых ученых стран АТР», Владивосток, 6-7 октября 2012 г./ отв. ред. Н.В. Воеводина. – Владивосток: Издательский дом Дальневост. федерал. ун-та, 2012.

¹⁷ Лейчик В.М. Исходные понятия, основные положения, определения современного терминоведения и терминографии // Вестник Харьковского политехнического университета. Вып.1, №19. – Харьков, 1994. С.93.

научных, технических и иных специальных текстов; создание терминологических банков данных (ТБД).

В настоящее время формируется ряд новых направлений, среди которых следует выделить *когнитивное*, или *гносеологическое терминоведение*, занимающееся исследованием роли терминов в научном познании и мышлении. «Наиболее важным моментом в когнитивном изучении терминов и терминосистем является признание центральной роли человека в процессах познания и речевой деятельности. Именно человек как наблюдатель и носитель определенного опыта и знаний формирует значения специальных единиц, осуществляет выбор языковых средств для интерпретации того или иного профессионального объекта, отношения или ситуации»¹⁸. Проблемы соотношения мышления и языка, языка и знания находились в центре внимания, начиная со времени становления терминоведения как самостоятельной области научного знания.

В современных исследованиях особое внимание уделяется сфере функционирования термина. Интерес к проблемам функционирования термина возникает с конца 60-х гг. XX в. как результат развития нового направления в лингвистике – лингвистики текста. Функциональное направление исследования термина решает сложные проблемы данной языковой единицы: противоречивость, соотношение со словом естественного языка, контекстуальная обусловленность и др. Основоположником данного направления можно считать Г.О. Винокура, который полагал, что «в роли термина может выступать всякое слово, как бы ни было оно тривиально, и что термины – это не особые слова, а только слова в особой функции»¹⁹. Решению этих проблем посвящены исследования Б.Н. Головина, В.П. Даниленко, В.М. Лейчика и др. Наиболее полная типология функций термина приведена в книге С.В. Гринева «Введение в терминоведение».

¹⁸ Голованова Е.И. Введение в когнитивное терминоведение: учебное пособие. – М.: Флинта, Наука, 2011. С.3.

¹⁹ Винокур Г.О. О некоторых явления словообразования в русской технической терминологии (1939) // Татаринцов В.А. История отечественного терминоведения. Классики терминоведения: Очерк и хрестоматия. – М.: Московский лицей, 1994. С.223.

«Наряду с традиционно выявляемыми (номинативной, коммуникативной, когнитивной, прагматической), в ней представлены и такие функции термина, как диагностическая, проявляющаяся в возможности определения состояния развития области знания по ведущему способу терминообразования, и прогностическая, способствующая выявлению потенциальных научных направлений. Различаются общие (инструментальная, систематизирующая, суперноминативная) и специфические (моделирующая, изобразительная, гипотетическая) функции термина»²⁰.

1.3. Основные понятия терминологической науки

Проблема определения основных понятий любой науки остаётся актуальной, поскольку наука развивается и, как отмечает К.Я. Авербух, в современном терминоведении «все возрастающее количество знаний о термине и терминосистемах переходит в качественно новые представления о природе и функциональном статусе этих понятий»²¹.

1.3.1. Определения термина

В «Лингвистическом энциклопедическом словаре» *термин* (от латинского *terminus* – граница, предел) определяется как слово или словосочетание, обозначающие понятие специальной области знания или деятельности. Термин входит в общую лексическую систему языка, но лишь посредством конкретной терминологической системы (терминологии).²² Один и тот же термин применительно к разным терминологическим полям (когда он входит в разные терминологии) – не одно и то же, так как

²⁰ Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. – М.: Флинта: Наука, 2003. С.547.

²¹ Авербух К. Я. Терминологическая вариантность. // Вопросы языкознания. – 1986. – № 6. С.45.

²² Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Советская энциклопедия, 1990. С.451.

фиксируемые этим термином понятия различны для различных дисциплин, что и определяет его поле.

Обоснование системности терминов – в смысле их отношения к терминополью – дается в известной работе А.А. Реформатского «Что такое термин и терминология», где отмечается, что «поле для термина – это данная терминология, вне которой слово теряет свою характеристику термина. Термин занимает строго определенное место в матрице терминологического поля»²³.

Г.О. Винокур определял термин следующим образом: «В роли термина может выступать всякое слово... термин – это не особое слово, а только слово в особой функции, функции наименования специального понятия, названия специального предмета или явления».²⁴ Именно Г.О. Винокур является основоположником функционального направления терминологии, которое решает сложные проблемы данной языковой единицы: противоречивость, соотношение со словом естественного языка, контекстуальная обусловленность. Г.О. Винокуру принадлежит заслуга постановки вопросов о лингвистической сущности термина, природе и организации терминологий – тех вопросов, которые актуальны и сегодня.

Относительно определений термина необходимо подчеркнуть, что в них чаще всего раскрывается один существенный признак (например, соотнесенность с научным понятием, системность и т.п.). Одно из классических и емких определений термина дается в книге С.В. Гринева «Введение в терминоведение»: «Номинативная специальная лексическая единица (слово или словосочетание) специального языка, применяемая для точного наименования специальных понятий».²⁵ Основными особенностями термина являются: «специфичность употребления» и «содержательная

²³ Реформатский А.А. Что такое термин и терминология? // Вопросы терминологии (Материалы первого Всесоюзного терминологического совещания 1959 г.) // отв. ред. Ю.Д. Дешериев. – М.: АН СССР, 1961. С.52.

²⁴ Винокур Г.О. О некоторых явления словообразования в русской технической терминологии (1939) // Татаринов В.А. История отечественного терминоведения. Классики терминоведения: Очерк и хрестоматия. – М.: Московский лицей, 1994. С.218.

²⁵ Гринев С.В. Введение в терминоведение. – М.: Московский лицей, 1993. С. 22.

точность». Система терминов определяется как «упорядоченное множество терминов с зафиксированными отношениями между ними, отражающими отношения между называемыми этими терминами понятиями».²⁶

Отличия слова-термина от слова-нетермина подробно исследовал Б.Н. Головин. Наиболее важные из них: соотнесенность не с отдельным предметом, а с понятием; потребность в дефинировании; соотнесенность значения термина со значениями других терминов в пределах соответствующей терминологической системы; соотнесенность с определенной профессиональной деятельностью и др. Определение термина, данное Б.Н. Головиным, представляется нам особенно актуальным в контексте когнитивного направления: «Термин – это слово или подчинительное словосочетание, имеющее специальное значение, выражающее и формирующее профессиональное понятие и применяемое в процессе познания и освоения научных и профессионально-технических объектов и отношений между ними – под углом зрения определенной профессии)»²⁷. С данной трактовкой созвучно определение В.А. Звегинцева: «...с помощью терминов в материальной форме закрепляются результаты познания; при этом термины фиксируют результаты познания в специальных областях»²⁸.

О. С. Ахманова характеризует термин как «слово или словосочетание специального (научного, технического и т. п.) языка, создаваемое (принимаемое, заимствуемое и т. п.) для точного выражения специальных понятий и обозначения специальных предметов»²⁹.

Академик В.В. Виноградов также выделяет дефинитивную функцию в качестве главной особенности терминов.³⁰ Термин не называет понятие, как

²⁶ Там же.

²⁷ Головин Б.Н. Лингвистические основы учения о терминах / Головин Б.Н., Кобрин Р.Ю. – М.: Высш. шк., 1987. – 104 с. С.5.

²⁸ Звегинцев В.А. Мысли о лингвистике. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1996. С.45.

²⁹ Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. 2-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1969. С. 74.

³⁰ Виноградов В.В. Вступительное слово // Вопросы терминологии / Материалы Всесоюзного терминологического совещания 1959 г. – М.: АН СССР, 1961. С.6-7.

обычное слово. Значение термина – это определение понятия, дефиниция, которая ему приписывается. Если неизвестно определение, то неизвестен и термин. И в словарях термин не толкуется, а именно определяется, поэтому нелогично говорить о лексическом значении термина в общепринятом смысле этого слова.

Свою трактовку термина предлагает С.Д. Шелов:

1) терминологичность языкового знака, принадлежащего какой-либо области знания, заключается только в его значении; 2) терминологичность слова или словосочетания тем больше, чем больше сведений требуется «для идентификации его значения согласно данной системе объяснения»³¹.

Таким образом, несмотря на разнородность приведенных определений, общим для них является понимание сущности термина как специальной языковой единицы, называющей специальное понятие и обнаруживающей свойство терминологичности в определенном контексте.

1.3.2. Основные свойства термина и требования, предъявляемые к термину

Любому термину присущи постоянные свойства, которые определяются его «природными» данными: принадлежностью определенному естественному языку, происхождением, способностью вступать в синтагматические и парадигматические отношения, соотнесенностью со специальным понятием.

«Свойствами термина являются дефинитивность, мотивированность, структурность, системность. Дефинитивность термина является необходимым условием выделения терминологической единицы из

³¹ Шелов С.Д. Терминоведение: семь вопросов и семь ответов по семантике термина // Научно-техническая информация. Серия 2. Информационные процессы и системы. М., 2001. № 2. С. 1–11. С.3.

словарного состава языка. Дефиниция, отражающая специальное понятие термина, определяет его содержательную точность и четкость»³².

Б.Ю.Городецкий в статье «Термин как семантический феномен»³³ выделяет фоновые и конструктивные свойства термина, вносит ясность в понимание этих свойств, обращает внимание на их подвижность (относительность) и уточняет различие между свойствами термина и так называемыми «требованиями» к термину.

Автор относит к числу фоновых, сущностных свойств любого термина его «нечеткость», что во многом объясняет отсутствие единства в понимании природы термина. Фоновые свойства помогают реалистичнее оценить другие, конструктивные свойства термина, которые могут находиться с ними в диалектическом противоречии. «Для нечеткости таким антиподом является, в частности, стремление к точности, заложенное в термине как объекте искусственного регулирования.

<...> Нечеткость термина присутствует во всех областях научного общения и имеет при этом многообразные проявления. С ней связана неполнота любой дефиниции: в ней не может быть отражено все хотя бы потому, что знания постоянно развиваются и обогащаются. Приблизительность содержания термина связана с неисчерпаемостью материального мира, с взаимопереходами понятий»³⁴.

Среди других фоновых свойств термина, существенных для понимания его природы, Б.Ю.Городецкий называет прагматичность семантики, т.е. зависимость содержания термина от практической деятельности, в которой он используется, от намерений и установок использующих его людей. Далее отмечается динамичность семантики термина, понимаемая и в историческом

³² Алексеева Л.М. Термин // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. – М.: Флинта: Наука, 2003. С.544.

³³ Городецкий Б.Ю. Термин как семантический феномен (в контексте переводческой лексикографии) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dialog-21.ru/digests/dialog2006/materials/html/GorodetskiyB.htm>

³⁴ Там же.

аспекте, и в аспекте синхронного варьирования в различных коммуникативных ситуациях.

Еще одним важным фоновым свойством термина, по мысли Б.Ю.Городецкого, является его структурность. Сущность термина определяется его структурными (системными) свойствами. «Однако на современном этапе развития терминоведения свойство структурности должно учитываться в тесной связи с упомянутыми свойствами нечеткости, прагматичности и динамичности»³⁵.

К важнейшим конструктивным характеристикам термина автор относит следующие: степень дефинированности, детерминированность, (общеструктурную и узкосистемную), функционально-деятельностную нагрузку, степень искусственности, степень унифицированности, когнитивную насыщенность.

Степень дефинированности. Дефинированность термина может проявляться по-разному: в наличии лексикографически закрепленных дефиниций (определений), в развернутых теориях, в учебных описаниях и методиках. Отличительным свойством термина служит высокая степень его дефинированности. Однако степень дефинированности может убывать или нарастать, в зависимости от того, насколько освоено понятие. Поэтому между терминами и нетерминами появляются различные переходные случаи – квазитермины. Например, в подъязыке финансовой сферы общения термин *смета* является более дефинированным, чем термин *рынок*; в технологических документах по машиностроению термин *кромка* более дефинирован, чем термин *изделие*. Можно привести аналогичный пример из области изобразительного искусства. Так, термин *гуашь* является более дефинированным, чем термин *краска*.

Общеструктурная детерминированность. Место термина в языке определяется через подъязык. Характеристика подъязыка складывается из признаков конкретных текстов, таких как сфера общения (в том числе

³⁵ Там же.

авторство текстов), хронологические рамки, жанр, коммуникативные цели, тематика, характер информации, композиция и др. Например учебник по живописи и графике и критическая статья, посвященная персональной выставке какого-либо художника, относятся к разным жанрам, имеют разные коммуникативные цели и, следовательно, особым образом структурируют присутствующие в них термины.

Узкосистемная детерминированность. Это свойство касается места изучаемой единицы в системе терминов, которая существует в пределах подъязыка и охватывает те его единицы, которые обладают наивысшей степенью терминологичности. Система терминов обычно является системой систем, имеет сложное устройство. Связи термина в системе многообразны и часто не имеют четких границ. Так, многие термины живописи относятся и к графике, и к скульптуре.

Функционально-деятельностная нагрузка. Каждый термин выполняет определенные функции в профессиональной речи. «Термин может быть инструментом названия предметов, выдвижения гипотез, может выполнять эвристическую роль в процессе построения теории, служить средством воздействия на человека, его обучения»³⁶.

Степень искусственности. Любой термин является отчасти искусственным, но способ выражения и особенности содержания могут в разной степени нарушать закономерности языка. В качестве примера можно привести названия нот в музыкальной терминологии, такие как *си бемоль* или *до диез*, которые имеют нехарактерную для русского языка морфологическую форму и обладающие высокой степенью дефинированности. Примером из подъязыка живописи может служить термин *а сэкко* (итал. *a secco* по сухому) – разновидность техники стеновых росписей. В отличие от фрески, живопись *а сэкко* выполняется по высохшей

³⁶ Там же.

штукатурке красками, растёртыми на растительном клее, яйце или (реже) смешанными с известью.³⁷

Степень унифицированности. В каждом специальном языке присутствуют индивидуально-авторские термины и максимально унифицированные термины, понимаемые всеми одинаково. Существует также много промежуточных номинаций, особенности которых необходимо учитывать, прежде всего, в переводческой деятельности. Например, термин *суперплоскость* (*superflat*), придуман современным японским художником Такаси Мураками. Термин создан для того, чтобы объяснить новый визуальный язык, активно применяемый поколением молодых японских художников: «Я думал о реалиях японского рисунка и живописи и о том, как они отличаются от западного искусства. Для Японии важно ощущение плоскости. Наша культура не обладает 3D-формами. 2D-формы, утвержденные в исторической японской живописи, сродни простому, плоскому визуальному языку современной анимации, комиксов и графического дизайна»³⁸. Термин *живописец* унифицирован в большей степени, чем *художник*.

Когнитивная насыщенность. Это свойство отражает такие стороны термина, как степень точности и полноты существующих дефиниций, наличие развитой теории, в которую вписывается значение термина, глубина знания о называемом предмете, место этого знания «в цепи исторического развития познания». Так, когнитивно насыщенными представляются термины живописи, называющие направления и школы, такие как *импрессионизм*, *абстракционизм*, *сюрреализм* и многие другие.

³⁷ Популярная художественная энциклопедия: архитектура, живопись, скульптура, графика, декоративное искусство. В двух томах /под ред. Полевого В.М.. – М.: Советская энциклопедия, 1986.

³⁸ Nothing superfluous (Ничего лишнего) [Электронный ресурс]. URL: <http://abdulalhazred.narod.ru/glavnay.html>

Перечисленные свойства реализуются только внутри терминологического поля, за пределами которого термин теряет свои дефинитивные и системные характеристики – детерминологизируется.³⁹

Кроме этих свойств существует еще целый ряд так называемых требований к термину. Впервые они были сформулированы основоположником русской терминологической школы Д.С. Лотте в работе «Основы построения научно-технической терминологии» (1961). Это – системность терминологии, независимость термина от контекста, краткость термина, его абсолютная и относительная однозначность, простота и понятность, степень внедрения термина⁴⁰. В дальнейшем эти требования легли в основу методической работы над терминологией в Комитете научно-технической терминологии Академии наук и были сведены воедино в «Кратком методическом пособии по разработке и упорядочению научно-технической терминологии»⁴¹.

Наиболее значимыми среди них являются следующие.

1. Термин должен иметь ограниченное, четко фиксированное содержание в пределах определенной терминосистемы в конкретный период развития данной области знания. Содержание понятия развивается и с течением времени он может получить иное значение. Обычные слова уточняют свое значение, приобретают разные смысловые оттенки во фразеологическом контексте, в сочетании с другими словами. Для термина контекстная подвижность значения недопустима.
2. Точность термина, проявляющаяся в том, что данное специальное понятие имеет чёткие границы, устанавливаемые посредством дефиниции, содержащей необходимые и достаточные признаки обозначаемого понятия.

³⁹ Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М., 1990.

⁴⁰ Карпинская Е.В. Норма в терминологии // Виноградов С.И. Культура русской речи. Учебник для вузов / Виноградов С.И., Платонова О.В. и др. / под ред. Л.К. Граудиной и Е.Н. Ширяева. – М.: Издательская группа НОРМА-ИНФРА М, 1999. С.120.

⁴¹ Краткое методическое пособие по разработке и упорядочению научно-технической терминологии // АН СССР. КНТТ. – М.: Наука, 1979. 126 с.

Термины обладают разной степенью точности. Наиболее точными представляются мотивированные термины, в структуре которых особенно ярко переданы содержание понятия или его отличительные признаки, например: *художник-пейзажист, батальная живопись, светотень*. Значение множества немотивированных терминов не выводится из значения входящих в них элементов. В терминологии живописи это такие термины, как *натюрморт, миниатюра, жанровая живопись*. Сюда же относятся и термины-эпонимы, такие как *ватман, веронез*, или *поль веронез* (яркая светло-зеленая краска).

3. Однозначность. В идеале термин не должен быть многозначным в пределах своей терминологической системы, как это происходит, например, в случаях, когда один и тот же термин называет средство и объект, созданный при помощи этого средства: например, термин *акварель* называет художественные краски и картину или рисунок, написанные такими красками.

4. Термин не должен иметь синонимов. Синонимы в терминологии имеют другую природу и выполняют иные функции, чем в общелитературном языке. Под синонимией в терминологии обычно понимают явление дублетности или вариативности. Синонимия (дублетность) особенно характерна для начальных этапов формирования терминологий, когда еще не произошел естественный (и сознательный) отбор лучшего термина.

5. Системность термина проявляется в том, что он является знаковым отражением элемента системы понятий соответствующей науки. На основе классификации понятий выделяются признаки, включаемые в данное понятие, после чего подбираются слова и их части для образования термина. При сходстве признаков сходны и терминологические элементы. Ярким примером могут служить термины живописи, которые являются наименованиями художника по жанровой специализации: *баталист, маринист, пейзажист, портретист, урбанист* и др. Однако часто встречаются искажения данного принципа. Например, систематичность нарушается в том случае, когда в

основу терминов для видовых понятий положены признаки разного рода, классификационно не связанные. Так, термины, обозначающие направления в изобразительном искусстве, при кажущемся (в большинстве случаев) формальном сходстве, образуют неоднородную группу с точки зрения не только значения, но и формы: *арт брют, гиперреализм, караваджизм, кубизм, сюрреализм, фовизм*.

6. Краткость термина. Термин должен быть кратким. Здесь можно отметить противоречие между стремлением к точности терминосистемы и в то же время краткости терминов. Для современной эпохи характерно образование протяженных терминов, или терминов-описаний: *оборудование грузовой кабины транспортного самолета для парашютного десантирования личного состава*. Тем самым увеличивается степень сематической мотивированности термина, он становится понятным вне контекста, т.е. однозначным. Но практика же сталкивается с необходимостью искать сокращенный вариант наименования, что соответствует закону экономии языковых средств. Наиболее распространены три языковых способа образования кратких вариантов:

- 1) Лексическое сокращение, которое осуществляется либо опущением слова в словосочетании (*паровое поле – пар*).
- 2) Сокращение средствами словообразования. Аббревиации разного типа.
- 3) Сокращение средствами символики.

Б.Ю.Городецкий обращает внимание на то, что требования к термину в некоторых случаях смешиваются с его признаками. «Например, название понятия и точность значения иногда включаются в перечень требований к термину. По-видимому, включение имманентно присущих термину свойств в состав предъявляемых к термину требований нецелесообразно. Требовать от термина точности нелогично, так как точность его значения определяется

выражаемым им понятием. Именно понятие должно быть достаточно четко отграничено от других понятий»⁴².

Если понимать под системностью термина отражение в его форме того места, которое занимает называемое им понятие в определенной системе понятий, то это нельзя назвать свойством термина, так как у многих терминов оно отсутствует. Если же под системностью термина понимать его фиксированное место в определенной терминосистеме (Шелов, 1991), то это также не может быть признаком термина, так как предполагает наличие определенного подязыка, а подязык – это результат законченной работы по упорядочению терминов определенной понятийной области. То есть если бы такая системность являлась признаком термина, то терминологическая работа не была бы нужна. Поэтому безусловно правы исследователи, считающие системность одним из требований, предъявляемых к термину, т.е. желательным свойством термина (Щерба, 1971). Имманентные свойства термина выделяют ряд его особенностей, на которых основаны те или иные характеристики терминов. Большие или меньшие отклонения от этих характеристик могут наблюдаться у всех или у отдельных терминов. Поэтому можно предполагать, что в целом и свойства термина и требования к нему представляют собой определенные тенденции, реализуемые в большей или меньшей степени.

В работах последних лет выделяют прагматические требования, обусловленные спецификой функционирования термина, среди которых можно назвать следующие: внедренность, современность, интернациональность и благозвучность термина.

Внедренность термина характеризуется его общепринятостью, или употребительностью. «Всеобщность терминов служит их главным отличительным свойством по сравнению с другими номинативными

⁴² Городецкий Б.Ю. Термин как семантический феномен (в контексте переводческой лексикографии) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dialog-21.ru/digests/dialog2006/materials/html/GorodetskiyB.htm>

классами, используемыми в специальном языке»⁴³. Это качество играет важную роль, поскольку прочно укоренившийся термин, даже ложно мотивированный, заменить очень трудно. В результате практической деятельности может произойти вытеснение неправильного термина новым. Так, в научных текстах термин *молниеотвод* вытеснил термин *громоотвод*.

Современность термина реализуется путем вытеснения из употребления устаревающих терминов, заменой их новыми, например, термин *живописец морских видов* был вытеснен словом *маринист*.

Интернациональность термина. Потребности международного общения специалистов в связи с растущей тенденцией к интернационализации научных исследований, увеличением обмена научной и технической информации отражаются в росте престижа интернациональности, то есть близости по форме и совпадении по содержанию терминов, употребляемых в нескольких национальных языках. Эта тенденция отражает необходимость примирить требование научной точности, с одной стороны, и практической краткости – с другой.

Благовзвучность термина имеет два аспекта: удобство произношения и собственно благозвучие. Кроме того, термин не должен вызывать негативных ассоциаций вне узкоспециального употребления, что хорошо видно из сравнения следующих пар терминов: *спаивание – пайка, обезгаживание – дегазация, вшивость – педикулез*. Помимо этого специфика некоторых областей знания предъявляет дополнительные требования к терминам, например, желание не травмировать присутствующих больных приводит к намеренной недоступности медицинской терминологии и замене таких терминов, как *рак* другими, например *новообразование*.

«Все эти нормативные предписания подразумевают «идеальный» термин и, конечно, трудновыполнимы на практике. При стандартизации нормативность требований смягчается. Так, в качестве обязательных свойств термина выдвигаются однозначность, краткость и соответствие нормам и

⁴³ Лейчик В.М. Терминоведение: предмет, методы, структура. – М.: ЛКИ, 2009. С.77.

правилам русского языка. Остальные требования к научно-техническому термину предлагается считать факультативными»⁴⁴.

Л.М. Алексеева отмечает, что сначала «главные задачи в области изучения термина лингвистика связывала с вопросами упорядочения и стандартизации терминологии. Исходя из поставленных задач, исследователи термина выявили его основные свойства: однозначность, стилистическую нейтральность, независимость от контекста, отсутствие синонимии, дефинитивность, краткость. Дальнейшие успехи лингвистического направления в терминоведении (80-90-е гг.) характеризовались «непосредственным проникновением в сущность термина, в специфику его функционирования в специальных текстах и в специальном речевом обиходе без приписывания ему желаемых свойств и качеств» (В.А. Татаринев). Терминоведческие труды лингвистического направления доказали, что «требования», предъявляемые к термину, не соответствуют его истинной природе. Термин в исследованиях данного аспекта определяется как сложная и противоречивая единица языка, конструируемая в процессе научного творчества».⁴⁵

Как имена нарицательные, термины оформляются согласно правилам того языка, к которому они принадлежат. В.М. Лейчик выделяет еще одну особенность терминов: как правило, каждый из них относится к определенному языку для специальных целей (кроме общенаучных и общетехнических терминов).

Четвертая особенность терминов заключается в том, что они входят в нормативную часть лексики языков для специальных целей, которые имеют тенденцию стилистически расслаиваться. Наряду с тем, что можно назвать литературным стилем специальных языков, в них появляются «сниженные

⁴⁴ Карпинская Е.В. Норма в терминологии // Виноградов С.И. Культура русской речи. Учебник для вузов / Виноградов С.И., Платонова О.В. и др. / под ред. Л.К. Граудиной и Е.Н. Ширяева. – М.: Издательская группа НОРМА-ИНФРА М, 1999. С.120.

⁴⁵ Алексеева Л.М. Термин // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. – М.: Флинта: Наука, 2003. С.546.

стили»⁴⁶, которые получили определение профессиональных: это профессионально-разговорный стиль, профессиональное просторечие и профессиональные жаргоны.

Термины могут иметь одно или несколько значений, например, такие термины живописи, как *охра*, *подрамник*, *грунт*, *пейзажист* и многие другие, являются однозначными; термины *масло*, *темпера*, *акварель*, *холст* – многозначными.

В.П. Даниленко выделяет три структурных типа лексико-грамматической характеристики терминов:

1. Термины-слова, которые могут быть представлены как производные; непроизводные; сложные; аббревиатуры.
2. Термины-словосочетания: свободные и фразеологически связанные.
3. Символы-слова. Это особый комбинированный структурный тип терминологической номинации, в состав которой наряду со словесными знаками входят символы (литеры, цифры, графические знаки).⁴⁷

Грамматическим фондом терминологии являются знаменательные слова: существительные, прилагательные, наречия, глаголы. Ядро терминологии составляют полнзначные слова.⁴⁸

1.3.3. Специальные лексические единицы, сопутствующие понятию термина

Термин – это не единственный предмет терминоведения. С первых самостоятельных шагов терминоведения в нем была сформулирована основополагающая мысль о том, что термин непременно является элементом определенной совокупности языковых единиц, которая разными авторами называется *терминология* или *терминосистема*.

⁴⁶ Лейчик В.М. Терминоведение: предмет, методы, структура. – М., 2009. С.78.

⁴⁷ Даниленко В.П. Русская терминология. Опыт лингвистического описания. - М., 1987. С.45.

⁴⁸ Там же. С.60

Объектом упорядочения в терминоведении является *терминология*, то есть естественно сложившаяся совокупность терминов определённой области знания или её фрагмента. Французский лингвист Ш. Балли определяет специальную терминологию как совокупность слов, не входящих в общий язык и обозначающих со всей точностью и определенностью объективную, логическую сторону вещей. Ш. Балли тонко подмечает различия в употреблении терминов в собственной среде и вне своей среды, разграничивает научную терминологию и профессиональные термины.⁴⁹

Терминология подвергается систематизации, затем анализу, при котором выявляются её недостатки и методы их устранения, и, наконец, нормализации. Результат этой работы представляется в виде *терминосистемы* – упорядоченного множества терминов с зафиксированными отношениями между ними, отражающими отношения между называемыми этими терминами понятиями. Как считают Б.Н. Головин и Р.Ю. Кобрин, терминология представляет собой систему потому, что «системен мир, отдельные участки и стороны которого она, терминология, отображает и обслуживает»⁵⁰.

Наряду с *терминосистемой* используется специальное слово *терминополе*, которое представляется весьма продуктивным для нашего исследования.

«Поле – это своеобразная область существования термина, внутри которой он обладает всеми характеризующими его признаками, область, искусственно очерченная и специально охраняемая от посторонних проникновений. Принадлежность к определенному полю является самым существенным признаком, отличающим термины – слова от обычных слов. Поле для термина-понятия – это та система понятий, к которой он принадлежит, а для термина-слова – та совокупность других терминов –

⁴⁹ Балли Ш. Французская стилистика / пер.с фр. К.А. Долинина ; под ред. Е.Г. Эткинда. 2-е изд., стер. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. С.213.

⁵⁰ Головин Б.Н. Лингвистические основы учения о терминах / Б.Н. Головин, Р.Ю. Кобрин. – М.: Высшая школа, 1987. С.78.

слов, с которыми он сочетается в рамках данной науки, на базе которых формируется сам и на которые оказывают влияние своей языковой формой. Но первое и главное для поля – экстралингвистическая направленность, в соответствии с которой организуются языковые средства выражения»⁵¹.

Для названия науки о терминах, как было уже упомянуто, используют также слово *терминоведение*, введенное В.П. Петушковым. По его словам, «терминоведение – учение об образовании, функционировании и составе терминов»⁵².

В результате изучения различных областей специальной лексики было установлено, что наряду с терминами существуют и другие специальные лексические единицы, которые были выделены и описаны: *номены* (Г.О. Винокур 1939), *профессионализмы* (Н.П. Кузьмин 1970), *профессиональные арготизмы* (Л.И. Скворцов 1972), *предтермины* и *квазитормины* (В.М. Лейчик 1981), *терминоиды* (А.Д. Хаютин 1972), *прототермины* (С.В. Гринев 1990). Эти специальные лексемы имеют ряд общих признаков с терминами, но имеют и отличия.

Номены, или *номенклатурные обозначения*, в большинстве терминоведческих работ рассматриваются как разновидности терминов, отличные по характеру обозначаемого понятия. Абстрактные, обобщенные понятия обозначаются терминами, конкретные и единичные – номенами.⁵³ Например, художественные кисти, используемые в живописи, имеют номенклатурные обозначения *белка*, *куница*, *колонок*, *соболь*, *пони*. Им присваиваются разные номера и характеризуется их форма: *белка круглая №1* и под. А.Г. Ходакова вносит уточнение в определение номенов, говоря о том, что это «особый тип терминов, обозначающий конкретное единичное понятие, важное в прикладном аспекте. Однако нельзя забывать, что номены

⁵¹ Суперанская А.В. Общая терминология. Вопросы теории / Суперанская А.В., Подольская Н.В., Васильева Н.В. – М.: Наука, 1989. С.110-111.

⁵² Петушков, В. П. Лингвистика и терминоведение // Терминология и норма. – М., 1972. С. 102-103.

⁵³ См.: Гринев С.В. Введение в терминоведение. – М.: Московский лицей, 1993. С.48; Татаринцов В.А. Теория терминоведения: в трех томах. – Т. 1: Теория термина: история и современное состояние. - М.: Московский лицей, 1996. С.254.

в силу данных признаков обладают большей субъективностью, чем термины, и среди номенов возможно выделять степень субъективности как дополнительный признак, свидетельствующий о потенциале перехода единицы в разряд терминов».⁵⁴ В.М. Лейчик пишет о том, что «номенклатурой может быть названа система обозначений классов предметов, входящих в один однородный ряд на основе сознательно выбранных внешних признаков этих предметов. Планом содержания номенклатурных единиц, как и терминов, являются общие понятия, планом выражения, как и имен собственных, служат частные признаки. В этом смысле можно сказать, что номенклатура является промежуточным, соединительным звеном в ряде назывательных единиц – между терминами и именами собственными»⁵⁵.

Предтермины – «специальные лексемы, используемые в качестве терминов для называния новых сформировавшихся понятий, но не отвечающие основным требованиям, предъявляемым к термину (чаще всего – требованию краткости)»⁵⁶. В качестве предтермина обычно выступает описательный оборот, используемый для называния понятия и позволяющий точно описать его сущность. Предтермины используются в качестве терминов для именования новых понятий, для которых сразу не удаётся подобрать подходящие термины. Например, объемные рисунки на асфальте – это особое направление *стрит-арта*, основанное на перспективе и обмане зрения. Данное понятие не получило пока единого термина. В качестве предтерминов можно рассматривать следующие варианты: *объемная живопись на асфальте, 3D-живопись, трехмерная живопись на асфальте*. Интересно, что такие изображения делаются также и на брусчатке, и на вертикальной плоскости.

⁵⁴ Ходакова А.Г. Термины и номены // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. - 2012. - № 4-1. С.416.

⁵⁵ Лейчик В.М. Номенклатура – промежуточное звено между терминами и именами собственными // Вопросы терминологии и лингвистической статистики. – Воронеж, 1974. С.24.

⁵⁶ Гринев С.В. Введение в терминоведение. – М.: Московский лицей, 1993. С.49.

Достаточно сложным является статус *профессионализмов*, которые некоторые специалисты: а) отождествляют с терминами; б) относят к единицам ремесленной лексики; в) причисляют к специальной лексике неноминативного характера (глаголы, наречия, прилагательные); г) считают ненормированной специальной лексикой, ограниченной употреблением в устной речи профессионалов в неформальной обстановке и часто имеющей эмоционально-экспрессивные коннотации. Разновидностью профессионализмов являются профессиональные жаргонизмы, которые не способны приобретать нормативный характер, и их условность ясно ощущается говорящими. К профессионализмам разного уровня в лексиконе художников можно отнести, например, такие слова: *бабочка* – освещение, когда свет падает на нос сверху (под носом образуется тень в форме бабочки); *рембрандт* – освещение, при котором поверхности лица, которые расположены ближе, освещены меньше, чем дальние; *грязь* – диссонансные моменты; *райтер* – граффити-художник; *руф-топ* – граффити на карнизах.

Терминоид – слово, подобное термину. В качестве примера автор термина, А.Д. Хаютин, приводит слово из обихода электриков – *юбка*, которое обозначает одну из частей электропатрона. В терминологии живописи два слова – *дилижанс* и *тарантас* – выступают в одном значении «большая четырехугольная кисть для декорационной живописи»⁵⁷. Терминоиды лишены яркой оценочной окраски, хотя и могут быть экспрессивными номинациями, но не используются в специальной литературе и не зафиксированы в терминологических словарях. В некоторых случаях разграничение между терминоидом и жаргонизмом весьма условно. В.А.Татаринов определяет терминоиды как терминоподобные специальные лексические единицы с нечетким статусом.⁵⁸ Наряду с этим ученый предлагает различать *терминонимы*, то есть имена собственные,

⁵⁷ Сергеев В.Н. Терминология изобразительного искусства в русском языке XIX-XX вв.: дис. ...канд.филол.наук. – Л., 1964. С.172.

⁵⁸ Татаринов В.А. Теория терминоведения в 3-х т. Т.1. Теория термина: история и современное состояние. – М.: Московский лицей, 1996. С.260.

употребляемые в специальном тексте, которые выполняют терминологические функции или даже являются терминообразующими лексическими единицами: например, *теорема Пифагора, азбука Морзе*. Имена собственные часто теряют самостоятельность, и слово переходит на уровень термина (например, *дизель*).⁵⁹ Большая группа красок получила свое наименование по фамилии ученого или художника (например: *синяя Тенара, зелень Гинье, зелень Шееле, зеленая Гусева, коричневая Ван-Дика* (Ван-Дэйка), *красная Ван-Дика* (Ван-Дэйка)).⁶⁰

Прототермины – это специальные лексемы, которые называют не понятия, а специальные представления. Разница между *термином* и *прототермином* заключается в отсутствии у прототермина научной дефиниции, поскольку на начальном этапе еще не существует научная классификация, на которой основывается дефиниция. Прототермины существуют в виде лексических единиц на этапе, когда еще не сформировались научно-теоретические основы данной области знания. Со временем часть устойчиво закрепившихся в специальной речи прототерминов включается в научную терминологию. Многие базовые термины старых терминологий когда-то были прототерминами и сохранили ряд своих черт – использование для мотивации случайных, поверхностных признаков или отсутствие мотивированности. Так, например, для номинации людей, занимавшихся торговлей, использовались прототермины *торговец, купец, гость*. Паровоз именовался *пароходом*. В качестве примеров из интересующей нас области изобразительного искусства можно привести слова *краска* и *анималист*. Очевидно, что *краска* как термин совпадает со своим прототермином. Для номинации художника, рисующего животных, существовал прототермин *зверописец*.

⁵⁹ Там же. С.256.

⁶⁰ Сергеев В.Н. Терминология изобразительного искусства в русском языке XIX-XX вв.: дис. ...канд.филол.наук. – Л., 1964. С.158-159.

Приведенные группы специальных слов так или иначе граничат с терминологией и могут быть отнесены к специальной лексике, связанной с профессиональной коммуникацией.

1.4. Роль терминологии в профессиональной коммуникации

Общим для современных работ по терминоведению является признание того факта, что терминологии, обслуживающие коммуникативные потребности конкретных отраслей знания/деятельности, существуют и функционируют не сами по себе, а в той языковой среде, где каждый термин применяется в своем прямом назначении – для обозначения специального понятия. Профессиональная коммуникация представляет собой коммуникацию в профессиональной сфере между представителями определенных профессий. Терминология является центром профессионально- коммуникативного языка, который получил в литературе разные наименования: «язык науки» (и техники), «подъязык», «специальный язык», «язык для специальных целей» – термин английского происхождения, представляющий собой кальку, *languages for special purposes (LSP)*.

Как пишет В.М. Лейчик, «теория, ведущая свое начало от идей Пражского лингвистического кружка (Б. Гавранек) о функциональных языках и получившая особо широкое распространение с начала 70-х годов прошедшего столетия, трактует языки для специальных целей как функциональные разновидности современных развитых национальных языков, как подсистемы этих языков, используемые в специальных сферах общественных отношений, которые противопоставляются неспециальным – бытовой сфере, сфере семейных отношений, сфере отдыха человека»⁶¹.

Термин *язык* выступает не в том значении, какое он имеет, когда говорят о языке как системе (со своей морфологией, синтаксисом). Под языком в данном случае понимают преимущественно систему специальных

⁶¹ Лейчик В.М. Терминоведение. Предмет, методы, структура. – М.: Либроком, 2009. С.5

лексических средств (то есть, терминологию), поскольку специальные языки противопоставляются, прежде всего, на лексическом уровне. Терминология рассматривается как лексико-семантическое («смысловое») ядро лексики языка для специальных целей. Основные единицы языка для специальных целей, термины, «в силу их особой специфики, не могут входить в систему слов общей лексики, а образуют ряд подсистем (по числу предметных полей) в национальном языке, не входя ни в литературный, ни в бытовой разговорный язык»⁶².

Под языком для специальных целей обычно понимают тематически автономную совокупность специальных и общих языковых средств, используемых в профессиональных сферах человеческой деятельности: науке, технике, военном деле, медицине, спорте, искусстве.

Язык для специальных целей имеет большие или меньшие отличия от литературного языка в области словообразования и словоизменения и значительные – в области лексики. В язык для специальных целей входит специальная лексика, стоящая за пределами обычной, непрофессиональной сферы общения.⁶³

В ходе исследования В.М. Лейчик определил, что «российское языкознание пришло к теории языка для специальных целей от функциональной стилистики в результате признания факта перераспределения веса отдельных функциональных стилей при полном исчезновении одних и возрастании значимости других»⁶⁴. Уже в первой половине 80-х гг. XX в. понятие языка для специальных целей начинает широко применяться в работах российских лингвистов.

Язык для специальных целей противопоставляется разговорно-обиходному языку, «языку повседневного общения». Тем не менее, и язык

⁶² Суперанская А.В. Общая терминология: Вопросы теории / А.В. Суперанская, Н.В. Подольская, Н. В. Васильева. – М.: Наука, 1989. С.116.

⁶³ Там же. С.62-72.

⁶⁴ Лейчик, В.М. Исходные понятия, основные положения, определения современного терминоведения и терминографии. // Вестник Харьковского политехнического университета. – Харьков, 1994, Вып.1, №19. С.112.

повседневного общения, и язык для специальных целей основываются на одном и том же языке (русском, английском), поэтому между языком повседневного общения и другими разновидностями языка происходит постоянный взаимообмен единицами на разных уровнях (морфемном, словообразовательном, синтаксическом).

1.5. Соотношение терминологии и лексики общелитературного языка

Вопрос о соотношении специальной и общеупотребительной лексики является одним из ключевых в терминоведении и представляется особенно важным при изучении терминосистем гуманитарных наук.

В.П. Даниленко говорит о том, что термины принципиально отличаются от лексики общелитературного языка по нескольким направлениям: ⁶⁵ семантически (термины именуют только специфические понятия, каждый из них уникален по своему содержанию); функционально (термины обладают не только номинативной, но и дефинитивной функцией); по сфере распространения (термины при известной «доступности» некоторых из них широкому кругу носителей литературного языка и при условии, что вышли из недр литературного языка, – принадлежат только языку науки, его лексической системе; термины в своей прямой функции служат средством только профессионального общения); по источникам, способам и средствам их создания (термины, основываясь в целом на общелитературных источниках, имеют и свои специализированные ресурсы, которые не находят применения в других разновидностях общелитературного языка); по семиотическому составу единиц наименования (в терминологии, кроме общеязыковых словесных знаков, широко используются символы, выходящие за рамки вербальных средств выражения).

⁶⁵ Даниленко В.П. Русская терминология. Опыт лингвистического описания. - М.: Наука, 1977. С.37.

Однако между терминологической и нетерминологической лексикой существует взаимосвязь. Как показали исследования Л.Л. Кутиной по становлению терминологии физики в России, естественный язык поставляет для терминологических систем их элементы.⁶⁶ Интерпретация данной концепции дана в книге Л.А. Микешиной «Философия науки»: «Слово общего языка, выполняя особую функцию – быть обозначением (знаком) данного понятия в данной системе понятий, превращается в термин. Цель – добиться соответствия: одно слово – одно понятие, одно понятие – один знак (слово). Происходит своего рода единоборство кодовых свойств создающейся терминологической системы и общезыковых свойств составляющих ее знаков – слов. Из лексической системы естественного языка постоянно идут импульсы, разрушающие чистоту терминологических отношений и препятствующие установлению однозначного соответствия системы терминов и системы понятий. Замечено, что в истории терминов и терминологий отражаются различные социальные обстоятельства: смена научных воззрений, интеграция и дифференциация научных дисциплин, культурные связи, степень и особенности развития языка, состояние лексической и стилистической систем»⁶⁷.

По мнению В.М. Лейчика, терминология должна рассматриваться в системе общелитературного языка. В пользу этого говорит:

1. Не всегда четкое разграничение специальной лексики и слов общей лексики.
2. Недвижимость границ терминологического и нетерминологического значения в одном слове.
3. Наличие в терминологии (правда, в меньшей степени) всех лексико-семантических процессов, которые постоянно происходят в общей лексике (развитие полисемии, синонимии, антонимии).

⁶⁶ Кутина Л.Л. Формирование терминологии физики в России. – М.; Л.: Наука, 1966. С.253-254.

⁶⁷ Микешина Л.А. Философия науки: Современная эпистемология. Научное знание в динамике культуры. Методология научного исследования: учеб. пособие. – М.: Прогресс-Традиция : МПСИ: Флинта, 2005 [Электронный ресурс]. URL: <http://uchebnikfree.com/obschaya-filosofiya/yazyik-kak-sredstvo-postroeniya-razvitiya.html>

4. Использование существующих в языке словообразовательных моделей для формирования новых терминов.⁶⁸

Между термином и общеупотребительным словом в плане выражения качественных различий не существует. Термины образуются по существующим в языке правилам образования слов и словосочетаний и формально имеют те же признаки, что и обычные слова, подчиняются общим правилам словоизменения. Различия между специальной и терминологической лексикой проявляются, прежде всего, в плане содержания. «Концептуальное значение слов существует не само по себе, а в определённом соотношении с концептуальными значениями других слов, прежде всего, слов того же семантического поля»⁶⁹.

С.В. Гринев считает важным то, что термины могут использоваться и в повседневной речи, и в профессиональных текстах: «Во всякой терминологии непременно есть некоторое количество лексических единиц, которые встречаются как в обыденной, так и в профессиональной речи – так называемые "консубстанциональные" термины».⁷⁰ А.А. Реформатский называет такой термин «слугой двух господ» – терминологическое и общее слово.

Как отдельный способ формирования терминов рассматривается переход общеупотребительного слова в термин – терминологизация, когда общезначимое слово получает новое терминологическое значение в конкретной предметной области. В то же время широко распространён и обратный процесс – детерминологизация, когда появившийся в некоторой специальной области термин становится словом общей лексики. Терминологизация и детерминологизация свидетельствуют о взаимопроникновении терминологической и нетерминологической лексики.

⁶⁸ Лейчик В.М. Предмет, методы и структура терминоведения: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Ин-т языкознания АН СССР. – М., 1989.

⁶⁹ Маслов Ю.С. Термин как единица общей лексической системы // Маслов Ю.С. Введение в языкознание. – М.: Высшая школа, 1987. С.78.

⁷⁰ Гринев С.В. Введение в терминоведение. – М.: Московский лицей, 1993. С.22.

То есть термином может стать любое слово или словосочетание, но в равной мере любой термин может перестать быть термином.

1.6. Терминосистема изобразительного искусства как объект лингвистического исследования

Терминология изобразительного искусства относится к сфере гуманитарных наук, чем обуславливается специфика его изучения.

А.Г. Анисимова обсуждает данную проблему в своей докторской диссертации.⁷¹ «Если в естественных науках, – пишет автор, – объект исследования существует помимо человека, то в гуманитарных науках, напротив, исследователь имеет дело с объектом, который непосредственно связан с человеком, с его общественным бытием, с его деятельностью (творческой, коммерческой и т.д.). Следовательно, в гуманитарных и общественно-политических науках термин – явление более индивидуальное и мировоззренческое, напрямую зависящее от определенной системы взглядов, научных убеждений или собственной логики исследователя. В гуманитарных и общественно-политических науках зачастую появляются авторские термины, некоторая часть которых выходит за рамки употребления автора и школы, которую он представляет, и закрепляется в терминосистеме. Однако большая часть авторских терминов остается в пределах той или иной работы, нередко затрудняя понимание. Кроме этого, терминологии гуманитарных наук свойственна также авторская трактовка понимания терминов, что особенно характерно для "творческих" терминосистем – литературоведения, искусствоведения и т.п.»⁷²

Большинство терминов гуманитарных наук консубстанциональны, в отличие от технических и естественных наук⁷³. Понятие

⁷¹ Анисимова А.Г. Методология перевода англоязычных терминов гуманитарных и общественно-политических наук : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2010.

⁷² Там же. С.11.

⁷³ Там же. С.13.

консубстанциональный термин было введено С.В. Гриневым.⁷⁴ В рамках рассмотрения терминологии консубстанциональные термины определяются как лексические единицы, которые встречаются как в быденной, так и в профессиональной речи. Такие слова приводятся как в специальных, так и в общелитературных словарях и представляют собой тот пограничный слой лексики, который, являясь терминологией с одной стороны, также принадлежит и общеупотребительному слою лексики. Типичными примерами консубстанциональных терминов живописи являются такие слова, как *художник, картина, портрет, пейзаж, рама, краски, цвет, оттенок, кисть, рисовать*. Среди узкоспециальных слов можно назвать термины *ташизм, сепия, интонако, алла прима*,

Терминам гуманитарных наук свойственно единство денотативного и эмотивного аспектов значения. Как и в общеупотребительных словах и словосочетаниях, в них присутствуют денотативный, сигнификативный и коннотативный компоненты значения.

Эту особенность подтверждают исследования ряда ученых⁷⁵ (А.Г.Анисимова, Н.А.Лукьянова, Н.П.Тимофеева и др.). Термины естественных и технических наук более тесно связаны с денотатом, поэтому в их семантике в меньшей степени проявляется коннотативный компонент.

Как отмечает В.Г. Власов, «развитие гуманитарного знания в XX веке характеризовалось противоположными тенденциями: дифференционными и интеграционными процессами»⁷⁶. Языковая трансформация повлияла и на отношение к методам изучения искусства. С одной стороны, предлагались новые термины и уточненные формулировки, с другой – обобщающие

⁷⁴ Гринев С.В. Введение в терминоведение. – М.: Московский лицей, 1993. С.27.

⁷⁵ См. Анисимова А.Г. Указ. соч.; Лукьянова Н.А. Современный русский язык: Лексикология. Фразеология. Лексикография: Учеб. пособие для студентов и аспирантов филол. и др. гуманитар. спец. ун-тов. Новосибирск: НГУ, 2003; Тимофеева Н.П. Основы семантической трансформации устойчивых сочетаний при изменении сферы их употребления (на материале юридической и компьютерной терминологий русского и английского языков) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 1997.

⁷⁶ Власов В.Г. Теоретико-методологические концепции искусства и терминология дизайна: автореф. дис. ... док-ра искусствоведения. – СПб., 2009. С.3.

теоретические модели различных видов искусства. В результате этого усилилось взаимное непонимание между учеными и практиками разных областей изобразительного, декоративно-прикладного искусства, архитектуры, традиционных ремёсел и дизайна⁷⁷.

Термины в искусствоведении, как и в любой другой гуманитарной науке, многозначны, так как могут иметь различное значение в разных областях искусства. В.Г. Власов считает, что «научная этика требует от исследователя предварительного пояснения смысла используемых терминов. Это особенно важно в отношении искусствознания, где преимущественно используются нюансированные и развернутые определения»⁷⁸.

Как пишет В.Н. Сергеев, «изучение терминологии изобразительного искусства на широком материале имеет ряд неоспоримых преимуществ. Оно позволяет объективным путем зарегистрировать всю лексику, обслуживающую область искусства, значительно расширить представление о термине как таковом, установить состав терминов изобразительного искусства в русском языке и определить своеобразие их употребления»⁷⁹.

Исследователь терминологии изобразительного искусства выступает в роли посредника между художником, искусствоведом и зрителем. Художнику необходимо владение специальной лексикой не в меньшей степени, чем владение кистью. Без этого невозможно ни профессиональное общение, ни передача своих навыков и знаний ученикам. Основной задачей искусствоведения в области живописи, графики и других видов изобразительного искусства является установление отношений между визуальным восприятием произведения искусства и словесным выражением этого восприятия. Любитель живописи должен быть ее знатоком, для чего нужно читать специальную литературу, слушать лекции и понимать рассказы экскурсоводов. «Знать изобразительное искусство и вести о нем

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Там же. С.4.

⁷⁹ Сергеев В.Н. Терминология изобразительного искусства в русском языке XIX-XX вв.: дис. ...канд.филол.наук. – Л., 1964. С.7.

квалифицированный разговор нельзя, не овладев его терминологией»⁸⁰. Изобразительное искусство особым образом влияет на внутренний мир человека, активизирует его творческое начало, способность к воображению.

В существующих на сегодняшний день немногочисленных исследованиях, посвященных терминологии изобразительного искусства, терминам живописи не уделяется специального внимания.

В диссертации В.Н. Сергеева «Терминология изобразительного искусства в русском языке XIX – XX вв.» (Л., 1964) данная терминология рассматривается в диахроническом аспекте: от начала XIX до 60-х годов XX в. «Интенсивность лексических изменений – одна из наиболее важных черт русского литературного языка XIX в. Она определялась как внешними, так и внутренними факторами. Существенные перемены в экономике страны, бурное развитие культуры науки, коренная перестройка стилистической системы литературного языка и другие обстоятельства накладывали свой отпечаток и на искусствоведческую терминологию, которая в XIX-XX вв. формируется в более или менее стройную лексическую систему».⁸¹ Исследование В.Н.Сергеева является уникальным с точки зрения полученных автором данных о становлении терминологии изобразительного искусства, а также об отражении этой терминологии в разных толковых словарях.

В диссертации Е.О. Ковалевой изучаются лексико-семантические и стилистические особенности терминологии изобразительного искусства, проявляющиеся в процессе ее функционирования в отраслевой литературе.⁸² Автор предлагает рассматривать «существование в ЯСЦ изобразительного искусства двух микроязыков: микроязыка технологии и микроязыка теории»⁸³.

⁸⁰ Там же. С.2.

⁸¹ Там же. С.

⁸² Ковалева Е.О. Терминология изобразительного искусства в современном русском языке: (Функциональный аспект): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Киев 1990.

⁸³ Там же. С.8.

В связи с этим весьма спорным представляется следующее утверждение: «Уровень искусствоведческого анализа художественного произведения обслуживается микроязыком теории, использование которого не зависит от компетентности адресата информации (им может быть как специалист, так и неспециалист данной области). По этой причине микроязык теории реализуется и в специальной (диссертационные исследования, топографии, сборники научных трудов, учебная литература, специальная пресса), и в неспециальной (путеводители по музеям и выставочным залам, беллетристическая литература, неспециальная пресса) литературе»⁸⁴. Во-первых, научное исследование, в том числе по искусствоведению, не предполагает отсутствия компетентности. Если термины начинают использовать неспециалисты, то эти термины неизбежно утрачивают свои основные свойства. Что касается художественной литературы и прессы, то даже в своем прямом значении термины начинают выполнять совершенно другие функции и, таким образом, перестают быть терминами. Интересным представляется суждение автора о том, что «искусствоведческий анализ произведения осуществляется при активном участии художественного сознания, использующего в качестве единицы отражения не понятие, а образ»⁸⁵.

В докторской диссертации В.Г. Власова «Теоретико-методологические концепции искусства и терминология дизайна» предметом исследования являются термины дизайна в контексте искусствоведения. Наше внимание привлекли размышления автора о противоречивой природе термина: «Термины обретают собственную метафизическую жизнь, они «отрываются» от исходных значений и выходят из-под влияния создателей». Еще в 1758 г. в трактате «Об уме» Гельвеций назвал термины «заблуждениями ума», причина которых кроется «в неправильном употреблении слов и связывании с ними недостаточно ясных представлений». Узкое смысловое поле

⁸⁴ Там же. С.9.

⁸⁵ Там же. С.9.

ослабляет познавательное значение терминологии. Русский религиозный философ С.Н. Булгаков отмечал: «Язык вследствие утилитарно-прагматического потребления» оказывается «лишь инструментом логики, беднеет и слабеет по мере того, как он становится преимущественно терминологическим». Автор сравнивал эффективное употребление слов с палитрой живописца – чистые краски используются редко, наиболее важны оттенки. Термин «подчинен частной, предвзятой цели. Научная терминология есть противление онтологии слова»⁸⁶.

Е.А. Елина рассматривает механизм перекодирования языка живописи в вербальный текст. Этот механизм представляет собой трехэтапную когнитивную процедуру, включающую рецепцию, номинацию и выражение эмоционально-оценочного отношения к произведениям изобразительного искусства.⁸⁷ Эстетическое восприятие произведений изобразительного искусства определяется соотносительным влиянием объекта восприятия, субъекта и цели восприятия; при этом объект восприятия является константным, субъект восприятия обнаруживает вариативность в зависимости от его социальных и индивидуальных качеств, цель восприятия предельно вариативна и зависит от практических задач, стоящих перед субъектом.

Тексты, интерпретирующие произведения изобразительного искусства, упорядочиваются при классификации в четыре типологические группы в зависимости от социально-профессиональной принадлежности авторов текстов: 1) специальные искусствоведческие тексты; 2) авторские, созданные авторами-художниками; 3) литературные, входящие в состав литературно-художественного произведения; 4) «наивные», продукт творческой деятельности дилетантов-неспециалистов.

⁸⁶ Власов В.Г. Теоретико-методологические концепции искусства и терминология дизайна: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – СПб., 2009. С.3.

⁸⁷ Елина Е.А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства (Номинативно-коммуникативный аспект): дис. ... д-ра филол. наук. Волгоградский государственный университет. – Волгоград, 2003.

Предлагаемая автором классификация, на наш взгляд, весьма продуктивна, так как демонстрирует возможность гибкого подхода к тому, как термины изобразительного искусства могут использоваться в самых разных языковых ситуациях, не переставая при этом быть терминами.

1.7. Выводы

Для изучения элементов терминосистемы необходимы лингвистические методы исследования, так как термины представляют собой слова и словосочетания, относящиеся непосредственно к языку.

Термин обязательно должен быть словом или словосочетанием, выражать специальное понятие и употребляться в специальной сфере. Также неотъемлемым условием существования термина должна быть системность.

При изучении терминосистем возникает вопрос о степени терминологичности изучаемых лексических единиц, так как оказывается, что по своим характеристикам не все элементы терминосистемы соответствуют критериям, выдвигаемым терминам. Как следствие, появляются разные точки зрения специалистов, что приводит к расхождениям во мнениях и способствует разнообразию в номинации элементов терминосистемы. Любые отклонения от требований вызывают появление новых номинаций.

При рассмотрении терминологии следует учитывать, к какой области человеческого знания она принадлежит. В гуманитарных науках, в том числе в искусствоведении, термин может зависеть от индивидуальности автора, его системы взглядов. Одним из ключевых в терминоведении является вопрос о соотношении специальной и общепотребительной лексики. Он представляется особенно важным при изучении терминосистем гуманитарных наук.

Глава 2.

Смысловые и формальные характеристики современной терминологии живописи

История искусства свидетельствует о том, что это единое, синкретическое явление, характеризующееся общими для всех видов искусства выразительными средствами. Необходимость интегрированного взгляда на развитие разных видов искусств и соответствующих терминосистем очевидна. Но данный подход не может быть реализован без предварительного отдельного рассмотрения каждого вида искусства, конечно с учетом интегративных процессов.

Каждая область знания имеет сложившуюся систему терминов, характеризующихся однозначностью и точностью. «Однако, как показывает практика, подчас точность термина оказывается мнимой, а однозначность иллюзорной; практически любой термин может уточняться, обретать дополнительный смысл, подвергаться переосмыслению. Каждый из этапов развития науки может спровоцировать изменения терминосистемы, корректировку отдельных терминов; степень же возможных изменений – вторжений в терминосистему – определяется лишь фактом появления новых знаний. Любой из терминов имеет свою «историю», определяемую моментом появления термина в науке, логикой эволюции в системе знаний, взаимодействием с возникающими терминологическими «встречными движениями».⁸⁸

2.1. Содержание понятия «термины живописи»

Термины живописи образуют подсистему терминосистемы изобразительного искусства. Терминология изобразительного искусства

⁸⁸ Титова Е.В. Музыкальная фактурология (встречные движения в терминосистеме) // СиБАК [Электронный ресурс]. URL: <http://sibac.info/index.php>

представляет собой огромный массив лексики, исчерпывающее описание которого невозможно без тщательного изучения терминологических систем каждой отдельной области данного вида искусства, будь то живопись, графика, скульптура, художественная фотография или совершенно новые виды визуального веб-искусства. Архитектуру и декоративно-прикладное искусство также по традиции рассматривают как специфические виды изобразительного искусства. К изобразительному искусству, с достаточной мерой условности, относят действия акционизма и некоторые другие визуальные произведения неопределённой принадлежности.

Термины живописи – словесные обозначения понятий, используемых в специальной искусствоведческой литературе, посвященной направлениям, школам и стилям живописи, в учебных пособиях по технике живописи, при описании живописных произведений и мастерства отдельных художников, в преподавании курсов теории и истории живописи, в профессиональном общении художников.

Можно выделить два типа живописных терминов: 1) обозначающие фундаментальные понятия, определяющие место и особенность художественных произведений в истории и культуре. Это определения стилей, направлений, школ, жанров и т.п.; 2) принятые и используемые внутри профессиональных сообществ (ремесленных групп, художников, искусствоведов, культурологов и т.п.) для определения особенностей художественной деятельности и предметной среды (например, *мастихин*, *левкас* и пр.).

2.2. Тематическая классификация терминов живописи и ее принципы

Тематическая классификация является начальным и важным этапом в изучении системной организации терминологических единиц, она основывается на классификации самих предметов и явлений. «Следует отметить, что в терминологии классификации отводится двойная роль: при

анализе термилируемых понятий и при анализе лексических средств для их обозначения»⁸⁹.

Нам близка точка зрения Д.Н. Шмелева о том, что изучение тематических групп способствует раскрытию общих процессов развития лексики: «... Для лингвистики вовсе не безразлично то, как членится в каждом конкретном языке данная предметно-смысловая область, какие признаки предметов отражаются в отдельных наименованиях, а, следовательно, характеризует отдельные члены той или иной тематической группы. При выделении тематических групп наименований существенным является тот факт, что, отображая те или иные явления действительности, слова в языке связаны между собой, как и взаимосвязаны отображаемые ими явления самой действительности»⁹⁰. Лексико-семантическая классификация представляет собой следующий этап анализа лексики.

Приведенная ниже классификация ограничивается только терминами, которые имеют прямое или косвенное отношение к живописи, в отличие от существующих, в которых рассматриваются термины изобразительного искусства в целом. В нее включены новые термины, появившиеся в русском языке в последнее время и не вошедшие ни в один словарь.

При толковании терминов использовались следующие источники:

1. Терминологические словари, энциклопедии и справочники по изобразительному искусству:

Арт-словарь. Словарь художественных терминов. Стили, техника, объединения, живопись [Электронный ресурс]. URL: <http://kuinje.ru/artdictionary14.php>.

Атанасова И. Словарь терминов изобразительного искусства. – Велико-Тырново: Великотырновский университет им. Кирилла и Мефодия, 2006.

⁸⁹ Багана Ж. Роль тематической классификации в терминологических исследованиях / Ж. Багана, Е.Н. Таранова // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер. Лингвистика. – 2010. - №3. С. 46-49.

⁹⁰ Шмелёв Д.Н. Проблемы семантического анализа лексики. – М.: Наука, 1973. С.9.

Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. – СПб.: Азбука-классика, 2004-2009.

Википедия. Свободная энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <http://ru.wikipedia.org>

Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия / под ред. проф. Горкина А.П. – М.: Росмэн, 2007.

Популярная художественная энциклопедия / под ред. Полевого В.М. – М.: Советская энциклопедия, 1986.

Словарь терминов изобразительного искусства [Электронный ресурс]. URL: <http://artdic.ru/index.htm>.

Словарь художника // Шедевры Омска [Электронный ресурс]. URL: <http://shedevrs.ru/materiali.html>.

Стили в живописи [Электронный ресурс]. URL: http://stilgivopis.blogspot.ru/2013/08/blog-post_2401.html

Суздалев П.К. Основы понимания живописи. – М.: Искусство, 1964.

Чаговец Т.П. Словарь терминов по изобразительному искусству. Живопись, графика, скульптура. – СПб.: Планета музыки, Лань, 2013.

Энциклопедия культурологии [Электронный ресурс]. URL: http://dic.academic.ru/contents.nsf/enc_culture.

Энциклопедия живописи [Электронный ресурс]. URL: <http://painting.artyx.ru>

2. Толковые и этимологические словари русского языка

Большой толковый словарь русского языка / под ред. С.А.Кузнецова – М.: Норинт, 2006.

Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. – М.: Эксмо, 2002

Ефремова Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка. В 3 томах. – М.: АСТ, Астрель, 2006.

Крылов Г.А. Этимологический словарь русского языка / сост. Крылов П. А. – СПб.: Виктория плюс, 2009.

Крысин Л.П. Толковый словарь иноязычных слов. – М.: Эксмо, 2008.

Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. – М.: Оникс, 2009.

Словарь русского языка: В 4-х тт. (1981-1984) / под ред. А.П. Евгеньевой. — 4-е изд., стер. — М.: Русский язык, 1999.

Толковый словарь русского языка начала XXI века. Актуальная лексика / под ред. Г.Н Складчиковой. — М.: Эксмо, 2006.

Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка: в 4 томах. — М.: ИДДК, 2000.

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Т. 1-4. — М.: Прогресс, 1986-1987.

Шанский Н.М. Этимологический словарь русского языка / Н.М. Шанский, Т. А. Боброва. — М.: Просвещение, 1994.

2.2.1. Основные принципы классификации

В основу тематической классификации положено разделение всего отобранного материала (755 терминов) на 12 основных групп, которые подразделяются на подгруппы (всего 29 подгрупп). Объединение слов в одну группу происходит в силу сходства или общности функций обозначаемых словами предметов, явлений и процессов.

В каждой группе термины расположены в алфавитном порядке. Рядом с основным термином приводятся его варианты, например: *а секко, асекко, альсекко, секко* или *акварель, акварельная живопись*. Синонимичные термины считаются отдельными терминологическими единицами и приводятся отдельно, например: *холст, полотно, картина*.

Лексико-семантические варианты термина, которые входят в разные тематические группы, учитываются как отдельные терминологические единицы, к ним относятся следующие термины: *живопись, акварель, масло, темпера, гуашь, кисть, портрет, пейзаж, натюрморт, фреска, полотно, холст*. Например, *холст* имеет значения «основа для живописи» и «произведение живописи», *акварель* обозначает вид краски, технику живописи и произведение, выполненное в этой технике.

2.2.2. Наименования живописи как вида изобразительного искусства

Одним из ключевых понятий изобразительного искусства является *живопись*. Это слово образовано путем кальки с греческого *zographia*⁹¹. В Древней Руси в значении слов *живопись* и *живописец* использовались слова *изография* и *изограф* либо же *иконописание* и *иконописец*. «*Изография* (от греч. *isos* равный, одинаковый, подобный + *graphō* пишу; черчу, вырезаю). *устар.* Иконопись, живопись. *Изографический* – относящийся к изографии (в 1-м и 2-м знач.)»⁹². В словаре В.И. Даля *изография* – греч. иконопись; *изограф* – иконописец.⁹³

В Толковом словаре Д.Н.Ушакова *живопись* дается с пометой «книжн.» и определяется как «искусство изображать предметы красками», в собирательном значении – как «произведения этого искусства», а также, в метонимическом смысле, как «манера изображения», «особый жанр этого искусства» (*батальная живопись*).⁹⁴

Более точное определение содержится в Большом толковом словаре под редакцией С.И.Кузнецова: «*Живопись* 1. Изобразительное искусство, воспроизводящее предметы и явления реального мира с помощью красок. <...> // Характер, манера изображения, свойственная этому виду искусства. <...> 2. собир. Произведения этого вида искусства: картины, фрески, росписи и т.п.»⁹⁵. Так или иначе, в любом словаре в качестве обязательного семантического компонента значения присутствуют «краски».

Какие же поправки следовало бы внести в толкование слова *живопись* с учетом современных контекстов? Приведем определение *цифровой живописи*: «создание электронных изображений, осуществляемое не путём

⁹¹ Крылов Г.А. Этимологический словарь русского языка / сост. Крылов П. А. – СПб.: Виктория плюс, 2009.

⁹² Крысин Л.П. Толковый словарь иноязычных слов. – М.: Эксмо, 2008.

⁹³ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М.: Русский язык, 1989.

⁹⁴ Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка: в 4 томах. – М.: ИДДК, 2000.

⁹⁵ Большой толковый словарь русского языка / под ред. С.А.Кузнецова. – М.: Норинт, 2006.

рендеринга⁹⁶ компьютерных моделей, а за счёт использования человеком компьютерных имитаций традиционных инструментов художника»⁹⁷. Компьютер в цифровой живописи – это такой же инструмент, как кисть и мольберт. Создание картины от начала и до конца на компьютере – относительно новое направление в изобразительном искусстве, которое получило распространение в 1995-1996 гг. Показательно, что «Толковый словарь русского языка начала XXI века» (2006) включает словарную статью «Искусство», где уже приводится и объясняется словосочетание *цифровое искусство*: «изобразительное искусство, использующее для создания и передачи изображения цифровые технологии». Таким образом, на наш взгляд, определение термина *живопись* должно быть дополнено словами: «с помощью красок или цифровых технологий».

2.2.3. Тематические группы терминов живописи

I. Техники и виды живописи

1. Техники живописи

Техника живописи, живописная техника (от нем. *Technik* < фр. *technique* < греч. *technē* искусство, мастерство). Система материалов, инструментов и приемов работы живописца.

А секко, асекко, альсекко, секко (от ит. *a secco, al secco* по сухому). Разновидность техники настенной живописи, выполняемой по высохшей штукатурке красками, растертыми на растительном клее, яйце или смешанными с известью.

Акварель, акварельная живопись (от фр. *aquarelle* < ит. *acquarello* < лат. *aqua* вода). Живописная техника, использующая *акварельные краски*.

Английская акварель (от польск. *Anglia* < лат. *Anglia*, отсюда *английский* +

⁹⁶ Рендеринг (англ. *rendering* визуализация) – термин в компьютерной графике, обозначающий процесс получения изображения по модели с помощью компьютерной программы.

⁹⁷ Цифровая живопись // Википедия. Свободная энциклопедия [Электронный ресурс]. URL: <http://ru.wikipedia.org>

фр. *aquarelle*). Работа акварелью по сырой бумаге, для чего под бумагу подкладывают сукно или фланель, используют *стиратор*.

Итальянская акварель (от ит. *Italia* + фр. *aquarelle*). Работа акварелью по сухой бумаге, нанесение кистью контурного рисунка и разработка теней.

Акцент (от лат. *accentus* ударение, звук). Прием подчеркивания цветом, светом, линией или расположением в пространстве какой-нибудь фигуры, лица, предмета, детали изображения.

Алла прима (от ит. *alla prima*), *живопись в один приём*. Масляная живопись, требующая окончания работы за один сеанс, до подсыхания красок.

Альфреско (от ит. *al fresco* по сырому). Техника настенной живописи, выполняемая по свежей штукатурке пигментами, растворенными в воде.

Аэрография (от греч. *aero* воздух + *graphō* пишу). Одна из живописных техник, использующая *аэрограф* для нанесения жидкого или порошкообразного красителя при помощи сжатого воздуха на какую-либо поверхность.

Батик (от англ. *batik* < малайск). Ручная роспись по ткани с использованием красок и резервирующих составов. Издавна известна в Индонезии, Индии и др. В Европе – с XX в.

Бистр (от фр. *bistre* темно-коричневая краска). Техника рисунка, выполненного краской *бистр* при помощи кисти или пера.

Буон фреско (от ит. *buon fresco* истинная фреска). Фреска, выполненная по свежей высохшей штукатурке без последующих исправлений темперой.

Витражная живопись (от фр. *vitrage* оконные стекла). Живопись на стекле с предварительной термической обработкой перед нанесением красок характерной для Средневековья (*теплая витражная живопись*), и без такой обработки (*холодная витражная живопись*).

Восковая живопись. Техника живописи восковыми расплавленными красками. То же, что *энкаустика*.

Деформация (от лат. *deformatio* искажение). Художественное средство, изменение видимой формы в изображении, широко применяемое в

карикатуре, станковой живописи.

Гладкое письмо. Многослойная живопись с тщательной проработкой фона, деталей. Техника гладкого письма чаще всего используется в таких стилях живописи, как *реализм, сюрреализм* и др.

Гохуа (от кит. *guohua* национальная живопись). Современная китайская живопись тушью и водяными красками на шелковых и бумажных свитках, в отличие от живописи маслом и акварели.

Гризайль (от фр. *grisaille* < *gris* серый). Техника создания нарисованных барельефов и других архитектурных или скульптурных элементов, выполняемая в разных оттенках какого-либо одного цвета (чаще серого).

Гуашь (от фр. *gouache* < ит. *guazzo* < лат. *aquātus* водянистый). Техника живописи *гуашью* на бумаге, картоне, полотне, шелке.

Гун-би (от кит. *gongbi* тщательная кисть). В классической китайской живописи манера, основанная на тончайшей графической проработке деталей.

Доличное письмо. В русской иконе изображение пейзажа, архитектурных и бытийных аксессуаров, одежды и т.д., предшествующее исполнению живописи лица и открытых частей тела (*личное письмо*).

Дриппинг (от англ. *drip* капать). Разбрызгивание краски по холсту без применения кисти. Техника, созданная Джексоном Поллоком. Прием, типичный для художников абстрактного экспрессионизма.

Импасто (от ит. *impasto* тесто). Густая накладка красок, употребляемая в живописи маслом для усиления светового эффекта и создания рельефа.

Иллюзионизм (от фр. *illusionnisme* < лат. *illusio* обман, насмешка). Прием, характерный для разных периодов истории искусства. Имитация реального существования изображаемого пространства и предметов, как бы стирающая грань между реальным и изображаемым миром (архитектурно-перспективные росписи барокко, натюрморты-обманки XVIII в.).

Имприматура (от ит. *imprimatura* первый слой краски). Цветная тонировка поверхности уже готового белого грунта.

Итальянский карандаш (от ит. *Italia* + тюрк. *karadaş* чёрный камень). Техника рисунка, выполняемого таким материалом.

Карнация (от фр. *carnation* телесный цвет < лат. *carnis* мясо, плоть. тело). Живописные приемы многослойного наложения красок, применяемые при изображении кожи человека, его лица и других обнаженных частей тела.

Клеевая живопись. Техника живописи, применяемая для театральных декораций, при которой связующим веществом является клей.

Корпусная живопись (от лат. *corpus* тело). Техника живописи, выполняемая плотным, непрозрачным, сравнительно толстым слоем краски, имеющим рельефную фактуру.

Клуазонизм (от фр. *cloison* перегородка). Техника живописи, ставшая основой «синтетического» символизма. Термин заимствован из прикладного искусства. Разделение полотна на плоскости разных цветов, которые отделялись контурными линиями, напоминающими перегородки, на основе тех предметов или фигур, которые были изображены на полотне.

Кьяроскуро, киароскуро (от ит. *chiaroscuro* светотень). Манера письма, для которой характерно резкое противопоставление света и тени. Одним из первых такие приемы живописи использовал Караваджо.

Лессировка (от нем. *Lasierung*). Нанесение очень тонких слоев прозрачных и полупрозрачных красок поверх основного цвета.

Личное письмо. В иконописи совокупность приемов изображения (а также само изображение) ликов и других открытых частей тела.

Мазок. Наложение краски движением кисти.

Масло, масляная живопись. Живописная техника, выполняемая масляными масляными красками.

Мозаика, мозаичная живопись (от ит. *mosaico* < ср.-лат. *musaicum* < лат. *mūsivum*, *opus musivum* произведение, посвященное музам). Техника монументальной живописи, в которой изображения набираются из разноцветных камней, смальты, керамических плиток.

Мокрый соус (от фр. *sauce* < лат. *salsus* соленый). Техника рисунка, которая заключается в исполнении рисунка раствором *соуса* в воде при помощи кисти без последующего закрепления.

Отмывка. Акварельная техника с использованием очень жидкой краски или туши.

Пастель (от фр. *pastel* < ит. *pastello* < *pasta* тесто). Техника живописи и рисования, выполненная *пастелью*.

Пастозная техника (от ит. *pastoso* тестообразный + нем. *Technik*). То же, что *корпусная живопись*.

Пентименти, пентименто (от ит. *pentimenti* (авторские) изменения, поправки < *pentimento* раскаяние; изменение намерений). Рисование новой картины поверх старой или авторские переделки, исправления по сравнению с первоначальным замыслом, детали, закрашенные самим художником.

Письмо. То же, что *техника живописи*. Ср. *Прозрачное письмо* (лессировка).

Пленэр (от фр. *en plein air* на открытом воздухе). Живописная техника изображения объектов при естественном свете и в естественных условиях.

Подмалёвок. Подготовительная работа над картиной, при которой обычно в одном тоне прорабатывается светотень и объем изображаемых предметов.

Примыкающие цвета. Крошечные мазки двух (или более) красок, расположенные в непосредственной близости друг к другу, в результате чего создается оптическая иллюзия образования третьей краски (цвета).

Прозрачное письмо. То же, что *лессировка*.

Прописка. В технике масляной живописи – основной этап исполнения крупного полотна, который следует за *подмалевком* и предшествует *лессировке*. Количество *прописок* зависит от хода работы художника; каждая из них завершается полным просыханием краски.

Пуантилизм (от фр. *pointillisme*, букв. точечность < фр. *point* точка). Техника рисования точками, исключая смешивание цветов.

Размывка. Техника работы кистью с применением воды, достигающая живописных эффектов в рисунках *бистром, сепией, тушью, акварелью* и др.

Растушевка (от нем. *Tusche* < фр. *touche* < *toucher* касаться). Базовый прием работы в пастельной живописи. Распределение цвета, сглаживание границ между фоном и цветом путем приглушения их интенсивности.

Сграффито (от ит. *sgraffito* или *graffito* выцарапанный). Процарапывание специальными инструментами верхнего тонкого слоя штукатурки до обнажения нижнего слоя, по цвету контрастного верхнему.

Сквозной мазок. Вид лессировочной техники, при которой тонкая пленка кроющей или полупрозрачной краски наносится поверх другой краски.

Сухая кисть. Прием живописной техники, применение в краске такого количества связующих веществ, так, чтобы кисть оставалась почти сухой.

Сфумато (от ит. *sfumato* затушёванный, букв. исчезающий как дым). Смягчение очертаний фигур и предметов, которое позволяет передать окутывающий их воздух.

Се-и (от кит. *xieyi* передача идеи). В классической китайской живописи манера, которая характеризуется простыми и широкими штрихами, непосредственное нанесение тушью фактуры изображаемого предмета.

Темпера, темперная живопись (от ит. *temperare* смешивать краски). Техника живописи, для которой используются темперные краски.

Фактура собир. (от лат. *factūra* обработка; строение). Совокупность различных технических приемов обработки поверхности, используемых в качестве средств художественной выразительности.

Фреска, фресковая живопись (от ит. *fresco* свежий). Техника живописи по сырой штукатурке. Применяются краски в основном на водной основе.

Фроттаж (от фр. *frottage* натирание, протирка). Один из приемов сюрреализма. Техника перевода на бумагу текстуры материала или рельефа натирающими движениями незаточенного карандаша.

Фюмаж (от фр. *fumage* копчение, задымление). Один из приемов сюрреализма. Задымление поверхности копотью свечи с последующей проработкой формы.

Цифровая живопись (от польск. *cyfra* < нем. *Ziffer* < араб. *ṣifr* пустой; ноль).

Создание электронных изображений, осуществляемое за счёт использования человеком компьютерных имитаций традиционных инструментов художника.

Широкое письмо. Техника живописи, выполняемая размашистыми, плотными, пастозными мазками.

Энкаустика (от нем. *Enkaustik* < гр. *enkaustike* < *enkaio* выжигать). Техника живописи восковыми расплавленными красками. Разработана в Древней Греции в V в. до н.э. Применялась в Древнем Египте для окраски фасадов храмов.

2. Виды живописи по назначению и характеру исполнения

Алтарная живопись (от лат. *altarium* жертвенник < *altus* высокий). Иконописные произведения, расположенные в строго определенном порядке, предназначенные для украшения алтаря в христианском храме.

Альфрейная живопись (от ит. *al fray* через преграду). Полноцветная настенная роспись по трафарету, имитирующая различные виды декоративной отделки помещений (гипсовой лепнины, шёлка на стенах, дорогих пород дерева и т.д.).

Декорационная живопись (от фр. *décoration* < лат. *decorāre* украшать). Эскизы театральных и кинодекораций и костюмов.

Иконопись (от греч. *eikon* образ, изображение + *писать*). Вид христианской (преимущественно православной) *станковой* культовой живописи, писание икон.

Миниатюра, миниатюрная живопись (от лат. *minium* красные краски, применявшиеся в оформлении рукописных книг). Иллюстрации рукописей, портреты и т.д. Разновидность – живопись лаком, маслом или темперой на поверхности небольших лаковых изделий.

Монуументальная живопись (от фр. *monumental* огромный, величественный). Живопись на конструктивной поверхности архитектурных

форм .

Палатное письмо. Старинное название комнатной живописи, росписи стен.

Роспись. Живопись на стенах, потолках, предметах быта.

Станковая живопись. Род живописи, произведения которой выполнены на *станке (мольберте)*, имеют самостоятельное значение и предназначены для просмотра в помещении.

Палехская миниатюра (от названия посёлка *Палех* + лат. *minium* красные краски, применявшиеся в оформлении рукописных книг). Вид традиционной русской лаковой миниатюрной живописи темперной краской на папье-маше, сложившийся в начале 1920-х гг. в поселке Палех на основе местного иконописного промысла.

Федоскинская миниатюра (от названия села *Федоскино* + лат. *minium* красные краски, применявшиеся в оформлении рукописных книг). Вид традиционной русской лаковой миниатюрной живописи масляными красками на папье-маше, сложившийся в конце XVIII в. в подмосковном селе Федоскино.

II. Произведения живописи

1. Общие наименования произведений живописи

Авторская копия (от лат. *auctor* творец < от греч. *autos* сам + ит. *copia* < лат. *copia* множество, запас). Копия, исполненная самим автором в размере *оригинала* (иногда меньше его), которая может отступать от *оригинала* во второстепенных деталях.

Живопись. Собирательное наименование произведений живописи

Картина (от ит. *cartina* < *carta* бумага). Произведение станковой живописи.

Композиция (от нем. *komposition* < лат. *compositio* сочинение, составление).

В области живописи термин близок к понятию *картины*.

Копия (от ит. *copia* < лат. *copia* множество, запас). Точное воспроизведение картины.

Оригинал (от нем. *original* < лат. *originalis* первоначальный). Подлинное произведение живописи.

Подлинник. То же, что *оригинал*.

Полотно. Произведение живописи. То же, что *картина*.

Холст. То же, что *полотно*.

2. Произведения вспомогательного характера

Вердаччио (от ит. *verdaccio* зеленоватый). Рисунок в гризайлевой технике, которым обозначаются тени и контуры зеленого цвета и поверх которого живописец кладет краски.

Грифонаж (от фр. *griffonnage* маранье, каракули). Беглые *наброски* импровизационного характера, преимущественно на полях рукописи или книги.

Зарисовка. Рисунок с натуры, выполненный преимущественно вне мастерской. В отличие от наброска может быть очень детализированным.

Импрессия (от нем. *Impression* < лат. *impressio* впечатление). Произведение живописи в виде эскиза, в котором художник выразил свои впечатления в данный момент. Термин введен французским художником Клодом Моне.

Картон (от фр. *carton* < ит. *cartone*). Вспомогательный рисунок, воспроизводящий задуманную композицию или ее деталь и выполненный в масштабах будущего произведения.

Кроки (от фр. *croquis*). Быстрая зарисовка с натуры, реже беглая фиксация композиционного замысла в виде рисунка. Термин малоупотребителен и по общему смыслу близок более широкому термину *набросок*.

Набросок. Рисунок, сделанный предварительно, в общих чертах. То же, что *эскиз*.

Ознаменка. В древнерусской живописи: нанесение линейного композиционного рисунка в начальной стадии работы над *иконой*, настенной *росписью* или *миниатюрой*.

Прорись. Подготовительный контурный рисунок, предшествующий живописи *маслом* или *пастелью*.

Синопия (от тур. *Sinop* – название греческой колонии). Подготовительный рисунок для фрески, наносимый под *интонако* (верхний слой штукатурки, по которому выполнялась роспись). Эта фаза фресковой росписи получила своё название от красной краски *синопии* из оксида железа, добываемого у Синопа на Чёрном море.

Эскиз (от фр. *esquisse* набросок < ит. *scizzo*). Произведение живописи вспомогательного характера, являющееся подготовительным *наброском* более крупной работы.

Этюд (от фр. *etude* изучение < лат. *studium*). Произведение живописи вспомогательного характера и ограниченного размера, выполненное целиком с натуры ради тщательного ее изучения.

3. Произведения живописи по назначению и характеру изображения

Алтарная картина (от лат. *altarium* жертвенник < *altus* высокий). Престольный изобразительный ансамбль, в алтарях христианских, преимущественно католических храмов.

Витраж (от фр. *vitrage* оконные стекла). Картина или узор из цветного стекла.

Гротеск (от фр. *grotesque* причудливый < *grotta* грот). Орнамент, включающий в причудливых, фантастических сочетаниях изобразительные и декоративные мотивы (растительные и звериные формы, фигурки людей, маски, канделябры и т.д.).

Деисис, деисус (от греч. *deesis* моление) В древнерусской живописи: композиция с изображением Христа посередине и обращенных к нему богоматери и Иоанна Крестителя по сторонам, нередко состоящая из трех самостоятельных досок (*икон*).

Декорация (от фр. *décoration* < лат. *decorāre* украшать), *театральная декорация, кинодекорация*. Изображение на театральной сцене или в кино жизненной среды, в которой действуют герои произведения.

Десюдепорт (от фр. *dessus de porte* над дверью). Декоративная живописная или скульптурная композиция, расположенная над дверным проемом и конструктивно связанная с ним, как и с художественным оформлением всей плоскости стены.

Диорама (от фр. *diorama* < гр. *dia* через, сквозь + *horama* вид). Лентообразная, изогнутая полукругом живописная картина с передним предметным планом (сооружения, реальные и бутафорские предметы).

Диптих (от греч. *diptychos* складень) В западноевропейском искусстве прошлого: двухчастный *складень* с рельефными или живописными изображениями, широко распространенный в искусстве средневековья.

Икона (от греч. *eikon* образ, изображение). *Станковое* произведение религиозной живописи, представляющее изображение Спасителя, Богородицы, святых или ангелов, а также событий Священной истории.

Косморاما (от греч. *kosmos* вселенная и *orama* вид < *oraō* вижу). Картины, на которые зрители смотрят в стекла, увеличивающие изображения до натуральной величины, при искусственном освещении.

Люнет, люнетта (от фр. *lunette*). Изобразительная или орнаментальная композиция, заполняющая полукруглое или сегментное поле над дверью, окном, частью стены (внутри или снаружи помещения).

Медальон (от фр. *me'daillon* < *medaglione*). Изображение, заключенное в овальное (иногда круглое) обрамление.

Миниатюра (от ит. *miniatura* < лат. *minium* красные краски, применявшиеся в оформлении рукописных книг). Произведение живописи малых размеров, отличающееся особо тонкой манерой наложения красок. Первоначально миниатюрами назывались иллюстрации, инициалы и заставки в рукописных книгах.

Образ. То же, что *икона*.

Панно (от фр. *panneau* панель). Часть потолка, свода или стены, выделенная бордюром и обычно заполняемая живописными изображениями.

Плафон (от фр. *plafond* потолок). Потолочный декор в виде живописного или лепного орнамента.

Панорама (от англ. *panorama* < греч. *pan* всё + *horama* вид, зрелище). Картина больших размеров с объемными предметами на первом плане, обычно занимающая стены круглого помещения с верхним светом.

Плеорама (от греч. *pleo* еду на корабле + *horama* зрелище). Род панорамы, демонстрация пейзажей берегов с точки зрения лица, плывущего по реке.

Полиптих (от греч. *poly* много + *ptychos* складной). Алтарная картина или икона, состоящая из нескольких подвижных или неподвижных створок.

Рисунок. Нарисованное изображение, воспроизведение предмета, сделанное карандашом, пером, акварелью или углем.

Складень. Иконы, изображенные на двух или трех небольших складывающихся створках (церк.).

Триптих (от греч. *triptychos* тройной, сложенный втрое). Произведение изобразительного искусства, состоящее из 3 частей (картин, рельефов, рисунков и т. д.), объединенное общей художественной идеей.

Фриз (от фр. *frise* < лат. *phrygius* фригийский). Декоративная полоса в верхней части стен на фасадах и в интерьерах, заполненная скульптурными или живописными композициями.

4. Произведения живописи по использованию определенной техники и материалов

Акварель (от фр. *aquarelle* < лат. *aqua* вода). Произведение живописи, выполненное *акварельными красками* в соответствующей технике.

Гуашь (от фр. *gouache* < ит. *guazzo* < лат. *aquātus* водянистый). Картина, исполненная *гуашью*.

Масло. Произведение живописи, выполненное *масляными красками*.

Пастель (от фр. *pastel* < ит. *pastello* < *pasta* тесто). Живопись, выполненная пастелью.

Темпера (от ит. *tempera* < лат. *temperare* смешивать краски). Произведение живописи, выполненное *темперными красками*.

Фреска (от ит. *fresco* свежий). Произведение монументальной живописи, исполненное фресковой техникой.

Мозаика (от ит. *mosaico* < ср.-лат. *musaicum* < лат. *mūsivum*, *opus musivum* – произведение, посвящённое музам). Произведение монументальной живописи или прикладного искусства, исполненное мозаичной техникой.

III. Жанры живописи и жанровые разновидности произведений живописи

1. Жанры живописи

Жанр (от фр. *genre* род, вид). Исторически сложившиеся внутренние подразделения в большинстве видов искусства. В изобразительном искусстве основные жанры определяются прежде всего по предмету изображения.

Автопортрет (от греч. *autos* сам + фр. *portrait*) Особая разновидность портретного жанра, при которой художник рисует самого себя.

Акт (от лат. *actus* действие; *actum est* сделано, совершено). Жанр живописи, предметом которого является эстетизация, любование обнаженным женским телом, то же, что *ню*.

Анималистика, анималистический жанр (от лат. *animal* животное). Жанровая разновидность изобразительного искусства, преимущественно живописи, посвященная изображению животных и птиц.

Бамбоччанти (от ит. *bambocciata* ребячество). Жанр живописи, посвященный изображению народных сценок на улицах Рима.

Баталистика, *батальный жанр* (от фр. *bataille* битва). Жанр живописи, посвящённый военной тематике: войнам, сражениям и сценам воинского быта.

Бodegaн (от исп. *bodegon* трактир, харчевня). Жанр живописи эпохи Возрождения, характеризующийся изображением сцен в трактире, на улице, в лавке, с участием небольшого количества персонажей (в основном простолюдинов), сочетающий в себе элементы бытовой сцены и *натюрморта*.

Бытовой жанр (от фр. *genre* род, вид). Жанр изобразительного искусства, преимущественно живописи, посвященный событиям и сценам повседневной жизни.

Групповой портрет (от нем. *Gruppe* < фр. *groupe* + фр. *portrait*). Разновидность портретного жанра – *портрет*, на котором изображены одновременно не менее трех персонажей.

Индустриальный пейзаж (от нем. *industriell* + фр. *paysage* < *pays* страна, местность). Разновидность пейзажного жанра, посвященная изображению развития индустрии.

Интерьер (от фр. *interieur* < лат. *interior* внутренний, внутренняя часть) Особый жанр живописи, посвященный изображению внутренних архитектурных пространств – комнат, залов, анфилад и пр.

Иппический жанр (от греч. *hippos* лошадь + фр. *genre* род, вид). Жанр живописи, в котором главным мотивом является изображение лошади.

Исторический жанр (от фр. *historique* + фр. *genre* род, вид). Жанр, посвященный изображению конкретных исторических событий и действий исторических личностей.

Каприччо (от ит. *capriccio* каприз). Жанр пейзажной живописи, популярный в XVII-XVIII вв. На картинах изображались архитектурные фантазии, в основном руины вымышленных античных сооружений.

Карикатура (от ит. *caricatura* < *caricare* преувеличивать, перегружать) Жанр (обычно графики, но возможен и в живописи), являющийся основной формой изобразительной сатиры.

Ктиторовский портрет (от греч. *ktitōr* основатель, учредитель + фр. *portrait*). Разновидность портретного иконописного жанра. *Ктитор* – человек, на средства которого построен храм. На портрете он изображен подносящим модель сооруженного им храма Христу, Богородице или святому.

Ландшафт (от нем. *Landschaft*) То же, что *пейзаж*.

Марина (от нем. *marine* < фр. *marine* < ит. *marina* < лат. *marinus* морской) Жанр живописи, посвященный изображению моря.

Мифологический жанр (от нем. *Mythologie* < греч. *mythologia* + фр. *genre* род, вид). Жанр, черпающий сюжеты из мифологии, т.е. из древних религиозно-фантастических сказаний о богах и героях.

Натюрморт (от фр. *nature morte* мертвая природа). Жанр живописи, посвященный воспроизведению предметов обихода, снеди (овощи, мясо, битая дичь, фрукты), цветов и пр.

Ню (от фр. *nu* нагой, раздетый). Жанр живописи, посвященный изображению нагого тела, преимущественно женского.

Парсуна (от лат. *persona* личность, особа). Произведения переходного периода от иконописи к светской портретной живописи, термин предложен искусствоведом И.М. Снегирёвым в 1854 г. Первоначально синоним современного *портрет*.

Пейзаж (от фр. *paysage* < *pays* страна, местность). Жанр живописи, в котором основным предметом изображения является дикая или в той или иной степени преобразенная человеком природа.

Городской пейзаж (от фр. *paysage* < *pays* страна, местность). Разновидность пейзажного жанра, посвященная изображению города.

Исторический пейзаж (от фр. *historique* + фр. *paysage* < *pays* страна, местность). В живописи классицизма *пейзаж*, связанный с образами античности и сценами из грекоримской мифологии.

Портрет (от фр. *portrait* < ст.-фр. *portraire* рисовать). Жанр живописи. Изображение (образ) какого-либо человека либо группы людей, существующих или существовавших в действительности.

Религиозный жанр. (от фр. *genre* род, вид). Жанр, основными сюжетами которого являются эпизоды из Библии и Евангелия.

Урбанистический пейзаж (от фр. *urbanisme* < лат. *urbānus* городской). То же, что *городской пейзаж*.

Фа(й)юмский портрет (от араб. *Fayūm* название города, рядом с которым была сделана первая крупная находка в 1887 г. + фр. *portrait*). Погребальный портрет в технике восковой живописи в Древнем Египте. Заменял традиционную маску на мумии.

Фэнтези арт (от англ. *Fantasy* фантазия + *Art* искусство). Жанр, характеризующийся эпической сказочной манерой, использующий мотивы древних мифов и легенд.

Хуа няо (от кит. *huaniao* цветы и птицы). Жанр китайской живописи, изображающий птицы и цветы.

Шань шуй (от кит. *shanshui* горы и вода). Жанр китайской живописи, изображающий горы и водопады.

Фурри-арт (от англ. *furry art*). Художественные работы, темой которых являются антропоморфные (очеловеченные) животные.

2. Наименования произведений живописи по принадлежности к определенному жанру⁹⁸

Автопортрет (от греч. *autos* сам + фр. *portrait*). *Портрет* художника, выполненный им самим.

Ванитас (от лат. *vanitas* суета, тщеславие). Аллегорический *натюрморт*, композиционным центром которого является человеческий череп.

⁹⁸ В данную группу включены термины, называющие конкретные произведения. Некоторые из них совпадают с названием жанра.

Предназначался для напоминания о быстротечности жизни. Наибольшее распространение получил во Фландрии и Нидерландах в XVI и XVII веках.

Ведута (от ит. *veduta* вид, панорама) Произведение пейзажного жанра, точно передающее вид определенной местности или города. Термин сложился в XVIII в. и применяется к искусству этого времени.

Интерьер (от фр. *interieur* < лат. *interior* внутренний, внутренняя часть). Отдельное художественное произведение, принадлежащее к жанру *интерьер*.

Историческая картина, историческое полотно (от фр. *historique* + ит. *cartina* < *carta* бумага). Художественное произведение в области живописи, относящееся к *историческому жанру*.

Карикатура (от ит. *caricatura* < *caricare* нагружать, преувеличивать). Сатирическое или юмористическое изображение, в котором комический эффект создается преувеличением и заострением характерных черт.

Марина (от нем. *marine* < ит. *marina* < лат. *marinus* морской). Отдельное художественное произведение, принадлежащее к жанру *марина*.

Натюрморт (от фр. *nature morte* мертвая природа). Отдельное художественное произведение, принадлежащее к жанру *натюрморт*.

Пейзаж (от фр. *paysage* < *pays* страна, местность). Отдельное художественное произведение, принадлежащее к *пейзажному жанру*.

Портрет (от фр. *portrait* < ст.-фр. *portraire* рисовать). Отдельное художественное произведение, принадлежащее к *портретному жанру*.

IV. Направления, школы и стили живописи

1. Общие наименования направлений искусства (в том числе живописи)

Ар брют (от фр. *art brut* грубое искусство). Течение модернистского искусства, главным образом французской живописи, основателем и лидером которого был французский художник Жан Дюбюффе (1945). Включает в себя

творчество маргиналов (душевнобольных, инвалидов, заключенных), а также произведения самого Ж.Дюбюффе, вдохновленные этими образцами.

Ар нуво (от фр. *art nouveau* новое искусство). Распространённое во многих странах (Бельгия, Франция, Англия, США и др.) название стиля *модерн* – художественного направления в искусстве, наиболее распространённого в последней декаде XIX – начале XX в. (до начала Первой мировой войны). Живопись *ар нуво* отличается причудливой орнаментальностью и обилием изысканных женских фигур с длинными струящимися волосами (Густав Климт, Альфонс Муха).

Арте повера (от ит. *Arte Povera* бедное искусство) Направление, близкое концептуальному искусству и минимализму. Нарочито скудные, «бедные» предметы и символы лишь намекают на художественную идею, придавая ей таинственную недосказанность.

Барокко (от ит. *barocco* вычурный). Стиль в живописи конца XVI – середины XVIII в., характеризующийся динамизмом композиций, пышностью форм, аристократичностью и незаурядностью сюжетов. Самые характерные черты – броская цветистость и динамичность; яркий пример – творчество Рубенса и Караваджо.

Бидермейер (от нем. *Biedermeier* < по соб. *Biedermeier*). Направление в немецком и австрийском искусстве 1815-1848 гг. Стиль является ответвлением романтизма. Для живописи бидермейера характерно тонкое, тщательное изображение интерьера, природы, бытовых деталей.

Венский сецессион (от нем. *Wiener Secession/Sezession* < лат. *secessio* – обособление, отделение, отход). Австрийский вариант модерна, получивший также название *сецессионистиль* (*Sezessionsstil*) благодаря основанному Густавом Климтом 3 апреля 1897 года объединению венских художников «Венский сецессион».

Вортицизм (от ит. *vortizo* вихрь). Течение в изобразительном искусстве Англии начала XX в., близкое к футуризму. Название происходит от

замечания итальянского футуриста Умберто Боччони о том, что любое творчество рождается из вихря чувств.

Гиперреализм (от англ. *hyperrealism* сверхреализм). Направление в искусстве, основанное на точном фотографическом воспроизведении действительности.

Готика (от ит. *gotico* непривычный, варварский). Стиль средневекового искусства в Европе с XII по XV в., пришедший на смену романскому. Готическое направление в живописи развилось после появления этого стиля в архитектуре и скульптуре. Основными направлениями готической живописи стал *витраж, миниатюра*.

Дадаизм (от фр. *dadaisme* < *dada* конёк, деревянная лошадка; в переносном смысле – бессвязный детский лепет). Авангардистское течение в литературе, изобразительном искусстве, театре и кино. Зародилось во время Первой мировой войны в нейтральной Швейцарии, в Цюрихе. Существовало с 1916 по 1922 г. В 1920-е гг. французский дадаизм слился с *сюрреализмом*, а в Германии — с *экспрессионизмом*.

Классицизм (от нем. *klassizismus*, фр. *classicisme* < лат. *classicus* первоклассный, образцовый). Художественное направление в европейском искусстве XVII – начала XIX в., которое считало высшим образцом античное искусство и опиралось на традиции высокого возрождения и на идеи философского рационализма.

Импрессионизм (от фр. *impression* – впечатление). Направление в искусстве последней трети XIX – начала XX в. (сначала во французской живописи), представители которого стремились наиболее естественно запечатлеть мир в его подвижности и изменчивости, передать свои мимолетные впечатления.

Конструктивизм (от фр. *constructivisme* < лат. *constructio* построение). Художественное направление в искусстве ряда европейских стран начала XX в., провозгласившее основой художественного образа не композицию, а конструкцию.

Концептуальное искусство, концептуализм (от лат. *conceptus* мысль,

представление). Литературно-художественное направление постмодернизма, оформившееся в конце 60-х – начале 70-х гг. XX в. в Америке и Европе. В концептуализме концепция произведения важнее его физического выражения, цель искусства – в передаче идеи.

Маньеризм (от фр. *manierisme* < ит. *manierismo* вычурность). Художественное течение в западноевропейском искусстве XVI в., зародившееся в Италии, отразившее кризис художественных идеалов эпохи возрождения; характеризуется субъективизмом и вычурностью, манерной изощренностью форм, подражанием манере выдающихся мастеров Ренессанса.

Минимализм (от англ. *minimal art* минимальное искусство). Художественное течение, исходящее из минимальной трансформации используемых в процессе творчества материалов, простоты и единообразия форм, монохромности, творческого самоограничения художника.

Модерн (от фр. *moderne* современный). То же, что *ар нуво*.

Неоклассицизм (от греч. *neos* новый + фр. *classicisme* < лат. *classicus* первоклассный). Направление в искусстве последней трети XIX-XX вв., которое характеризуется возрождением стилистических способов и стилистических форм, а также тематики европейского классицизма XVII в.

Новеченто (от ит. *novescento* двадцатый век). Художественное направление в итальянском искусстве 1920-1930-х гг. Начало движению положила группа художников, объединившаяся в 1922 г. вокруг галереи Пезаро в Милане.

Поп-арт (от англ. *popular art* общедоступное искусство). Неоавангардистское направление в изобразительном искусстве 1950-х-начала 1970-х гг. Художники этого направления сочетают в своих работах бытовые предметы, фотографии, репродукции, отрывки печатных изданий.

Постимпрессионизм (от фр. *postimpressionisme* < лат. *post* – после, т.е. после *импрессионизма*). Собирательное наименование нескольких направлений французского искусства конца XIX в., возникших вслед за *импрессионизмом*. Термин ввел в обиход английский критик Роджер Фрай.

Постмодернизм (от фр. *postmodernisme* после модернизма). Новый художественный стиль, отличающийся от *модернизма* возвратом к красоте вторичной реальности, повествовательности, обращением к сюжету, мелодии, гармонии вторичных форм. Для постмодернизма характерно заимствование из разных эпох, регионов и субкультур стилей, образных мотивов и художественных приемов.

Проторенессанс (от греч. *protos* первый + фр. *Renaissance* Возрождение). Переходное направление в итальянском искусстве от эпохи Средневековья к эпохе Возрождения.

Реализм (от фр. *réalisme* < лат. *realis* вещественный, действительный). Направление в искусстве, характеризующееся изображением явлений, максимально соответствующим действительности. Термин впервые употребил французский литературный критик Ж. Шанфлёр в 50-х годах XIX в. для обозначения искусства, противостоящего романтизму и академизму.

Сентиментализм (от фр. *sentimentalisme* < *sentiment* чувство). Направление западного искусства второй половины XVIII в., выражающее разочарование в цивилизации, основанной на идеалах разума. Провозглашает чувство, уединенное размышление, простоту сельской жизни. Ярче всего в живописи идеалы сентиментализма воплотились в жанрах пейзажа и портрета.

Символизм (от фр. *symbolisme*). Одно из крупнейших направлений в искусстве (в литературе, музыке и живописи), возникшее во Франции в 1870-80-х гг. и достигшее наибольшего развития на рубеже XIX и XX вв. во Франции, Бельгии и России.

Социалистический реализм (от фр. *socialisme* < лат. *sociālis* общественный + фр. *réalisme*). Художественное направление, господствовавшие в СССР с середины 1930-х до начала 1980-х гг. Эстетическое понятие *реализм* было соединено с определением *социалистический*, что на практике вело к подчинению литературы и искусства принципам идеологии и политики.

Суперреализм (от англ. *superrealism* сверхреализм). То же, что *гиперреализм*.

Урбанизм (от фр. *urbanisme* < лат. *urbanus* городской). Направление в градостроительстве и живописи XX в., утверждающее главенство города в современной цивилизации. В живописи – изображение жизни большого города.

Экспрессионизм (от фр. *expressionnisme* < *expression* выражение, выразительность). Направление в искусстве 1-й четв. XX в., особенно ярко проявившееся в Германии и Австрии. Характеризуется стремлением к деформации или стилизации форм, динамизму, экзальтации и гротеску ради создания мощной выразительности художественного образа.

Югендстиль (от нем. *Jugendstil* молодой стиль). Название стиля *модерн* применительно к Германии.

2. Направления, стили и школы в живописи

Абстракционизм, абстрактное искусство (от фр. *abstractionisme* < лат. *abstractus* отвлеченность) Направление в живописи, сложившееся в начале XX в., в котором реальный мир изображается как сочетание отвлечённых форм, линий или цветовых пятен.

Авангард, авангардизм (от фр. *avant-garde* < *avant* передний + *garde* охрана). Обобщенное наименование различных направлений живописи XX в. (*кубизм, футуризм, экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм, абстракционизм* и др.), которым присуще стремление отказаться от устоявшихся принципов и канонов.

Академизм (от фр. *academisme*). Направление в европейской живописи XVII – XIX вв., сочетавшее подражание формам античности и Ренессанса с идеализацией образов, театральностью композиции, условностью рисунка и колорита.

Анахронизм (от греч. *ana* обратно, против и *hronos* – время). Одно из течений постмодернистской живописи, предлагающее авторскую интерпретацию искусства прошлого.

Ашканская школа (от англ. *ash can* пепельница + польск. *szkola* < дат. *schola* < греч. *scholē* досуг). Направление в американской реалистической живописи первой четверти XX в., изображающей теневые стороны жизни большого города. Движение, иногда называемое «Школа мусорного бака», связано с группой художников, известной как «Восемь» (1908).

Анахронизм (от греч. *ana* обратно + *hronos* время). Направление в постмодернистской живописи, в основе которого лежит авторская интерпретация искусства прошлого. Возник в Италии в начале 70-х гг. XX в.

Бамбоччанти (от ит. *bambocciata* ребячество). Общее название живописи нидерландских и фламандских художников XVII в., работавших в Риме и писавших картины на темы уличной жизни города. Термин происходит от прозвища *Бамбоччо* (от ит. *bamboccio* малыш-пузан, пузырь), данного голландскому художнику Питеру ван Лару (на его автопортрете изображен карлик за мольбертом).

Барбизонская школа (от фр. *École de Barbizon* + польск. *szkola* < дат. *schola* < греч. *scholē* досуг).⁹⁹ Группа французских художников-пейзажистов, работавших в 30-60-х гг. XIX в. в деревне Барбизон близ Парижа. Создание реалистического пейзажа с обыденными мотивами с участием простых людей, занятых трудом.

Беспредметное искусство. То же, что *абстракционизм*.

Болонский академизм, болонская школа живописи (от ит. *Bologna* город в Италии + фр. *academisme*). Направление, возникшее в Италии в конце XVI в. Его принципы были заложены в одной из первых художественных школ Италии, в так называемой *Болонской академии*. По мнению академистов,

⁹⁹ *Школа* – художественное направление, течение, представленное группой учеников и последователей какого-либо художника (например, *венециановская школа*) либо группой художников, близких по творческим принципам и художественной манере (например, *строгановская школа иконописи*). Термин *школа* употребляется также в случае, если своеобразие ярко выражено и имеет точные стилистические и хронологические границы (например, *новгородская школа, болонская школа*), или к национальному искусству целой страны (*голландское искусство, фламандское искусство*), отличающемуся яркими своеобразными чертами.

вечный идеал красоты воплощён в искусстве античности, Возрождения; совершенство формы важнее содержания.

Бундзинга (от яп. *bundzinga* живопись образованных людей). Школа японской живописи тушью. Сложилась в конце XVII в. на основе традиций китайской школы *вэньжэньхуа* (XI-XVII вв.). Основные черты – лапидарность, выражение философской идеи скупыми средствами.

Венецианская школа живописи (от ит. *Venezia* город в Италии + польск. *szkoła* < дат. *schola* < греч. *scholē* досуг). Одна из главных итальянских живописных школ. Наибольшее развитие получила в XV-XVI веках. Для этой школы живописи характерно преобладание живописных начал, яркие колористические решения, углубленное владение пластически выразительными возможностями масляной живописи.

Веризм (от ит. *il verismo* < *vero* истинный, правдивый). Реалистическое направление в итальянской живописи конца XIX в., близкое к *натурализму*. Характерной чертой был интерес к жизни рабочих и крестьян.

Вэньжэньхуа (от кит. *wenrenhua* живопись образованных людей). Одно из направлений традиционной китайской живописи. Возникло в эпоху средневековья как наиболее яркое выражение тенденции к образной многозначности синтеза трех искусств – живописи, поэзии и каллиграфии.

Геометрическая абстракция, холодная абстракция, интеллектуальный абстракционизм (от нем. *Geometrie* < греч. *gē* земля + *metreō* мерю, измеряю + нем. *Abstraction* < лат. *abstrāctio* удаление, отвлечение). Течение в абстрактной живописи, в основе которой лежит создание художественного пространства путем сочетания геометрических форм, цветных плоскостей, прямых и ломаных линий.

Гиперманьеризм (от ит. *ipermanierismo*). То же, что *анахронизм*.

Гиперреализм (от англ. *hyperrealism*). Направление в изобразительном искусстве последней трети XX в., сочетающее предельную натуральность образов с эффектами их драматического отчуждения, основанное на фотографическом воспроизведении (копировании) действительности.

Граффити (от ит. *Graffiti* < *graffiare* царапать). Движение в искусстве, возникшее в молодежной культуре США и распространившееся в Европе 1960-1970-х гг. Художники используют в качестве живописного материала разноцветные спреи (краски в баллончиках). Роль холста играют стены зданий, общественный транспорт, заборы.

Дивизионизм (от фр. *division* разделение). Стилистическое направление в живописи *неоимпрессионизма*, возникшее во Франции около 1885 года, в основе которого лежит манера письма отдельными (неизолированными) мазками правильной, точечной или прямоугольной формы. См. *пуантилизм*.

Ёга (от яп. *yoga* европейские картины). Западноевропейское направление в японской живописи, письмо на холсте масляными красками.

Живопись действия, абстракция жестов (от англ. *action painting*). Понятие, введённое в 1952 г. критиком Г. Розенбергом для обозначения доминирующего направления в абстрактной живописи периода 1945-1955 гг. Направление в американской живописи середины XX в., аналогично *абстрактному экспрессионизму*.

Живопись жёстких контуров (от англ. *Hard-edge painting*). Направление абстрактной живописи 2-й половины XX в., в которой пятна цвета разделены жесткими границами. Термин был предложен английским писателем Жюлем Лангснером в 1958 г.

Живопись цветового поля (от англ. *Color field painting*). Направление абстрактной живописи 2-й половины XX в., в основе которой лежит использование больших плоскостей однородных цветов. Термин принадлежит американскому теоретику авангардного искусства Клементу Гринбергу.

Звериный стиль (от фр. *style* < греч. *stylos* палочка с острым концом для писания на навощенных досках). Орнаментальный стиль, возникший самостоятельно в ряде мест, строящий свои узоры из элементов условного изображения сначала только зверей, а затем человеческой фигуры и птиц.

Иероглифический абстракционизм, каллиграфический абстракционизм (от

нем. *Hieroglyphe* < греч. *hieroglyphoi* священные письмена). Течение в абстрактной живописи, в основе которого лежит имитация приемов китайской и японской каллиграфии (искусства красивого и четкого письма).

Интимизм (от фр. *intime* < лат. *intimus* самый глубокий, внутренний). Разновидность жанровой живописи, получившая развитие в работах художников-неоимпрессионистов.

Информализм, информель (от фр. *art informel*) Направление в живописи, возникшее во второй половине 40-х гг. XX в. во Франции (в Париже). Обычно под этим понятием объединяют различные течения в абстрактном искусстве, возникшие в послевоенной Европе (*ташизм, живопись цветового поля, ар брют*). Название этого художественного направления восходит к парижской выставке под наименованием *signifiante de l'informel*.

Кано (от яп. соб. *Kano*) Школа японской декоративной живописи, созданная придворными художниками династии Кано (отсюда название). Существует с XV в. Развивала приемы школы Тоса и традиции монохромной живописи. Отличается стремлением к декоративным композициям, достоверностью изображения.

Караваджизм (от ит. соб. *Caravaggio*). Направление в европейской живописи XVII в., представленное последователями итальянского живописца Меризи да Караваджо.

Космизм (от греч. *kosmos* организованный мир). Новое направление в живописи явился продолжением русских духовных традиций, он особенно ярко заявил о себе в начале XX в. Это было связано с отражением в художественном пространстве космического мироощущения, за которым стояла новая красота и ее поиск.

Кубизм (от фр. *cube* куб). Модернистское течение в изобразительном искусстве (преимущественно в живописи) 1-й четв. XX в. Его возникновение относят к 1907 г. Развивалось во Франции и других странах. На первый план выдвигаются формальные эксперименты – конструирование объемной

формы на плоскости, выявление простых устойчивых геометрических форм, разложение сложных форм на простые.

Кубофутуризм (от фр. *cubofuturism*). Локальное направление в русском авангарде начала XX в. возник на основе переосмысления живописных находок сезаннизма, кубизма, футуризма, русского неопримитивизма.

Лирическая абстракция (от фр. *lyrique* + нем. *Abstraction* < лат. *abstrāctio* удаление, отвлечение). Течение абстракционизма, для которого характерно прямое выражение эмоций, импровизация, текучие формы, цветовые пятна. Основано В.В. Кандинским. Термин появился в 1947 г. и стал общим обозначением таких разновидностей абстракционизма, как *ташизм*, *абстрактный экспрессионизм*, *иероглифическая абстракция*.

Леттризм (от англ. *letter* письмо, послание). Направление в модернизме, основанное в 1946 г. в Париже. Оно характеризуется использованием в живописи и графике изображений похожих на шрифт, нечитаемый текст, а также композиций на основе букв и текста.

Лучизм. Художественная школа в русском искусстве 1910-х гг., связанная с именами М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой. Принимая за условное изображение луча на плоскости цветную линию, лучизм явился ранней разновидностью русского абстрактного искусства.

Магический реализм (от лат. *magia* волшебство, чародейство + фр. *réalisme*). Стиль изобразительного искусства, в котором магические элементы включены в реалистическую картину мира. Термин был предложен немецким искусствоведом Францем Ро.

Маккьяйоли (от ит. *macchiaioli* < *macchia* пятно). Демократическое направление в итальянской живописи 1860-80-х гг. Названо *маккьяйоли* за свободную манеру письма сочными цветовыми пятнами (сцены национально-освободительной борьбы, современной городской и сельской жизни – художники Т. Синьорини, Дж. Фаттори, С. Лега).

Малые голландцы, голландский стиль, голландское барокко (от фр. *De petits Hollandais*). Художественная школа голландской живописи

XVII в. Термин получил распространение во французской литературе об искусстве. В эстетике XVII-XVIII вв. (Фелибьен, Дидро) подразумевал интерес художников к «малым» (низким) темам из повседневной жизни, а также небольшой формат картин.

Метафизическая живопись (от греч. *meta* после + *phisika* природа, метафизика наука о духовных явлениях, недоступных опытному знанию, трансцендентных началах мира). Течение в итальянском искусстве, возникшее в 1916 г. в Ферраре.

Мизерабилизм (от фр. *miserable* несчастный). Направление изобразительного искусства, зародившееся во Франции после 1940-х гг. В рамках данного направления, на первое место выносятся принципы фигуративности, сюжетно-драматическое начало в живописи и графике, с подчеркиванием трагической обреченности, покинутости человека в мире.

Мурализм (от исп. *muralismo*, *mural* стена, настенная живопись). Мексиканская монументальная живопись или *мексиканский мурализм*. Художественное направление, возникшее в Мексике в начале XX в., суть которого состояла в оформлении общественных зданий циклами фресок из истории страны, жизни народа, его борьбы.

Наивное искусство (от англ. *naive art*). Живопись художников XX в., не имевших профессионального художественного образования, не входивших ни в какие школы и направления, но одаренных талантом самобытного художественного видения и выражения.

Нанга (от яп. *nanga* живопись южной школы). То же, что *бундзинга*.

Натурализм (от нем. *Naturalismus* < фр. *naturalisme* < лат. *naturalis* естественный < лат. *natura* природа). Поздний этап развития французской реалистической живописи, пришедшийся на 1870-е гг. Натуралистами называли бывших художников-академистов, которые стремились как можно более точно, фотографично запечатлеть современную действительность, в частности, повседневную жизнь крестьянства и рабочего класса.

Неоимпрессионизм (от греч. *neos* новый + фр. *impressionnisme*). Поздняя фаза развития *импрессионизма* во Франции, Бельгии, Италии, течение в живописи, возникшее во Франции в 1885 г. Художники накладывали краски отдельными обособленными мазками, пятнами и точками, откуда появились названия *пуантилизм* и *дивизионизм*.

Неопластицизм (от голл. *neoplasticism*). Одна из ранних разновидностей абстрактного искусства. Создан к 1917 г. нидерландским живописцем П. Мондрианом и др.

Неореализм (от греч. *neos* новый + фр. *realisme* < срвлат. *realis* вещественный) Для живописи неореализма характерны динамичная композиция, энергичная моделировка объемов, насыщенный цвет и экспрессивная манера письма. Главной темой творчества стало изображение послевоенной Италии, жизнь рабочих и крестьян, их борьба за свои права.

Неоэкспрессионизм (от греч. *neos* новый + фр. *expressionnisme* < *expression* выражение, выразительность). Направление в живописи, которое возникло в конце 1970-х гг. в Европе как реакция на концептуальное и минималистическое искусство. *Неоэкспрессионисты* вернулись к образности, фигуративности, живой и эмоциональной манере, ярким насыщенным цветам.

Нео-гео, неогеометрический концептуализм (от англ. *neo-geo*). Направление в современной живописи, которое возникло в американском искусстве в начале 80-х гг. XX в. и часто рассматривается как продолжение традиций *поп-арта*.

Нео-поп, нео-поп-арт, пост-поп (от англ. *neo pop art*, сокращение от *popular art*). Направление в современной живописи, которое возникло в 80-е гг. XX в. как реакция на *концептуализм* и *минимализм*. *Нео-поп* представляет собой эволюцию *поп-арта*.

Нихонга (от яп. *nihonga* японская живопись). Традиционное направление в японской живописи, письмо на шелке и бумаге водяными красками и тушью.

Новая вещественность (от нем. *Neue Sachlichkeit*). Художественное направление в искусстве Германии 1920-х – начала 1930-х гг., которое представляло традицию неоклассицизма. Автор термина – директор художественной галереи в Мангейме Г. Хартлаубу, который назвал направлением «поисков новой вещественности» выставку произведений молодых художников, проходившую у него в 1925 г.

Новые дикие, новые фовисты (от нем. *Neue Wilde*). Течение немецкого постмодернизма в живописи. Направление в изобразительном искусстве 1980-90-х гг. Возникло на волне новой моды на экспрессионизм и фовизм (отсюда название, напоминающее о фовистах как «старых диких»). Тяготели к импульсивности самовыражения, противостоящей концептуальному искусству или *гиперреализму*.

Он-арт (от англ. *op art*, сокращение от *optical art* оптическое искусство). Художественное течение второй половины XX в., использующее различные оптические иллюзии, основанные на особенностях восприятия плоских и пространственных фигур.

Орфизм (от фр. *orphisme* < от фр. *Orphée* персонаж древнегреческой мифологии певец Орфей). Направление во французской живописи 1910-х гг., генетически связанное с *кубизмом*, *футуризмом* и *экспрессионизмом*. Название дано в 1912 г. французским поэтом Г. Аполлинером.

Передвижничество. Реалистическое направление русской живописи, возглавлявшееся *передвижниками*.

Питтура кольта (от ит. *pittura colta*, букв. ученая, просвещенная живопись). Художественное течение в европейской живописи постмодернизма, возникшее в Италии во второй половине 1970-х гг. Неклассическая трактовка предшествующих традиций: исторические образы воспроизводятся с долей импровизации, отличаются остроумием.

Плохая живопись (от англ. *Bad Painting*). Это направление возникло как протест против интеллектуального искусства 70-х гг. (*минимализм*, *концептуализм*). Художники культивируют небрежность, эстетику

безобразного, тяготеют к афро-американскому, испано-американскому искусству. Близкие течения: *свободная фигурация, нео-фовизм, транс-авангард*.

Постживописная абстракция, хроматическая абстракция (от англ. *Post-painterly Abstraction*). Направление в живописи, зародившееся в Америке в 1950-е гг. Отталкивается от *абстрактного экспрессионизма, фовизма и постимпрессионизма*.

Прерафаэлиты (от англ. *Pre-Raphaelites* перед Рафаэлем). Английская школа живописи середины XIX в., теоретиком которой был Джон Рескин, представители которой стремились подражать итальянскому искусству раннего Возрождения (до Рафаэля Санти).

Примитивизм (от лат. *primitivus* первый, самый ранний). То же, что *наивное искусство*.

Пуантилизм (от фр. *pointillisme* < *pointiller* – писать точками < *point* точка). То же, что *дивизионизм*.

Пуризм (от фр. *purisme* < лат. *pūris* чистый). Направление в живописи и архитектуре XX в., ищущее при создании своих произведений эстетической ясности, точности, подлинности в изображении. Это течение было создано французским художником Амеде Озенфаном и архитектором Ле Корбюзье в 1918 г.

Пуссенизм (от фр. соб. *Poussin*). Направление в живописи второй половины XVII в., сложившееся под влиянием Николя Пуссена и следующее традиции французского рационализма.

Районизм (от фр. *rayon* луч). То же, что *лучизм*.

Реализм Нуво, новый реализм (от фр. *Nouveau Réalisme*). Направление в изобразительном искусстве Франции и Швейцарии, родственное американскому *поп-арту*, возникшее в Париже в 1960 г. Его основателем считается критик Пьер Рестани.

Регионализм (от англ. *regional* местный). Течение в американской живописи 1930-1940-х гг. Представители регионализма соединили в своем творчестве

черты, свойственные американскому примитивизму и немецкой новой вещественности.

Рококо (от фр. *rococo* < *rac(aille)* раковина + ит. *(bar)occo* барокко). Стиль в искусстве и архитектуре, зародившийся во Франции в начале XVIII в. Отличался грациозностью, легкостью, интимно-кокетливым характером. Первопроходцем рококо в живописи принято считать Антуана Ватто.

Романтизм (от фр. *romantisme*). Направление в европейской и американской живописи конца XVIII – начала XIX в., выдвигавшее на первый план индивидуальность, наделяя ее идеальными устремлениями. Самые известные живописцы этого жанра: Э. Делакруа, И.К. Айвазовский.

Рубенсизм (от голл. соб. *Rubens*). Направление в живописи второй половины XVII в., последователи которого противопоставили строгой классицистической манере Николя Пуссена живописную свободу и богатство палитры фламандского художника Петера Пауля Рубенса.

Сезаннизм (от фр. *sesannisme* < соб. *Sesann*). Направление модернистического искусства, основоположником которого был французский живописец П. Сезанн.

Синтетизм (от фр. *synthétiser* охватывать, объединять). Художественное течение внутри *постимпрессионизма*. Возник из объединения техник *клуазонизма* и *символизма* и развивался в направлении, противоположном *пуантилизму*. Появился около 1888 г. в работах Поля Гогена, Эмиля Бернара, Луи Анкетена и других художников.

Соц-арт, социалистическое искусство (от фр. *socialisme* < лат. *sociālis* общественный + англ. *art* искусство). Направление постмодернистского искусства, сложившееся в рамках альтернативной культуры, противостоящей государственной идеологии. Возникло как пародия на официальное советское искусство, что нашло отражение в его ироничном наименовании, соединившем понятие *соцреализм* с *поп-артом*.

Спрей-арт (англ. *spray art*). Одна из разновидностей *граффити*. Нанесение на здания и другие объекты городского пейзажа рисунков и надписей с помощью аэрозольной краски.

Стрит-арт (от англ. *street art* уличное искусство). Уличная живопись, получившее развитие на улицах и в городских публичных местах. Включает в себя *граффити*.

Строгановская школа, строгановские письма (от соб. Строгановы + польск. *szkoła* < дат. *schola* < греч. *scholē* досуг). Одно из главных направлений в иконописи рубежа XVI-XVII вв. Лучшие мастера школы были московскими иконописцами, работавшими в царских мастерских. Русские купцы Строгановы ввели в области иконописания разделение труда между иконописцами узкой специализации: *личник*, *долчник*, мастер *палатного письма* и т.п.

Суйбокуга (от яп. *suibokuga*: *sui* вода + *boku* тушь + *ga* картина) или *суми-э* (*sumi* тушь + *e* – картина). Японская живопись с помощью туши и воды. на бумаге или шёлке. Сложилась в конце XIV в. на основе традиций китайской монохромной живописи XII-XIII вв.

Супрематизм (от лат. *supremus* наивысший). Направление в авангардистском искусстве, основанное в 1-й половине 1910-х гг. К.С. Малевичем. Выражался в комбинациях разноцветных плоскостей простейших геометрических очертаний.

Суровый стиль (от греч. *stylos* палочка с острым концом для писания на навощенных досках). Течение в живописи, возникшее в 1950-60-х гг. Термин был введён критиками по отношению к работам молодых художников из Московского отделения Союза художников.

Сюрреализм (от фр. *surrealisme* сверхреализм). Направление в искусстве, сформировавшееся к началу 1920-х гг. во Франции. Иллюзорная точность воспроизведения ирреального образа, возникающего в подсознании.

Ташизм (от фр. *tashe* пятно). Течение в живописи второй половины XX в., одна из разновидностей абстракционизма, живопись действия, бесформенное искусство, живопись пятнами.

Тонализм (от англ. *tonalism*). Направление в американском искусстве, появившееся в 1880-х гг. и характеризующееся изображением пейзажей с доминирующим тоном воздушного пространства или тумана.

Трансавангард (от лат. *trans* сквозь, через + фр. *avantgarde* авангард). Одно из современных направлений постмодернизма, охватывающее смешения и трансформации стилей, родившихся в авангарде, таких как кубизм, фовизм, футуризм, экспрессионизм и др.

Феррарская школа (от ит. *Ferrara* город в Италии + польск. *szkola* < дат. *schola* < греч. *scholē* досуг). Итальянская школа живописи периода Возрождения. Центром школы был двор герцогов д'Эсте в Ферраре. Своего расцвета достигает во второй половине XV в.

Фламандская школа живописи (от фр. *flamand* + польск. *szkola* < дат. *schola* < греч. *scholē* досуг). Направление живописи первой половины XVII в. Центром школы является Антверпен. Родоначальником стал Рубенс. Работы художников этой школы отличаются реализмом, монументальными формами, динамичным ритмом, пластикой и торжеством декоративного стиля.

Фовизм (от фр. *fauvisme* < *fauve* дикий). Течение во французской живописи начала XX в., для которого характерно буйство красок. На парижском Осеннем салоне в 1905 г. этот отдел был назван «клеткой диких». Слово фовизм впервые было использовано критиком Луи Вокселем.

Формализм (от фр. *formalisme*). Общее название для ряда художественных течений XX в., которым свойственна сосредоточенность на проблемах художественной формы (кубизм, экспрессионизм, авангардизм и т.п.), особенное распространение получил в России.

Фотореализм (от англ. *photorealism*). То же, что гиперреализм.

Футуризм (от фр. *futurisme* < лат. *futurum* будущее). Течение в искусстве начала XX в., возникшее в Италии. В основе идея разрушения сложившихся в культуре стереотипов. Апология урбанизма и техники, воплощающих главные признаки настоящего и будущего.

Фэнтези (от англ. *fantasy* фантазия). Стиль живописи, появившийся в начале XX в. и основанный на использовании мифологических и сказочных мотивов. Художники создавали обложки и иллюстрации к книгам и играм, а также фантастические комиксы и коллекционные игровые карты.

Юхуа (от кит. *yuhua* масло). Новаторское направление в китайской живописи, живопись масляными красками с использованием приёмов, привнесённых с Запада.

Ямато-э (от яп. *yamato e* живопись в японском стиле). Одна из школ японской живописи, сложившаяся в X-XI вв. Изображение на свитках сюжетов средневековых повестей, романов и дневников. Сочетание четких силуэтов и ярких пятен с вкраплением золотых и серебряных блесков.

3. Творческие объединения художников

Абрамцевский кружок. Художественное объединение, возникшее в конце XIX в. в Абрамцево близ Сергиева Посада, имении русского промышленника и мецената С.И. Мамонтова. С 1878 по 1893 г. в Абрамцево жили и работали братья В.М. и А.М. Васнецовы, В.А. Серов, В.Д. Поленов, М.А. Врубель, И.И. Левитан, М.В. Нестеров. Одной из задач «Абрамцевского кружка» стало возрождение старинных ремесел и русской национальной культуры. Считается, что именно в Абрамцево была создана знаменитая русская матрешка.

Ассоциация художников революционной России, АХРР. С 1928 г. – **АХР.** Массовое творческое объединение советских художников, графиков и скульпторов в 20-х гг. XX в. Главной задачей члены Ассоциации считали

создание жанровых картин на сюжеты из современной жизни, в которых они развивали традиции живописи передвижников.

«Бубновый валет». Объединение московских живописцев, в состав которого входили Н.С. Гончарова, П.П. Кончаловский, М.Ф. Ларионов, К.С. Малевич, Р.Р.Фальк и др. Свое название получило после одноименной выставки, в 1910 г. (старинное французское толкование игральной карты «бубновый валет» «плут, мошенник»). Искусство художников, входивших в группу, представляло собой своеобразную реакцию на импрессионизм и развивалось в значительной степени как его эстетическая антитеза.

«Голубая роза». Объединение художников, существовавшее в Москве в 1907-1910 гг. Программа этих художников была близка символизму поэтов русского «серебряного века». Живописцы «Голубой розы» соединили в своих картинах западный декоративизм А. Матисса и М. Дени с элементами восточного искусства, иконой, парсуной, русским лубком.

«Мир искусства». Петербургское объединение художников, сложившееся во второй половине 90-х гг. XIX в. и противопоставлявшее эстетические устремления реалистическим принципам и традициям передвижников.

«Мост». Объединение художников-экспрессионистов, в основном немецких. Существовало в 1905-1913 гг. в Дрездене. Выработанный группой стиль заключался в деформации предметного мира, в применении локальных диссонирующих цветовых сочетаний. В своем творчестве члены объединения ориентировались на искусство В. Ван Гога и Э. Мунка.

Наби (от фр. *nabis* < древнеевр. *navi* пророк), *набиды*. Группа французских художников-постимпрессионистов, работавших в 1890-е гг. в Париже под влиянием искусства Поля Гогена. Живопись художников этой группы очень декоративная, их искусство предвосхитило возникновение *Ар Нуво*.

Назарейцы (от нем. *Nazarener* < евр. *Nazareth* огражденное место, город в Галилее, где прошли детство и юность Христа). Группа немецких и австрийских художников-романтиков начала XIX в., пытавшихся возродить стиль мастеров Средневековья и Раннего Ренессанса: А.Дюрера, Перуджино

В.Г. Перов, А.К. Саврасов и др. Основной задачей Товарищества стало устройство передвижных выставок в провинциальных городах России.

V. Наименования художника

1. Общие наименования художника

Автор (от польск. *autor* < лат. *autor* < *auctor* меценат). Творец, создатель художественного произведения.

Художник (от др.-рус. *худогъ* < ст.-сл. *хждогъ* опытный, искусный < готск. *handags* ловкий, умелый < *handus* рука). Специалист, практически ведущий творческую работу в области живописи, графики, скульптуры или декоративно-прикладного искусства.

Мастер (от лат. *magister* учитель). Звание выдающегося творца в области изобразительного искусства.

Живописец. Художник, работающий в области живописи.

2. Наименования художника по отношению к узкой профессиональной области

Акварелист (от фр. *aquarelle* < ит. *acquarello* < лат. *aqua* вода). Художник, специалист в области акварельной живописи.

Альфрейщик (от ит. *al fray* через преграду). Художник, специалист по альфрейной росписи.

Доличник. Художник-иконописец, специализирующийся в писании одежд и пейзажных *стаффажей* (палат, горок и т.п.), а также всего, кроме ликов и других открытых частей тела.

Изограф (от греч. *isos* равный, одинаковый, подобный + *graphō* пишу; черчу, вырезаю). Художник-иконописец в Древней Руси.

Иконописец (от греч. *eikon* образ, изображение). Художник, работающий в области иконописи.

Иллюстратор (от нем. *Illustrator* < лат. *illūstrātor* поясняющий, изображающий). Художник, выполняющий *иллюстрации* к какому-н. тексту.

Колорист (от ит. *colorito* < лат. *color* цвет). Художник, умело использующий и сочетающий краски, мастер колорита. Живописец, воплощающий свой художественный замысел главным образом средствами колорита.

Копиист (от ит. *copia* < лат. *copia* множество, запас). Художник, который выполняет копии с произведений изобразительного искусства.

Личник. Мастер в личном письме – изображении лиц, рук и прочих открытых частей тела, управлявший важным духовным местом в иконе – его ликом

Миниатюрист (от лат. *minium* киноварь, сурик). Художник, специалист в области миниатюры.

Пленэрист (от фр. *plein air* вольный воздух). Художник, мастер *пленэра*.

Рисовальщик. Художник, специалист в области рисунков.

Станковист. Художник, занимающийся станковой живописью.

Художник-монументалист (от лат. *monumentum* < от *monere* напоминать). Художник, специалист в области монументальной живописи.

Художник-реставратор (от нем. *Restaurateur* < фр. *restaurateur*).

Художник-энкауст (от нем. *Enkaustik*, лат. *encaustica* < гр. *enkaustike* < *enkaio* выжигать). Художник, специалист в области энкаустики.

3. Наименования художника по принадлежности к определенному направлению

Абстракционист (от фр. *abstractionisme* < лат. *abstractus* отвлеченность). Художник, представитель или последователь *абстракционизма*.

Анахронист (от греч. *ana* обратно, против и *hronos* – время). Художник, представитель или последователь *анахронизма*.

Барбизонец (от фр. *Barbizon*, название поселка). Художник, представитель *барбизонской школы*.

Болонец (от ит. *Bologna* город в Италии). Художник, представитель или последователь *болонской школы живописи*.

Венецианец (от ит. *Venezia* город в Италии). Художник, представитель или последователь *венецианской школы живописи*.

Верист (от ит. *il verismo* < *vero* истинный, правдивый). Художник, представитель или последователь *веризма*

Вортицист (от ит. *vortizto* вихрь). Художник, представитель или последователь *вортицизма*.

Гиперманьерист (от ит. *ipermanierismo*). Художник, представитель или последователь *гиперманьеризма*.

Гиперреалист (от англ. *hyperrealism* сверхреализм). Художник, представитель или последователь *гиперреализма*.

Дадаист (от фр. *dadalsme dada* бессвязный детский лепет). Художник, представитель или последователь *дадаизма*.

Дивизионист (от фр. *division* разделение). Художник, представитель или последователь *дивизионизма*.

Импрессионист (от фр. *impression* впечатление). Художник, представитель или последователь *импрессионизма*.

Информалист (от фр. *art informel*). Художник, представитель или последователь *информализма*.

Караваджист (от ит. соб. *Caravaggio*). Художник, представитель или последователь *караваджизма*.

Клуазонист (от фр. *cloison* перегородка). Художник, представитель или последователь *клуазонизма*.

Конструктивист (от фр. *constructivisme* < лат. *constructio* построение). Художник, представитель или последователь *конструктивизма*.

Концептуалист (от лат. *conceptus* мысль, понятие). Художник, представитель или последователь *концептуализма*.

Кубист (от фр. *cube* куб). Художник, представитель или последователь *кубизма*.

Модернист (от фр. *modernisme* < от *moderne* современный < англ. *modernism*). Художник, представитель или последователь *модернизма*.

Натуралист (от нем. *Naturalismus* < фр. *naturalisme* < лат. *naturalis* естественный < лат. *natura* природа). Художник, представитель или последователь *натурализма*.

Неоимпрессионист (от греч. *neos* новый + фр. *impressionisme*). Художник, представитель или последователь *неоимпрессионизма*.

Неореалист (от греч. *neos* новый + фр. *realisme* < срвлат. *realis* вещественный). Художник, представитель или последователь *неореализма*.

Пуантилист (от фр. *pointillisme*, букв. точечность < фр. *point* точка). Художник, представитель или последователь *пуантилизма*.

Пуссенист (от фр. соб. *Poussin*). Художник, относящийся к сторонникам живописной манеры Николя Пуссена. Спор *пуссенистов* и *рубенсистов* в конце XVII расколол всех художников на два непримиримых лагеря – сторонников «чистой классики» и более романтического, барочного ощущения.

Рубенсист (от голл. соб. *Rubens*). Художник, относящийся к сторонникам Рубенса. *Рубенсисты* подготовили почву и для возрождения интереса к натюрморту и жанровой живописи голландских и фламандских мастеров.

Сезаннист (от фр. *sesannisme* < соб. *Sesann*). Художник, представитель или последователь *сезаннизма*.

Суперреалист (от англ. *superrealism* сверхреализм). Художник, представитель или последователь *суперреализма*.

Супрематист (от лат. *supremus* наивысший). Художник, представитель или последователь *супрематизма*.

Сюрреалист (от фр. *surrealisme* сверхреализм). Художник, представитель или последователь *сюрреализма*.

Тоналист (от англ. *tonalism*). Художник, представитель или последователь *тонализма*.

Фламандец (от фр. *flamand*). Представитель *фламандской школы живописи*.

Фовист (от фр. *fauve* дикий). Художник, представитель или последователь *фовизма*.

Фотореалист (от англ. *photorealism*). Художник, представитель или последователь *фотореализма*.

Футурист (от фр. *futurisme* < лат. *futurum* будущее). Художник, представитель или последователь *футуризма*.

Художник-авангардист (от фр. *avant-garde* < *avant* передний + *garde* охрана). Художник, представитель или последователь *авангардизма*.

Художник-космист (от греч. *kosmos* организованный мир, *kosma* украшение). Художник, представитель или последователь *космизма*.

Художник-реалист (от лат. *realis* вещественный, действительный). Художник, представитель или последователь *реализма*.

Художник-ташист (от фр. *tashe* пятно). Художник, представитель или последователь *ташизма*.

Художник-формалист (от фр. *formalisme*). Художник, представитель или последователь *формализма*.

Художник-романтик (от фр. *romantique*). Художник, представитель и последователь *романтизма*.

Художник-символист (от фр. *symbolisme*). Художник, представитель или последователь *символизма*.

Экспрессионист (от фр. *expressionnisme* < *expression* выражение, выразительность). Художник, представитель или последователь *экспрессионизма*.

4. Наименования художника по принадлежности к определенному творческому объединению

Ахровец. Художник, член творческого объединения *АХХР*.

Бубнововалетец. Художник, член творческого объединения «*Бубновый валет*».

Мирискусник. Художник, член творческого объединения «*Мир искусства*».

Набид. Художник, член творческого объединения «*Наби*».

Интимист (от фр. *intime* < от лат. *intimus* самый глубокий, внутренний).

Член группы «*Наби*», главной темой творчества которого было изображение частной жизни человека, ее неспешно текущих событий, радостей и удовольствий.

Назареец (от нем. *Nazarener* < от евр. *Nazareth* огражденное место, город в Галилее, где прошли детство и юность Христа). Художник, член творческого объединения «*Назарейцы*», или «*Союз святого Луки*».

Охровец. Художник, член творческого объединения *ОХР*.

Передвижник. Художник, участник «*Товарищества передвижных художественных выставок*».

Репинец. Художник, член «*Объединения художников им. И.Е. Репина*».

5. Наименования художника по жанровой специализации

Анималист (от фр. *animalier*). Художник, изображающий животных.¹⁰⁰

Баталист (от фр. *bataille* сражение). Художник, специалист по *батальной живописи*.

Маринист (от фр. *mariniste* < лат. *marinus* морской). Художник, изображающий морские виды.

Жанрист (от фр. *genre* род, вид). Художник, специалист по *бытовой живописи*.

¹⁰⁰ К концу XIX – началу XX в. в терминологии изобразительного искусства образовалась группа слов для обозначения названия лиц по характеру их деятельности (*портретист, пейзажист, ландшафист, маринист, жанрист, натюрморист* и т.п.). В связи с этим появилась необходимость замены словосочетаний *живописец животных, художник зверей* и др. и слова *зверописец* таким термином, который, передавая сущность понятия, структурно подходил бы к перечисленным терминам. С этой целью, по-видимому, было взято французское слово *animalier*, которое, кстати сказать, в XIX в. было хорошо известно в искусствоведческой литературе» Таким образом, «термин *анималист* представляет собой русское новообразование»

Сергеев В.Н. Из истории развития русской искусствоведческой терминологии (жанр, видопись, натюрморт, анималист). – В кн.: Этимологические исследования по русскому языку. Вып. V. М., 1966. С. 142 – 144.

Исторический живописец (от фр. *historique* < греч. *historia* рассказ о прошлых событиях). Художник, специалист в области *исторического жанра*.

Карикатурист (от ит. *caricatura caricare* преувеличивать, перегружать). Художник, специалист в области *карикатуры*.

Мозаичист (от ит. *mosaico* < ср.-лат. *musaicum* < лат. *mūsivum, opus musivum* произведение, посвящённое музам). Художник, создающий *мозаику*.

Пейзажист (от фр. *paysage* < *paus* страна, местность). Художник, специалист в области *пейзажа*.

Портретист (от фр. *portrait*). Художник, специалист в области *портрета*.

Фрескист (от ит. *fresco* свежий). Художник, пишущий *фрески*.

Фурри-художник (от англ. *furry* покрытый мехом). Художник, специализирующийся на рисовании антропоморфных животных.

Художник-урбанист (от фр. *urbanisme* < лат. *urbānus* городской). Художник, специалист в области *городского пейзажа*.

Этюдист (от фр. *etude* изучение < лат. *studium*). Художник, специалист в области *этюда*.

VI. Компоненты художественного изображения

1. Линейные и плоскостные элементы живописного произведения

Абрис (от нем. *Abriss*). Линейные очертания изображаемой фигуры, ее *контур*.

Ассист (от лат. *assist* присутствующий). В иконописи *штрихи* из сусального золота или серебра на складках одежд, перьях, крыльях ангелов, на скамьях, столах, престолах, куполах, которые символизируют присутствие Божественного света

Движки, оживки. В технологии иконописи: светлые штрихи, завершающие пробелку и *вохрение*.

Контур (от нем. *Kontur* < ит. *contorno* < фр. *contour* очертание). Линия, очерчивающая силуэт предмета или отдельной его детали. Контур придает

произведению большую экспрессию и динамизм. В *клуазонизме* выступает в качестве одного из основных композиционных элементов.

Линия (от польск. *linia* < нем. *Linie* < лат. *līnea* льняная бечевка; полоса, проведенная этой бечевкой < *līnum* лён). Основное средство выражения замысла художника наряду с краской.

Мазок. Полоса краски, накладываемая кистью.

Меандр (от греч. *Maiandros* река в Малой Азии). Тип орнамента. Бордюры, составленный из прямых углов, складывающихся в непрерывную линию. Получил название от извилистой реки Меандр в Малой Азии (Эфес).

Обводка. Линия проведенная по контурам художественного произведения (рисунка, портрета и т. п.) тушью, краской.

Пятно. Раздельный *мазок*.

Орнамент (от лат. *ornamentum* украшение). Узор, для которого характерно ритмичное расположение геометрических или стилизованных растительных и животных элементов рисунка.

Штрих (от нем. *Strich* полоса, черта). Черта, линия, выполняемая одним движением руки; одно из важнейших изобразительных средств в большинстве видов графики, в отдельных видах живописи (главным образом монументальной и декоративной), в искусстве орнамента и т.д.

2. Понятия, связанные с цветом и светом

Ахроматические цвета (от нем. *achromatisch* < греч. *achrōmatos* бесцветный). Цвета, обладающие особым качеством, лишённые цветового тона и различающиеся только по светосиле (светлоте), например: белый, светло-серый, серый, темно-серый, черный и др.

Блик (от нем. *Blick*). Элемент светотени. Яркая точка или небольшое светлое пятно на картине, передающие отражение света, падающего на что-л.

Валёр (от фр. *valeur* ценность, достоинство). Тональный нюанс, градация одного и того же цвета по *светлоте*. В натуралистичной живописи академистов *валёр* – то же самое, что *светотень*.

Гармония (от греч. *harmonia*). Согласованность, стройность в сочетании красок в произведении живописи.

Живописность. Свойство живописи, определяющееся соотношением объемов, форм, цветовых пятен, их интенсивностью и взаимодействием, ролью света и тени, фактурой письма; превалирование цветового или светотеневого решения над четкостью линий.

Интенсивность цвета (от фр. *intensif* < лат. *intēnsio* напряжение, усиление). Количество определенного цветового тона в данном цвете.

Колорит (от ит. *colorito* < лат. *color* цвет). Характер взаимосвязи всех цветовых элементов произведения живописи, его цветовой строй как одно из средств правдивого и выразительного изображения действительности.¹⁰¹

Контражур (от фр. *à contre-jour* против света). Живопись против света. Изображение предметов, освещенных сзади.

Контрастные тона (от фр. *contraste* < лат. *contrārius* лежащий напротив, противоположный + фр. *ton* < греч. *tonos* напряжение, ударение). Отношение между двумя противоположными тонами – самым светлым и самым темным при светотеневом построении формы и между самым теплым и самым холодным – в *колорите* произведения живописи.

Корпусная тень (от лат. *corpus* тело). То же, что *собственная тень*.

Локальный цвет (от лат. *localis*). Основной и неизменный цвет изображаемых объектов, условный, лишённый оттенков, которые возникают в природе под воздействием освещения, воздушной среды, рефлексов от окружающих предметов и пр. Понятие «локальный цвет» впервые введено Леонардо да Винчи в «Книге о живописи».

Насыщенность цвета. То же, что *интенсивность цвета*.

Нейтральная гамма (от нем. *Neutral* < фр. *neutre* < лат. *neuter* ни тот ни другой + греч. *гамма* название буквы, обозначающей звук «соль» в средневековой музыке). *Цветовая гамма*, включающая нейтральные тона.

¹⁰¹ Термин нередко употребляется в поверхностном значении, близком к понятиям цветовая гамма и тональность.

Нейтральные цвета (от нем. *Neutral* < фр. *neutre* < лат. *neuter* ни тот ни другой). Цвета, которые нельзя отнести ни к теплым, ни к холодным.

Нюанс (от фр. *nuance*). Очень тонкий оттенок цвета или очень легкий переход от света к тени и т.п.

Освещение. Распределение света на картине.

Оттенок, колер. Разновидность цвета, образующаяся при смешивании различных близких цветов в определённых пропорциях.

Падающая тень. Тень от предмета.

Палитра (от фр. *palette* < лат. *paletta*). Подбор красочных сочетаний в картине, *цветовая гамма*.

Полутень. Элемент *светотени*; градация светотени на поверхности предмета, занимающая промежуточное положение между светом и глубокой тенью.

Полутон (от фр. *ton* < греч. *tonos* напряжение, ударение). Переходный *тон* между двумя соседними малоконтрастными тонами в освещенной части предмета.

Рефлекс (от фр. *reflexe* < лат. *reflexus* обратное движение). Изменение *тона* или увеличение силы окраски предмета, возникающие при отражении света, падающего от соседних освещенных предметов.

Света (ед.ч. *свет*). Один из основных элементов *светотени*. Светотеневые особенности наиболее освещенных частей по их отношению к тени и полутени.

Светосила. Степень относительной светлоты единичного тона, соответствующего какой-либо детали произведения живописи или мотива в соотношении с другими тонами.

Светотень. Градации светлого и темного, позволяющие воспринимать объем фигуры или предмета и окружающую их световоздушную среду. Градациями светотени являются: *свет, тень, полутень, рефлекс, блик*.

Собственная тень. Самая темная часть изображенного предмета, которая располагается на стороне, которая не освещена.

Сюжет (от фр. *sujet* < лат. *subiectus*). Изображение определенного, конкретного события или явления.

Тень. Один из основных элементов *светотени* в художественном изображении или в самой натуре, обозначающий светотеневые качества и особенности наименее освещенных частей по отношению к *светам* и *полутеням*.

Тон (от фр. *ton* < греч. *tonos* напряжение, ударение). Основной оттенок, сообщающий *колориту* произведения цельность. В зависимости от преобладания тех или иных цветов тон картины может быть золотистым, серебристым, теплым, холодным и т.д.

Тональность (от фр. *tonalite*). Внешние особенности колорита или светотени в произведениях живописи и графики. Он более употребителен в отношении к цвету и совпадает с термином *цветовая гамма*.

Фигура (от лат. *figura*). Изображение человека или животного в живописи.

Хроматические цвета (от фр. *chromatique*, нем. *chromatisch* < греч. *chrōma* цвет). Все цвета, кроме черного, серого и белого (и их оттенки). В конце XIX – начале XX в. хроматизмом называли течение *импрессионизма* во французской живописи.

Цвет. Одно из основных средств изобразительного искусства, отражающее (в единстве со *светотенью*) материальные свойства предметного мира.

Цветовая гамма (от греч. *гамма* название буквы, обозначавшей звук «соль» в средневековой музыке). Совокупность созвучных цветов, близких между собой по цветовому тону, светлоте и насыщенности.

Цветовые отношения. Различия цветов природы по цветовому тону, светлоте и насыщенности.

3. Композиция произведения живописи и ее элементы

Академическая программа (от фр. *académique* < греч. *akademia* первонач. школа Платона в садах, посвященных памяти героя Академа + нем. *Programme* < греч. *programma* публичное объявление, распоряжение, указ).

Композиция, выполняющаяся молодыми художниками на заданную тему при окончании дореформенной Петербургской академии художеств.

Аксессуар (от фр. *accessoire* побочный, дополнительный). Предмет второстепенного значения, обычно дополняющий характеристику центрального образа и небезразличный для выражения замысла в целом.

Анаморфоза (от греч. *ana* на, сверх + *morfe* форма). Эффект наложения одного изобразительного мотива на другой, их зрительного слияния, например, морской волны и рисунка камня, человеческого тела и древесного ствола. Был особенно популярен в *маньеризме* и *сюрреализме*.

Асимметрия (от нем. *Asymetrie* < фр. *asymetrie* < греч. *asymmetria*). Нарушение симметрического строения у объектов изображения, которым свойственно наличие симметрии.

Горизонт, *линия горизонта* (от нем. *Horizont* < фр. *horizon* < греч. *horizon* (*horizontos*) ограничивающий). В перспективе: условная прямая, соответствующая видимому горизонту на ровной открытой местности и служащая для перспективного построения.

Низкий горизонт (от нем. *Horizont* < фр. *horizon* < греч. *horizon* (*horizontos*) ограничивающий). Перспективный, или видимый горизонт, расположенный художником (в связи с композиционным решением) поблизости от нижнего края изображения.

Драпировки (от фр. *draperie* < *drap* сукно, простыня). Расположение и общий характер (трактовку) складок на одеждах или тканях вообще.

Изобразительный фон (от фр. *fond*). Фон, включающий изображения.

Изокефалия, *исокефалия* (от греч. *isos* равный, одинаковый + *kephale* голова). Распространенный в древности прием многофигурной композиции, при котором головы всех фигур располагались на одном уровне (в ряд по горизонтали). Термин употребителен по отношению к античному искусству.

Контраст (от нем. *kontrapost* < ит. *contraposto*). Контрастное расположение симметричных или противостоящих частей человеческого тела (рук, ног, верхней и нижней половины тела).

Негативные формы (от нем. *negativ* < лат. *negātīvus* отрицательный + лат. *fōrma* вид, наружность). Пустые пространства.

Нейтральный фон (от фр. *fond*). Фон, лишенный изображений, обычно в портрете.

Нимб (от лат. *nimbus* облако). В религиозной живописи: изображение сияния вокруг головы бога, ангелов, святых в средневековом (христианском и буддийском) искусстве как символ святости, божественности.

Объём. Трёхмерность или впечатление трёхмерности художественного произведения.

Перспектива (от фр. *perspective* < лат. *perspicio* ясно вижу сквозь). Система изображения пространства и объёмных тел на плоскости.

Лягушачья перспектива (от нем. *Froschperspektive*). Перспективный эффект необычно низкой точки зрения, расположенной почти у самой поверхности земли.

Научная итальянская перспектива (от ит. *Italia* + фр. *perspective* < лат. *perspicio* ясно вижу сквозь). Система изображения пространства, при которой линии предметов в изобразительном поле пересекаются в точки схода на горизонте, а не сокращаются обратно к глазу зрителя.

Обратная перспектива (от нем. *Die umgekehrte Perspektive*). Понятие ввел в 1907 г. немецкий искусствовед Оскар Вулф. Вид перспективы, при которой более далёкие от зрителя предметы изображаются более крупными.

Позитивные формы (от нем. *positiv* < лат. *positīvus* положительный + лат. *fōrma* вид, наружность). Фигуры, очертания объектов.

Силуэт (от фр. *silhouette* < соб. *Silhouette*). Термин образован от имени французского министра XVIII в. Э. де Силуэта, на которого была сделана карикатура в виде теневого профиля. Одноцветное контурное изображение чего-н. на фоне другого цвета.

Стаффаж (от нем. *Staffage* < англ. *staff* опора, поддержка). Второстепенные элементы живописной композиции (напр., человеческие фигуры в пейзаже).

Фон (от фр. *fond*). Основной цвет, тон, на котором пишется картина.
Светлый фон. Мрачный фон картины.

VII. Инструменты и приспособления для работы художника

1. Инструменты для рисования

а) Кисти, применяемые в живописи

Кисть. Важнейший инструмент художника, специально приспособленный для многообразных требований и разновидностей живописной техники. Кисти классифицируются по материалу, из которого они сделаны, по форме и назначению.

По материалу

Жёсткая кисть, щетинная кисть. Кисть, сделанная из жестких волос, т.е. из щетины.

Мягкая кисть. Кисть, сделанная из мягкой шерсти (например, колонка, барсука, белки).

Барсучья кисть. Кисть, сделанная из шерсти барсука.

Беличья кисть. Кисть, сделанная из шерсти белки.

Бычья кисть. Кисть, сделанная из шерсти быка.

Козья кисть. Кисть, сделанная из шерсти козы.

Колонковая кисть. Кисть, сделанная из шерсти колонка, считающаяся самой лучшей выпускаемой в России кистью для живописи.

По форме

Веерные (от нем. *Fächer* веер, под влиянием *веять*). Плоские кисти, имеющие негустой пучок в форме веера. С их помощью удастся сделать утонченную цветовую растяжку, а также смягчить контраст контуров и фактуру.

Дилижанс (от фр. *diligence* < лат. *diligēns* проворный, живой). Большая четырехугольная кисть для покрытия больших поверхностей в декорационных работах.

Контурные (от фр. *contour*). Этот вид кистей близок плоским, однако пучок у этих кистей короче, что придает кисти большую упругость, облегчает создание плавного перехода одного цвета в другой и хорошо выделяет *контур*.

Кошачий язык. Плоская кисть с купольным или овальным очертанием. Ею можно писать как обычной плоской кистью и в перпендикулярном положении к поверхности – как круглой.

Круглые. Одна из наиболее универсальных кистей. Предназначается для нанесения краски линией с неизменной толщиной, либо линией, варьирующейся по толщине.

Лампензель, лапка (от нем. *Pinsel aus Lamm* кисть из ягненка). Плоская кисть с очень тонкой рабочей частью полукруглой (или прямоугольной) формы, состоящей из мягкого длинного волоса. Используется для золочения и реставрации.

Линейные (от польск. *linia* < нем. *Linie* < лат. *līnea* льняная бечевка; полоса, проведенная этой бечевкой < *līnum* лён). Разновидность *шрифтовых кистей*. Они короче последних, но длиннее круглых, оставляют точные линии, длинные мазки.

Плоские. Такими кистями наносят широкие ровные мазки: ими хорошо работать на крупных участках холста. Благодаря густоте и длине волоса кисть удерживает много краски.

Ретушные (от фр. *retouche*). Подрезанная под угол плоская кисть с коротким ворсом. Используется для нанесения очень точного мазка.

Трафаретные (от ит. *traforetto*, букв. продырявленная вещь). Кончик волоса данной кисти тупой и плоский, а краска наносится на поверхность вертикальными ударами. Кисти служат для нанесения ровного слоя через трафарет и для лессировок.

Флейц (от нем. *Floz* слой). Широкая плоская кисть для покрытия красочным слоем больших поверхностей. Используются, главным образом, с акварелью и производятся из мягкого беличьего волоса.

Шлеппер (от нем. *Schlepper* < *schleppen* волочить). Кисть для длинных прямых линий. Длинный ворс позволяет удерживать большое количество краски. Для тонкого письма, создания эффектов игры света и тени, контуров и набросков, а также длинных мазков.

Шрифтовые (от нем. *Schrift* письмо). Вариация круглых кистей с очень длинным волосом. Используется с жидкими красками для нанесения тонких ровных линий.

б) Другие инструменты

Аэрограф (от греч. *aero* воздух + *graphō* пишу). Небольшой пневматический инструмент, пульверизатор, распыляющий краску.

Карандаш (от тур. *karatas* < тюрк. *kara* черный + *tas, das* камень). Материал и одновременно инструмент для рисования в виде тонкой палочки из специальных красящих веществ, обычно оправленных в дерево или же из некоторых сортов металла.

Каутерий (от греч. *kauter* накалившее железо). Круглые, плоские и загнутые палочки и лопатки разной формы, применяемые в технике энкаустики.

Перо. Инструмент для рисования при помощи жидкого красящего вещества (гл. обр. *туши*), изготовленный из металла, тростника или птичьих перьев.

Сенсорная кисть (от лат. *sensus* чувство, ощущение). Кисть для рисования на сенсорных экранах.

2. Приспособления для создания произведений живописи

Батожок. Легкая палочка из крепкого дерева с шарообразным окончанием, служащая живописцу опорой для правой руки при выполнении мелких деталей. То же, что *муштабель*.

Видоискатель. Устройство в виде рамки с рукояткой, применяемое художниками для ограничения поля зрения при *наброске* видов с натуры.

Гладилка, гладильник. Инструмент в виде валика, лопатки и т. п., предназначенный для разглаживания, выравнивания поверхности акварельных рисунков.

Клееварка, клеянка. Специальный сосуд для варки клея, применяемый в технологии изобразительного искусства.

Клямер, клямера (от нем. *Klammer* скоба, зажим). Металлическая скоба шириной в 2,5 см для подвески акварельной работы на *паспарту* под стекло без рамы.

Краскотёрка. Сосуд, ступка для растирания красок.

Курант (от фр. *courante* бегущий, текущий). Инструмент для растирания красок ручным способом, Мелкие куранты, напоминающие по форме опрокинутый бокал, делаются обычно из стекла или фарфора.

Листовой пенопласт (от нем. *Plastik* < греч. *plastikos* пластичный, податливый). Основание под живопись из листового пенопласта.

Мастихин (от ит. *mestichino* < греч. *mastika, mastiche* смола). Инструмент для очистки палитры и для удаления еще не высохшего красочного слоя с отдельных мест полотна (в случае коренной переработки деталей).

Мольберт (от нем. *Malbrett*). Деревянный станок для живописи, укрепляющий подрамник с холстом, картон, доску и пр. на различной высоте

Муштабель (от польск. *musztabel* палка). То же, что *батажок*.

Палитра (от фр. *palette* < лат. *paletta*). Небольшая и тонкая доска четырехугольной или овальной формы, на которой художник смешивает краски во время работы.

Подрамник, подрамок. Рамка, на которую натягивается *холст* для живописной работы.

Рама, рамка (от нем. *Rahmen*). Четырехугольное, овальное или иной формы для вставки, обрамления художественного произведения живописи или графики.

Растушка. Короткая палочка из бумаги или замши с конусообразными концами для растирки штриха в пятно при рисовании *пастелью* и другими мягкими материалами.

Станок. Деревянное или металлическое приспособление для живописи, на котором укрепляются *подрамник* с *холстом*, картон, доска или другие основы для живописи и рисунка.

Стиратор (от ит. *stirare* растягивать). Приспособление для работы *акварелью* без наклейки бумаги на доску. Состоит из двух рамок, одна из которых входит в другую.

Этюдник (от фр. *etude* изучение < лат. *studium*) 1. Специальный плоский ящик для хранения этюдов и принадлежностей живописи. Папка для хранения этюдов. 2. Небольшая доска, на которую живописец помещает бумагу и холст, предназначенные для написания этюда

3. Основы под произведения живописи

Батист (от фр. *batiste* < *Batiste*). Легкая льняная или хлопчатобумажная ткань, применяемая в живописи как основание. Термин образован от имени Батиста Шамбре, создавшего эту ткань в XVIII в.

Бортовка (от фр. *bord* край). Плотная льняная ткань, применяемая в живописи как основание,

Бристоль, бристольский картон (от англ. *Bristol* город в Англии). Картон высокого качества, сходный по составу с ватманом, служащий материалом для рисования.

Бумага (от греч. *bambakion* с перс.). Материал для рисования, получаемый из древесины, специальная бумага, предназначенная для рисования.

Ватман (от англ. *wattman* < соб. *Whatman*). Термин образован от имени английского изобретателя Джеймса Ватмана. Высший сорт бумаги с шероховатой поверхностью.

Велень (от фр. *vélin* телячья кожа). Особый, лучший сорт пергамента, преимущественно употребляется для миниатюрной живописи и рисования сухими красками.

Картон (от фр. *carton* < ит. *cartone* увеличит. от *carta* бумага). Толстый лист бумаги для рисования.

Мешковина. Грубая прочная конопляная ткань, применяемая в живописи как основание, преимущественно для декоративных работ.

Полотно. Основа из какой-либо достаточно прочной ткани, преимущественно в загрунтованном виде.

Холст. То же, что *полотно*.

VIII. Материалы для рисования

В качестве основных материалов для создания произведений живописи художники используют различные краски.

1. Краски и их составляющие

Краски *мн.* (*ед.* *краска*) Специально приготовленные жидкие, тестообразные или твердые вещества и составы, обладающие повышенным цветовым качеством, хорошей окрашивающей поверхностью и достаточной устойчивостью, состоящие из *пигмента* и *связующего вещества*.

Красочный слой. В масляной живописи нанесенные в определенной последовательности слои красок.

Палитра (от фр. *palette* < *paletta*). Точный перечень красок, которыми пользуется тот или иной *художник* в своей творческой работе.

Пигмент (от лат. *pigmentum* краска). Красящий порошок, являющийся основой для производства всех видов *красок* на различных *связующих веществах*.

Фуза (от фр. *fuser* расплываться – о красках). Отработанные краски; смесь пигментов всех цветов. Сложные, неопределенные цвета в живописи.

а) Виды красок по происхождению

Натуральные неорганические краски (от лат. *naturalis* < *natura* природа + фр. *organique* < греч. *organikos* букв. служащий орудием). Минералы и земли, находимые в недрах или на поверхности земли и обладающие красящими свойствами (*горный ультрамарин, горная киноварь, волконскоит, сиены, умбры, охры, земли*).

Натуральные органические краски (от лат. *naturalis*, от *natura* природа + от фр. *organique* < греч. *organikos* букв. служащий орудием). Вытяжки, сок или экстракт красящего вещества растительного или животного происхождения, применяемые в живописи в чистом виде (*сени, пурпур*); предварительно осажденные на минеральное основание (*индиго, краплаки, кармин*).

Искусственные неорганические краски (от фр. *organique* < греч. *organikos* букв. служащий орудием). Получаются посредством прокаливания или осаждения окисей металлов, солей металлов и многих других соединений различных веществ (*искусственный ультрамарин, искусственная киноварь, изумрудная зелень, кобальт, кроны, хром, кадмий, марсы*).

б) Виды красок по исходному материалу

Акрил, акриловые краски (от лат. *acris* острый, едкий). Синтетические воднодисперсные краски на основе полимеров.

Акварель, акварельные краски (от фр. *aquarelle* < ит. *acquarello* < лат. *aqua* вода). Клеевые краски, разводимые на воде.

Гуашь, гуашные краски (от фр. *gouache* < ит. *guazzo* < лат. *aquātus* водянистый). Непрозрачные акварельные краски.

Масло, масляные краски. Краски с растительным маслом в качестве основного связующего вещества.

Темпера (от ит. *tempera* < лат. *temperare* смешивать краски). Краски, растертые на яичном желтке или на смеси клеевого раствора с маслом и разбавляемые водой.

в) Наименования красок по цвету пигмента

Белила, или белые краски

Свинцовые белила. Белая минеральная краска на основе свинца. Основная белая краска теплого белого непрозрачного цвета в живописи.

Титановые белила (от лат. *titanium*). Краска чисто белого цвета. В качестве живописной краски титановые белила в западноевропейских странах начали применяться в 1905-1910 гг. В СССР художественные титановые белила вырабатывались с 1930 г. заводом «Красный художник».

Цинковые белила (от нем. *Zink*). Цинковые белила используются в темпере, акварели, гуаши, пастели. В живописи цинковые белила употребляли в Западной Европе в начале XVII в. Были введены Уинсором и Ньютоном под названием *Китайский белый* (*Chinese white*).

Жёлтые краски

Ауреолин (от лат. *aureolin* золотистый). Прозрачная краска блестящего желтого цвета.

Гуммит (от лат. *gummi* < греч. *kommi* камедь, застывший клейкий сок из коры деревьев). Органическая жёлтая прозрачная акварельная краска.

Желтый крон (от нем. *Kron(gelb)* < *Krone* корона + *Gelb* желтый цвет). Минеральная краска яркого желтого цвета. Применяется для грунтовки.

Жёлтый ультрамарин (от нем. *Ultramarin* < лат. *ultra* сверх, более, далее + *marinus* – морской). Лимонно-желтая краска.

Желть, желть цареградская. По свойствам похожа на свинцовые белила: стойкая на свету кроющая краска, употреблялась в масляной живописи.

Индийская жёлтая. Прозрачная желтая краска, изначально поставлялась из Индии. Добывалась из экскрементов верблюдов или коров, которых кормили особыми растениями.

Кадмий (от лат. *Cadmium*). Жёлтая краска, получаемая на основе элемента кадмия. Пигмент может быть получен различных оттенков, от темно-желтого до лимонного.

Марс желтый (от лат. *Mars*). Род искусственной охры, более прозрачный, чем натуральная охра.

Неаполитанская жёлтая (от ит. *Napoli* город в Италии). Краска светло-желтого цвета. Добывалась под Неаполем в вулканических породах, была известна в Италии уже в XV столетии, под названием *giallolino* (желтое олово).

Охра (от греч. *ochra* бледный, желтоватый). Минеральная краска желтого или красного цвета.

Охра золотистая (от греч. *ochra*). Краска, темнее светлой желтой, но с жёлто-золотистым оттенком.

Охра итальянская жженая (от греч. *ochra* + ит. *Italia*). Подобный тон имеют некоторые натуральные земли.

Охра ручейная (от фр. *ocre de ru* сокращенное *ruisseau* ручей). Очень продолжительное промывание перед стиранием К. на масле необходимо для улучшения их землисто-жёлтого цвета.

Охра светлая жженая (от греч. *ochra*). Светлая желто-коричневая минеральная краска.

Охра светлая (от греч. *ochra*). Светлая желтая краска.

Охра тёмная жженая (от греч. *ochra*). Темная желто-коричневая минеральная краска.

Платиновая жёлтая (от исп. *Platina* платина). Очень светлая желтая краска.

Стронциановая жёлтая (от лат. *Strontium* стронций). Краска лимонно-желтого цвета.

Хром (от лат. *Chromium* хром). Желтая краска, получаемая из хрома.

Цинковая жёлтая (от нем. *Zink* цинк). Желтая краска, получаемая из цинка.

Коричневые краски

Асфальт (от гр. *asphaltos* горная смола). Коричневая прозрачная Краска, готовится из смолы Мертвого моря (*Bitume de Judée*). Употребляется в масляной живописи.

Бистр (от фр. *bistre* темно-коричневая краска). Темно-коричневая прозрачная (акварельная) краска для рисования кистью или пером.

Вандик, коричневая Вандика (от голл. *Antoon van Dyck*). От имени фламандского художника Антуана Вандейка. Коричневая краска, полученная смешением охр.

Жженая берлинская лазурь (от польск. *lazur* < ср.-в.-нем. *lazûr, lasûr* голубой камень < ср.-лат. *lazurium, lasurium* < араб. *lâzavard*). Краска коричневого цвета, иногда очень хорошего тона.

Жженая зелёная земля. Коричневая краска.

Жженая умбра (от ит. *Umbria* регион в Италии). Краска красно-коричневого цвета.

Кассельская земля (от нем. *Cassel* город в Германии). Свое название получила по месту его добычи в г. Кассель (Германия). Темно-коричневая краска.

Кельнская земля (от нем. *Köln* город в Германии). Разновидность обожжённой битуминозной коричневой краски.

Охра тёмная (от греч. *ochra*). Темно-коричневая краска.

Сепия (от греч. *sepia* каракатица). Прозрачная темно-коричневая краска животного происхождения, готовится из высушенной жидкости, добываемой из околосоудочной полости каракатицы, употребляется в акварельной живописи и на приготовление китайской туши.

Сиена, Сиенская земля (от ит. *Sienna* город в Италии). Минеральная желто-

коричневая краска, принадлежит к натуральным железным землям.

Умбра (от ит. *Umbria* регион в Италии). Краска землисто-коричневого цвета.

Красные краски

Английская красная (от польск. *Anglia* < лат. *Anglia*; отсюда *английский*).

Красная краска разных тонов, светлая и тёмная. Соединение железного купороса и углекислой соды.

Браунрот (от нем. *braunrot* бурый, коричневато-красный). Темно-красная мелкозернистая земляная краска.

Жженая сиена (от ит. *Sienna*, город в Италии). Краска резкого красно-коричневого тона (акварельная и масляная).

Земля поццуоли (от ит. *Pozzuoli*, город на юге Италии). Коричнево-красная краска.

Кармин (от фр. *carmin* < араб. *qirmiz* кошениль). Ярко-красная краска, приготовляемая из насекомого *кошенили* и применяемая в живописи.

Кассиев пурпур (от соб. *Andreas Cassius* голландский медик и химик XVII в.) Препарат золота, употребляющийся в живописи по стеклу и фарфору. *Пурпур* (от лат. *purpura* пурпурная улитка) общее наименование для оттенков «пурпурного цвета».

Киноварь (от греч. *kinnabari*). Красная краска из искусственно получаемой сернистой ртути. Русское название цвета с XII века.

Китайская красная. То же, что *киноварь*. В русском языке используется с начала XX века.

Драконова кровь (от лат. *Calamus draco* < *Dracaena draco* смола драконового дерева). Ярко-красная краска из сока пальмовых деревьев.

Колькотар (от лат. *colcothar vitrioli*). Введенное Парацельсом слово и, вероятно, взятое им с араб. языка. *Английская красная краска, шведская мумия*. Красная железная окись, употребляемая как живописная краска.

Краплак (от нем. *Krapplack* < голл. *Krap* крюк, из-за формы шипов растения марена), или *гаранс* (от фр. *garance*). Яркая красная краска.

Марс красный (от лат. *Mars*). Прозрачная ярко красно-оранжевая краска.

Мертвая голова, капут-мортуум (от лат. *caput mortuum* мертвая голова). См. мумия.

Мумия (от араб. *tumija* труп). Природный пигмент группы охр, минеральная краска, цвет ее колеблется от светлого до темного коричнево-красного. Получила свое название из-за того, что эта краска предположительно извлекалась из древнеегипетских мумий. В настоящее время термин *мумия* применяется только в России.

Скарлет (от англ. *scarlet* алая, румяная). Английская акварельная краска розового цвета. Разновидность *киновари*.

Сурик свинцовый (от греч. *syrikon* сирийский). Краска оранжевого или оранжево-красного цвета, имеют красный нечистый и красно-коричневый цвет.

Помпейская красная (от ит. *Pompei* < лат. *Pompeji*, древнеримский город недалеко от Неаполя). Краска красного цвета с небольшой примесью ржавого оранжевого. Этот цвет использовали в Помпеях, на фресках.

Шведская мумия (от араб. *tumija* труп). То же, что *колькотар*.

Зелёные краски

Берггрюн (от нем. *Berggrün* горная зелень). Общее название зелёной краски с голубоватым оттенком.

Богемская земля (от лат. *Bohemia*, первоначальное название Чехии). Краска землисто-зелёного теплого тона, полупрозрачная.

Брауншвейгская зелень (от нем. *Braunschweig* город в Германии). Зеленая краска с голубоватым оттенком. Ее состав разработан в 1764 г. в Германии, в г. Брауншвейге. Близкие по составу красители – *бременная зелень*, *швайнфуртская зелень* (по названиям г. Бремена на севере Германии и г. Швайнфурта на юге, в Баварии).

Вердаччио (от ит. *verdaccio* зеленоватый). Во фресковой росписи: составные краски, служащие *подмалевком*. Разновидность *зелёной земли*, которую

использовали в темперной живописи – смесь земляной краски, *охры*, *угля*, *мела* и *умбры*.

Веронская земля, веронская зелень (от ит. *Verona*, город в Италии). Краска сине-зеленого цвета. Получается из глины, окрашенная железистыми соединениями.

Вивианит (от лат. *vivianum* живой, органического происхождения). Название одонтолита, или *костной бирюзы*, – ископаемых зубов и костей (мастодонтов, мамонтов), окрашенных пропитавшими их железистыми растворами в зелено-голубой цвет.

Зелёная земля (от фр. *terre verte*). Продукт распада горных пород. Эту краску добывали с глубокой древности в Италии, Богемии, на о. Кипр.

Зелёный кобальт (от лат. *Cobaltum*). Кроющая, светостойкая краска. Излюбленная зеленая краска И.К. Айвазовского

Изумрудная зелёная, изумрудная зелень (от перс. *zumirrud*). Зеленая краска, название, придаваемое различным тонам зелёной.

Кобальтовая зелёная (от лат. *Cobaltum* кобальт). Светлая и тёмная. Светлая: холодно-зелёного цвета. Тёмный тон красив, но уступает гидрату окиси хрома.

Малахитовая зелень (от греч. *malachitēs* < *malachē* мальва. По цвету листьев мальвы). Самая светлая из зелёных красок. Древнейшая краска, добываемая из малахита.

Польверонез, веронез, зелёная Поля Веронезе (от фр. *Paul Véronèse* < ит. *Paolo Veronese*). Галлицизированная форма от имени итальянского художника Паоло Веронезе. Яркая светло-зеленая краска французского производства.

Хромовая зелёная (от лат. *Chromium* хром). Окись хрома. Неяркая, но очень прочная в живописи зеленая краска.

Ярь-медянка. Ярко-зелёная краска, получаемая путём окисления меди.

Синие краски

Берлинская лазурь, прусская лазурь (от нем. *Berlin* + польск. *lazur* < ср.-в.-

нем. *lazûr, lasûr* голубой камень < ср.-лат. *lazurium, lasurium* < араб. *lâzavard*). Краска весьма синего цвета, с легким зеленоватым оттенком. *Парижская синяя* – тоже видоизмененная берлинская лазурь.

Горная лазурь (от польск. *lazur* < ср.-в.-нем. *lazûr, lasûr* голубой камень < ср.-лат. *lazurium, lasurium* < араб. *lâzavard*). *Бременская синь* есть искусственное подражание *горной синей*, как и *синий пепел*.

Дельфинин (от греч. *delphinos*). Краска ультрамаринового цвета.

Индиго (от исп. *indigo* < лат. *Indicus* индийский). Разновидность фиолетового цвета, средний между тёмно-синим и фиолетовым. Название произошло от растения индиго, произрастающего в Индии, из которого добывали краситель, использовавшийся для окраски одежды.

Кобальтовая синяя (от лат. *Cobaltum* кобальт). Синяя кобальтовая краска, изготавливаемая продолжительным прокаливанием смеси.

Смальта (от ит. *smalto* эмаль). Ярко-синяя краска, изготавливаемая из кремневой кислоты и кобальта.

Ультрамарин (от нем. *Ultramarin* < лат. *ultra* сверх, более, далее и *marinus-* морской). Синяя краска, натуральная и искусственная.

Церулеум (от лат. *coeruleus* голубой, лазурный, темно-синий < *caelum* небо, небеса). Краска светлоголубого цвета с зеленоватым оттенком.

Фиолетовые краски

Кобальтовая фиолетовая, краска Сальвета (от лат. *Cobaltum* кобальт + нем. *violett* фиолетовый < фр. *violet* < лат. *viola*). Темно-фиолетовая краска.

Мореллон (от фр. *morelle*, итал. *morellone* иссиня-чёрный). Добывают из тропического деревянистого растения чёрного паслёна с лиловыми цветами. Эту краску использовал Микеланжело при росписи Сикстинской капеллы в Ватикане.

Нюрнбергская фиолетовая, марганцовая фиолетовая (от нем. *Nürnberg* город в Германии + нем. *violett* фиолетовый < франц. *violet* < лат. *viola*). По цвету близка фиолетовому кобальту с темным оттенком.

Чёрные краски

Виноградная чёрная, франкфуртская черная. Краска глубокого синевато-черного цвета, получаемая посредством обжига без доступа воздуха сухих молодых лоз винограда.

Графит (от нем. *Graphit* < греч. *graphō* пишу). Темно-серая масляная краска из минерального углерода (натурального графита).

Косточковая чёрная. Получается пережиганием без доступа воздуха сухих косточек абрикоса, персика, сливы, вишни. Обладает красивым черным цветом.

Костяная чёрная. Черная краска, имеющая явственный коричневый оттенок.

Кофейная чёрная (от фр. *noir de café*). Получали скорее всего из веток кофейных деревьев тем же способом, что и виноградную или персиковую.

Ламповая чёрная, ламповая копоть, сажа газовая. Имеет глубокий черный цвет.

Тиоиндиго чёрная (от греч. *theion* сера + исп. *indigo* < лат. *Indicus* индийский). Отливает синевой.¹⁰²

Чёрная из пробки. Черная краска с синеватым оттенком, также называемая *испанской*, а в старину – *ультрамарином бедных*.

Чёрная из слоновой кости (от нем. *Elfenbeinschwarz* слоновая чернь). Чистая черная краска.

2. Другие материалы для рисования

Пастель (от фр. *pastel* < ит. *pastello* < *pasta* тесто). Мягкие цветные карандаши для живописи.

¹⁰² Слово *тиоиндиго* встречается в названиях красных, черных, синих и других красок.

Сангина, *сангин* (от фр. *sanguine*) Материал для рисования, изготавливаемый преимущественно в виде палочек красновато – коричневого цвета.

Соус (от фр. *sauce* < лат. *salsus* соленый). Материал для рисования, состоящий из очень мелкого и мягкого черного порошка с незначительной примесью клеящих веществ в виде палочек в обертке.

Тушь (от нем. *Tusche* < фр. *touche* < *toucher* касаться). Материал для рисования кистью или пером, состоящий преимущественно из специально приготовленной сажи и клеящих веществ.

Китайская тушь (от нем. *Tusche* < фр. *touche* < *toucher* касаться). Лучший сорт черной туши, выпускаемой в Китае.

Уголь. Материал для рисования из обожженных тонких веток или обструганных палочек липы, ивы и других деревьев.

3. Вспомогательные материалы

а) Грунты

Грунт (от нем. *Grund* дно, основа). Тонкий слой специального состава, наносимый поверх основы. Подразделяются, в зависимости от основного компонента, на *меловые, гипсовые, известковые* и т.п.; в зависимости от связующего вещества – на *клеевые, масляные и эмульсионные*.

Арричиато (от ит. *arriciato* завитой). Нижний слой известкового грунта во фресковой живописи.

Интонико (от ит. *intonaco*). Верхний слой известкового грунта во фресковой живописи.

Левкас (от греч. *leukos* белый). Меловой грунт в русской средневековой живописи.

б) Связующие вещества

Связующее вещество. Вяжущее вещество (клей, масло, гашеная известь, желток куриного яйца), с помощью которого частицы пигмента соединяются

между собой и закрепляются на поверхности грунта, образуя красочный слой.

Клей. Применяется в масляной живописи главным образом для проклейки холста. Наименования клея определяются материалом для приготовления:

Казеиновый клей (от лат. *caseus* сыр). Клей,готавливаемый посредством растворения порошка сухого казеина в растворе нашатырного спирта или буры.

Льняной клей. Клей, получаемый посредством неполного разваривания в воде семян льна.

Рыбий клей. Клей,готавливаемый из белуги.

Пергаментный клей (нем. *Pergament* < греч. *pergamēnos* < *Pergamos* город Пергам в Малой Азии). Приготавливается посредством вываривания в воде чистых обрезков козьего или бараньего пергамента.

Перчаточный клей. Получается посредством вываривания в воде хорошо промытых обрезков белых лайковых или бараньих кож.

Кожный клей. Лучший сорт кожного клея, так называемый *кельнский клей*, получают посредством вываривания шкур молодых позвоночных животных.

Мездровый клей. Клей,готавливаемый из мездры – подкожной клетчатки на невыделанной коже.

Болюс (от лат. *bolus* ком, кусок). Глинистая паста, которая в смеси с клеем фиксирует сусальное золото на украшаемом предмете.

Гуммиарабик, аравийская камедь, александрийская камедь, светлая камедь (от лат. *gummi* камедь + *arabicus* аравийский). Растительный клей, камедный сок египетского стручкового терновника или сенегальской акации, произрастающей в Австралии и Африке.

Гуммигут (от нем. *Gummigutt* < лат. *gummi* камедь + *gutta* капля). Растительный клей. Сгущенный сок, получаемый при надрезании стволов тропических деревьев, применяемый в технологии изобразительного искусства, а также для изготовления желтой акварельной краски.

Желатин, *желатина* (от фр. *gelatine* < ит. *gelatin* < лат. *gelatus* замороженный). Костный клей, который используется в технологии живописи.

Декстрин (от фр. *dextrin* < *dexter* правый). Продукт из крахмала, употребляемый как клеящее вещество.

в) Лаки

Лак для живописи, *живописный лак* (от нем. *Lack* < инд. *laksa*). Специальное вещество для покрытия картин и приготовления красок, придания им большей прозрачности и красоты тона, усиления выносливости слоя живописи

Даммарный лак (от мал. *dammar* + нем. *Lack* < инд. *laksa*). Лак, приготовляемый из *даммары*.

Копаловый лак (от исп. *sopal* + нем. *Lack* < инд. *laksa*). Лак, получаемый из ископаемых копаловых смол растительного происхождения, применяемый для покрытия картин и для приготовления красок, например, яичномасляной темперы.

Масляный лак (от нем. *lack* < инд. *laksa*). Лак, содержащий масляно-смоляную эмульсию.

Мастиковый лак, *мастичный лак* (от нов.-греч. *mastix* < греч. *mastichē* жевательная смола + нем. *lack* < инд. *laksa*). Масляный лак, в состав которого включен *мастикс*, применяемый в технологии живописи.

Покрывной лак (от нем. *lack* < инд. *laksa*). Лак, служащий для покрытия, масляной и темперной живописи.

Ретушный лак (от фр. *retouche* + нем. *lack* < инд. *laksa*). Лак, служащий для обработки затвердевшего красочного слоя перед повторной пропиской, для предотвращения пожухания живописи и для усиления сцепления красочных слоев.

г) Масла

Масло. Связующее вещество для художественных красок

Белёное масло. Растительное масло, служащее связующим веществом для художественных красок, которое было подвержено специальной обработке для отбеливания.

Касторковое масло (от нем. *Kastoröl* < лат. *castoreum* выделение желез бобра < гр. *kastōr* бобер + *Öl* масло). Масло, получаемое из семян касторки, служащее связующим веществом для масляных красок.

Кедровое масло (от греч. *kedros*). Масло, получаемое из орехов сибирского кедра, применяемое как материал в технологии изобразительного искусства.

Лавандовое масло, лавандное масло (от ит. *lavanda* < лат. *lavenda*). Масло, получаемое из лаванды, служащее связующим веществом масляных красок.

Льняное масло. Масло, получаемое из льняных семян, употребляемое как связующее вещество художественных красок.

Маковое масло. Масло, получаемое из семян белого мака, служащее связующим веществом масляных красок.

д) Смолы

Венецианский терпентин (от ит. *Venezia* + нем. *Terpentin* < греч. *terebinthinos*). Терпентин, получаемый из европейской лиственницы, применяемый как материал в технологии изобразительного искусства.

Гуммилак (от лат. *gummi* камедь + нем. *lack* < инд. *laksa*). Смола, выделяемая насекомыми, обитающими на побегах некоторых тропических растений. Применяется для изготовления лаков.

Даммара (от мал. *damar*) Смола некоторых тропических деревьев, применяемая как материал в технологии изобразительного искусства.

Инииторы (от нем. *inhibitor* < лат. *inhibito, inhibere* сдерживать, останавливать). Вещества, замедляющие протекание химических реакций, употребляемые при приготовлении художественных красок и лаков.

Камедь (от греч. *kommidion*). Густой сок, выступающий у многих деревьев

на поверхность коры при ее повреждении и обычно быстро затвердевающий, применяемый как материал для приготовления клеев и красок.

Канифоль (от греч. *kolophonía* по названию древнегреческого города Колофона в Малой Азии). Составная часть смолы хвойных деревьев, применяемая как материал в технологии живописи.

Квасцы Вещество из солей металлов, добавляемое в клей для закрепления красок.

Копайский бальзам (от лат. *Balsamum copaive*). Бальзам, получаемый из сока растений, произрастающих в Южной Америке, применяемый в технологии живописи.

Копалы мн (от исп. *copal*). Ископаемые смолы растительного происхождения, твердые, с высокой температурой плавления, служащие материалом для приготовления лаков для художественных красок.

Левулоза (от фр. *levulose* от лат. *laevus* левый). Составная часть пчелиного меда, служащая связующим веществом художественных красок.

Мастикс (от нов.-греч. *mastix* < греч. *mastichē* жевательная смола). Ароматичная смола мастикового и некоторых других деревьев, применяемая в технологии живописи.

е) Специальные жидкости

Разбавители. Жидкость, применяемая художниками для разведения и разжижения красок и лаков и сообщения нужных качеств красочному слою, а также для смывки красок. Для *акварельных* и *гуашевых красок* единственный

Растворитель. Основой растворителя для *масляной живописи* служат эфирные масла, нефть и ее фракции. Особенно часто применяются скипидар (терпентинное масло), его составные части (пинен) и его смеси с льняным маслом, очищенная нефть и бесцветный бензин (уайт-спирит).

Сиккатив (от лат. *siccativus* высушивающий). Жидкость для ускорения процесса высыхания *масляных красок*.

IX. Дефекты живописного изображения

Высолы. Выделение солей на поверхности в настенной живописи.

Выцветание. Потускнение красок на картине, от продолжительного действия на нее света.

Емчуга, ямчуга. В технологии древнерусской монументальной живописи: светлый налет, выступающий с течением времени поверх росписи при излишке едкой извести в верхнем слое штукатурки – *левкасе*.

Излом. В изобразительном искусстве: место перелома, разлома на произведении искусства.

Кожя. Пленка на поверхности произведения живописи, образовавшаяся в результате избытка эмульсии и клея.

Кракелюр (от фр. *craquelure* трещина). Трещина по красочному слою, преимущественно в масляной живописи на холсте, возникающая с течением времени в результате неодинаковой скорости высыхания красочных слоев.

Кракле (от фр. *craquele* трещина). Сеть тонких трещинок на глазурованной поверхности керамических изделий, созданная для декоративного эффекта.

Меление. Этот дефект вызывается потерей пигментом краски связующего – масла.

Наплыв. Слой краски, наплывший, натекший поверх другого слоя.

Отслоение. Результат слишком жирной грунтовки. Нанесенная краска недостаточно связана, возможно, она слишком густая. Отслоение живописного слоя вызывается нанесением красок на поверхность сухой, часто старой живописи.

Сседание. Сжатие красочного слоя. Оно происходит при быстром уменьшении объема красок, что вызывает сморщивание красочного слоя.

Пожухлость, вжухлость. Исчезновение блеска, потемнение красочного слоя.

Х. Образные аналоги в реальной действительности

Бюст (от фр. *buste* манекен). Скульптурное изображение головы и верхней части тела человека (по грудь или по пояс), применяющиеся в качестве модели на уроках рисунка.

Гипс (от нем. *Gips* < лат. *gypsum* < греч. *gypsos*). Гипсовый слепок скульптурного произведения (преимущественно античных).

Драпировки (от фр. *draperie* < *drap* сукно, простыня). Разнообразные виды широкой или свободной одежды, в которые живописец или скульптур одевает модель для дальнейшего изображения, а также ткани, дополняющие композицию *натюрмортов*.

Манекен (от фр. *mannequin* < голл. *mannekijn* человек). Человеческая фигура из дерева и других материалов, которой можно придавать любую позу.

Модель (от фр. *modele* < ит. *modello* < лат. *modulus* – мера). Человек (профессиональный *натурищик* или портретируемый), позирующий художнику при работе над художественным произведением, а также существа и предметы, служащие ему в качестве натуры.

Мотив (от фр. *motif* < срвлат. *motivum* < лат. *moveo* двигать). Объект натуры, выбранный художником для изображения, чаще всего пейзажа.

Натура (от лат. *natura* природа). Предметы и явления окружающего мира, а также люди и живые существа, которые могут служить художнику в качестве модели.

Натурищик (от лат. *natura* природа). Мужчина, позирующий художнику за вознаграждение.

Натурищица (от лат. *natura* природа). Женщина, позирующая художнику за вознаграждение.

Пленэр (от фр. *plein air* вольный воздух). Природные условия как объект изображения в живописи.

Экорше (от фр. *écorché* ободранный < *écorce* кора, корка). Учебное пособие, изображение фигуры человека или животного без кожного покрова, с открытой мышечной структурой. Термин появился впервые в Словаре Французской Академии в 1787 году.

XI. Помещения для создания или показа произведений живописи

1. Место для работы художника

Ателье, ателье художественное (от фр. *atelier* мастерская). Специально оборудованная мастерская художника.

Мастерская (от нем. *Meister* < лат. *magister* начальник, учитель). Помещение для работы живописца, скульптора, графика.

Студия (от ит. *studio* < лат. *studium* место занятий). Название мастерской художника.

Пленэр (от фр. *plein air* вольный воздух). Природная среда как место творчества живописца.

2. Место для показа и хранения произведений живописи

Вернисаж (от фр. *vernissage* букв. лакировка). Торжественное открытие художественной выставки (обычно с приглашением почётных гостей) или место, где выставлены картины.

Выставка. Собрание предметов (применительно к живописи – картин), выставленных для обозрения, а также место, где они выставлены.

Галерея, картинная галерея (от фр. *galerie* крытый проход, ряд, вереница). Собрание произведений живописи, значительное по составу и количеству выставленных для обозрения памятников. Специальное помещение, в котором размещены для обозрения предметы искусства; художественный музей.

Запасник. Хранилище музейных экспонатов, в том числе картин, не включенных в экспозицию.

Пинакотека (от греч. *pinax* доска, картина + *theke* хранилище, ящик). 1. В Древней Греции: помещение для хранения произведений живописи. 2. Картинная галерея.

Портретная (от фр. *portrait* < ст.-фр. *portraire* рисовать). Комната, обычно в дворянских домах, где висели портреты.

Салон (от фр. *salon* гостиная < ит. *salone*). Постоянные выставки, предназначенные для продажи произведений изобразительного искусства, а также художественных предметов прикладного искусства.

ХII. Исполнение живописного произведения

1. Свойства исполнения, присущие художнику

Манера (от фр. *maniere*). Общие свойства исполнения, характерные для художника или художественной школы в определенный период творческого развития. *Итальянская манера живописи.*

Почерк. Индивидуальная манера художника. *Почерк Левитана.*

Кисть. Техника, способ исполнения, характерные для художника.

2. Действия, совершаемые художником

Визировать (от нем. *visieren*). Наводить инструмент на какой-либо предмет натуры, чтобы определить его пропорции.

Выписывать. Рисую, тщательно передавать детали изображаемого.

Вырисовывать. Рисовать тщательно, во всех подробностях.

Грунтовать (от нем. *grundieren*). Наносить грунт на поверхность, предназначенную для живописной работы.

Зарисовывать (зарисовать). Рисовать начерно, делая набросок с кого-либо или с чего-либо.

Иллюминировать (от нем. *illuminieren* < лат. *illuminare* освещать). Выполнять цветные миниатюры и орнаментации в средневековых рукописных книгах.

Иллюстрировать (от нем. *illustrieren* < лат. *illustrare* пояснять). Снабжать художественными иллюстрациями какой-либо текст.

Копировать (от нем. *kopieren* < фр. *copier* < лат. *copia* множество, запас). Делать копии с произведений изобразительного искусства.

Лессировать (от нем. *lasieren*). Наносить тонкий слой прозрачной краски, чтобы изменить (усилить или ослабить) цветовой фон нижних слоев высохшей непрозрачной краски.

Моделировать (от фр. *modeler* < нем. *modellieren* < ит. *modellare* modus, вид, образ, мера). Передавать объемно-пластические и пространственные свойства предметного мира посредством светотеневых градаций.

Набрасывать (*набросать*). Выполнять рисунок, живопись небольших размеров, бегло и быстро исполненные художником с натуры, а иногда и по памяти.

Написать. Создать произведение живописи.

Нарисовать. Изобразить, воспроизвести кого-, что-либо на бумаге, холсте и т.п. карандашом, красками и т.п.).

Обводить (*обвести*). Чертить по намеченным уже контурам художественного произведения (рисунка, портрета и т. п.) тушью или краской.

Оттенять. Накладывать на какую-либо часть картины, рисунка тень; делать темнее по тону. Сочетая с другим цветом, делать его более отчетливым, заметным.

Охрить (от греч. *ochra* бледный, желтоватый). Красить, покрывать *охрой*.

Перерисовывать (*перерисовать*). Делать рисунок снова, внося изменения и улучшения. *Перерисовывать портрет*.

Писать. Создавать произведение живописи; *рисовать*. *Писать картину*.

Портретировать (от фр. *portrait*). Делать чей-либо портрет.

Прописывать. Наносить кистью первые элементы изображения.

Прорисовывать (*прорисовать*). Резче проводить штрихи, линии, четче обозначивать.

Разрисовывать (*разрисовать*). Наносить рисунки, узоры на что-либо; расписывать.

Расписывать (*расписать*). Разрисовывать красками, покрывать живописью.

Растушевывать (от нем. *Tusche* < фр. *touche* < *toucher* касаться).

Растушевка, в пастельной живописи, прежде всего, означает распределение цвета. Сглаживание границ между фоном и цветом путем приглушения их интенсивности.

Рисовать. Изображать, воспроизводить предметы на плоскости (карандашом, пером, углем, красками и т.п.).

Тонировать (от фр. *ton* < греч. *tonos* напряжение, ударение). Покрывать краской, подцвечивать что-л., придавая нужный тон.

Тушевать (от нем. *Tusche* < фр. *touche* < *toucher* касаться). Накладывать тени на что-нибудь (на рисунке).

Срисовывать (*срисовать*). Рисуя, делать копию, скопировать (какую-л. картину, узор и т.п.).

3. Процесс создания живописного произведения

Визирование (от нем. *visieren*). Наведение инструмента на какой-либо предмет натуры, чтобы определить его пропорции.

Вохрение (от греч. *ochra* бледный, желтоватый). В иконописи: процесс постепенного высветления деталей лица или открытых частей тела (где преобладает *охра*) многократными прописками по ровному основному тону. Достигается последовательным наложением слоев охры с добавлением белил (иногда только белил).

Выписывание. Тщательная передача деталей изображаемого.

Вырисовывание. То же, что *выписывание*.

Грунтовка (от нем. *grundieren*). Нанесение грунта на поверхность,

предназначенную для живописной работы.

Зарисовывание. Выполнение черного рисунка, наброска с кого-либо или с чего-либо.

Иллюминирование (от нем. *illuminieren* < лат. *illuminare* освещать).
Выполнение цветных миниатюр и орнаментаций в средневековых рукописных книгах.

Иллюстрирование (от нем. *illustrieren* < лат. *illustrare* пояснять).
Выполнение художественных иллюстраций для какого-либо текста.

Копирование (от нем. *kopieren* < фр. *copier* < лат. *copia* множество, запас).
Создание копии с произведений изобразительного искусства.

Лессирование.¹⁰³ (от нем. *lasieren*). Нанесение тонкого слоя прозрачной краски, чтобы изменить (усилить или ослабить) цветовой фон нижних слоев высохшей непрозрачной краски.

Моделирование (от фр. *modeler* < нем. *modellieren* < ит. *modellare* modus, вид, образ, мера). Передача объемно-пластических и пространственных свойств предметного мира посредством светотеневых градаций.

Наброска. Быстрая фиксация отдельных наблюдений и замыслов в процессе текущей работы художника.

Написание. Создание произведения живописи.

Обводка. Проведение черты по намеченным уже контурам художественного произведения (рисунка, портрета и т. п.) тушью или краской.

Перерисовывание. Повторное исполнение рисунка или картины.

Портретирование (от фр. *portrait*). Создание чье-либо портрета.

Прописывание. Нанесение кистью первых элементов изображения.

Прорисовывание, прорисовка. Более резкое проведение штрихов, линий, более четкое обозначение.

Разрисовывание. Нанесение рисунков, узоров на что-либо; расписывать.

Расписывание. Разрисовывание красками, покрытие живописью.

¹⁰³ Термин *лессировка* относится к живописным техникам.

Роспись. Покрытие какой-либо поверхности (стен, потолка и т.п.) рисунком или какими-либо композициями.

Рисование. Изображение, воспроизведение предметов на плоскости (карандашом, пером, углем, красками и т.п.).

Срисовывание. То же, что копирование.

Тонирование (от фр. *ton* < греч. *tonos* напряжение, ударение). Покрытие краской, подцвечивать что-л., придавая нужный тон.

Тонировка (от фр. *ton* < греч. *tonos* напряжение, ударение). Восстановление цвета авторской живописи в местах утрат красочного слоя.

Статистический анализ представленных выше тематических групп дал следующие результаты, которые приведены ниже в таблице. Как мы видим, наибольшее количество терминологических единиц включают группы «Материалы для рисования» (151) и «Направления, школы и стили живописи» (123), что в сумме составляет почти 36% от всех терминов живописи. Самыми малочисленными являются группы «Дефекты живописного изображения» (12), «Образные аналоги в реальной действительности» (12) и «Помещения для создания или показа произведений живописи» (11), в сумме 4.6%.

	Группа терминов живописи	Количество	%
I.	Техники и виды живописи	74	9.8
II.	Произведения живописи	51	6.8
III.	Жанры живописи и жанровые разновидности произведений	43	5.7
IV.	Направления, школы и стили живописи	123	16.3
V.	Наименования художника	99	13.0
VI.	Компоненты художественного изображения	68	9.0
VII.	Инструменты и приспособления для работы художника	54	7.2
VIII.	Материалы для рисования	151	20.1
IX.	Дефекты живописного изображения	12	1.6
X.	Образные аналоги в реальной действительности	12	1.6
XI.	Помещения для создания или показа произведений живописи	11	1.5

XII.	Исполнение живописного произведения	56	7.4
	Всего	755	

2.3. Термины живописи с точки зрения их происхождения

Процесс заимствования – основной путь пополнения терминосистемы новыми единицами. К экстралингвистическим причинам заимствования принято относить: культурное влияние одного языка на другой; наличие устных или письменных контактов стран с разными языками; повышение интереса к изучению определённого языка; исторически обусловленное увлечение определённых социальных слоев культурой чужой страны; условия языковой культуры социальных слоев, принимающих новое слово. К лингвистическим причинам можно отнести следующие: отсутствие в родном языке эквивалентного слова для нового понятия (основная причина заимствования), потребность в детализации соответствующего значения, невозможность образования производных от исконных терминов, тенденция к использованию одного заимствованного слова вместо описательного оборота. «Состав терминологии изобразительного искусства на протяжении XIX-XX вв. претерпевает значительные изменения. Изменения объясняются двумя основными причинами: во-первых, с развитием, совершенствованием терминологии отходят на задний план, а потом совсем выходят из употребления некоторые громоздкие термины и слова общенародного языка, выступающие в роли терминов. Ср., например: *живописец морских видов – маринист; живопись неодушевленной природы; живопись цветов, фруктов, овощей – натюрморт, натюрмортная живопись...*»¹⁰⁴.

Способы заимствования иноязычных терминов описаны Д.С. Лотте¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Сергеев В.Н. Терминология изобразительного искусства в русском языке XIX-XX вв.: дис. ...канд. филол. наук. – Л., 1964. С.217.

¹⁰⁵ Лотте Д.С. Вопросы заимствования и упорядочения иноязычных терминов и терминологических элементов. М.: Наука, 1982. С.10-14.

Прямое заимствование («оригинальное заимствование») – процесс заимствования из языка-источника и материальной формы слова (звуковой или графической), и его значения. К данному типу заимствований относятся такие термины живописи, как *ню*, *натюрморт*, *буон фреско*, *арте повера*, *питтура кольта*.

При «переводном заимствовании» принимающим языком усваивается значение или структура лексической единицы, а не материальная форма. Это, например, термин *живопись*, построенный по модели греческого слова *изография*, *живопись в один прием* как вариант термина *алла прима*, *мертвая голова* при наличии варианта *капут-мортуум*.

При смешанном заимствовании одна часть слова или словосочетания является заимствованной, а другая – переведённой или существующей в данном языке, например, *иконопись*, *мокрый соус*, *локальный цвет*, *корпусная тень*.

Все заимствованные слова проходят несколько этапов лексической ассимиляции: сначала иностранный термин может в течение определённого времени использоваться как вкрапление, то есть иноязычная лексема, обозначающая иностранные объекты, затем термин приобретает семантические связи с исконной лексикой, начинает регулярно употребляться для обозначения аналогичных русских реалий картины мира, на уровне формальных изменений – передача слова исконно-графическими средствами, вхождение в грамматические парадигмы и т.д. В этом случае можно говорить о вхождении его в национальную терминологию. Последний этап проникновения иностранного слова в заимствующий язык – укоренение, когда слово широко употребляется и полностью адаптируется по правилам грамматики этого языка.

Среди однословных терминов живописи в зависимости от языка-источника различаются термины исконные (*полотно*, *холст*, *краски*), заимствованные (*пейзаж* фр., *охра* греч., *сфумато* ит., *браунрот* нем., *скарлет* англ., *гохуа* кит.), в том числе гибридные (*тиоиндиго* греч.+исп.),

смешанные (*иконопись* гр.+искон.). Термины, образованные от иноязычных корней по русским словообразовательным моделям, такие как *пейзажист*, *маринист*, *альфрейщик*, *растушевка*, мы также включаем в группу заимствований.

Некоторые из терминоэлементов, входящих в терминологические сочетания, являются заимствованными словами. Терминологические словосочетания могут включать компоненты, имеющие одинаковую или разную этимологию: исконный + исконный (*зеленая земля*), заимствованный + исконный (*локальный цвет*, *метафизическая живопись*, *корпусная тень*), заимствованные из разных языков (*ктиторский портрет* – греч.+фр., *нейтральная гамма* – нем. + греч.). Если это не кальки, то учитывается каждое из входящих в них слов, за исключением повторяющихся элементов.

Прямое заимствование иноязычного словосочетания путем полной или частичной транслитерации учитывается как одно заимствование, так как вошло в терминосистему русского языка в готовом виде: *алла прима*, *буон фреско*, *арте повера*, *питтура кольта*, *ар брют*, *ар нуво*, *реализм нуво*, *фэнтези арт*, *хуа няо*, *шань шуй*.

Это относится и к переводным заимствованиям, или калькам, таким как: *охра ручейная* (от фр. *ocre de ru* сокращенное *ruisseau*)¹⁰⁶, *малые голландцы* (от фр. *De petits Hollandais*), *кофейная чёрная* (от фр. *noir de café*), *мертвая голова* (от лат. *caput mortuum*)¹⁰⁷, *драконова кровь* (от лат. *Calamus draco*), *новые дикие* (от нем. *Neue Wilde*), *новая вещественность* (от нем. *Neue Sachlichkeit*), *лягушачья перспектива* (от нем. *Froschperspektive*), *обратная перспектива* (от нем. *Die umgekehrte Perspective*), *плохая живопись* (от англ. *Bad Painting*), *живопись действия* (от англ. *action painting*), *наивное искусство* (от англ. *naïve art*), *живопись цветового поля* (от англ. *color field*), *живопись жёстких контуров* (от англ. *hard edge*).

¹⁰⁶ Хотя *охра* – слово греческого происхождения, но данное терминологическое сочетание пришло из французского языка.

¹⁰⁷ Термин *мертвая голова* имеет транслитерированный вариант *капут-мортuum*.

Заимствованные термины и терминологические элементы распределены по происхождению и представлены в приведенной ниже таблице с указанием количества и процентного соотношения.

Происхождение слов	Количество	Доля (%)
из французского языка	179	34.3
из немецкого языка	90	16.9
из итальянского языка	62	11.7
из греческого языка	57	10.9
из латинского языка	57	11.1
из английского языка	36	6.9
из японского языка	7	1.3
из китайского языка	5	1.0
из испанского языка	5	1.0
из польского языка	8	1.5
из голландского языка	4	0.8
из турецкого языка	2	0.4
из арабского языка	1	0.2
из малайского языка	1	0.2
из персидского языка	1	0.2
всего	524	

Некоторые термины произошли от иноязычных имен собственных – антропонимов и топонимов. От имен известных людей образованы термины *ватман, силуэт, польверонез, вандик, кано, пуссенист, рубенсист, сезаннизм, караваджизм, прерафаэлиты, репинцы, кассиев пурпур.*

Ряд терминов образован от географических названий или включает прилагательные, производные от топонимов. Это такие термины и терминологические сочетания, как *сиена, умбра, бристоль, земля поццуоли,*

берлинская лазурь, кассельская земля, кёльнская земля, брауншвейгская зелень, бременская зелень, швайнфуртская зелень, фа(й)юмский портрет.

2.4. Системные связи языковых средств терминологической номинации в области живописи

Системность терминологии заключается в лингвистической упорядоченности специальных слов, которые обслуживают конкретную область знания.

А.Г. Анисимова следующим образом сформулировала принципы определения терминологии как системы: 1) родовидовая иерархия терминологических единиц; 2) однозначность терминологических единиц; 3) преобладание определённых структурных моделей, по которым строятся терминологические сочетания; 4) наличие антонимических отношений между терминологическими единицами; 5) преобладание терминов-словосочетаний определённого типа.¹⁰⁸

На понятийном уровне системность терминологии проявляется в том, что среди лексических единиц выделяются базовые термины и дифференцирующие термины, которые выражают соответственно родовые и видовые понятия. Такие отношения могут быть двух- и многоступенчатыми. Такие системные отношения отражаются в словарных дефинициях, когда видовое понятие определяется через родовое. Покажем эти отношения на небольшой схеме.

Изобразительное искусство.



Живопись – вид изобразительного искусства.



Портрет – жанр живописи



¹⁰⁸ Анисимова А.Г. Типология терминов англоязычного искусствоведения: дис. ... канд. филол. наук. – М., 1994.

Автопортрет – разновидность портрета.

Системность той или иной терминологии зависит также от того, какими частями речи выражены термины данной терминосистемы.

2.4.1. Термины живописи с точки зрения их принадлежности к определенной части речи

С точки зрения принадлежности терминов к частям речи различают термины-существительные, прилагательные, глаголы, наречия. Например, среди лингвистических терминов есть существительные (*заяц, вид*), прилагательные (*немотивированный, парасинтетический, сочинительный*). Среди терминов музыковедения фигурируют термины-наречия (*пиано, пианиссимо*). Подсчеты показывают, что терминов-названий объектов в любой терминосистеме в процентном отношении гораздо больше, чем терминов-названий признаков. Обозначения признаков в терминах также часто выступают в субстантивированном виде.

Термины живописи представлены существительными, прилагательными и глаголами, общее число которых – 732 единицы. Среди них 551 существительное, что составляет 75.2%, 153 прилагательных – 20,9%, 28 глаголов – 3.8%. Однословные термины из приведенного нами списка – это имена существительные и глаголы, терминологические сочетания включают существительные и прилагательные.

2.4.1.1. Термины-существительные

Имена существительные составляют большинство однословных терминов живописи, а также являются основным компонентом терминологических сочетаний. Следует отметить, что некоторые

атрибутивные словосочетания включают один и тот же термин, так как обозначают разновидность того или иного понятия. Например: *итальянская акварель, английская акварель*.

Среди этих терминов можно отметить абстрактные, конкретные, вещественные и собирательные имена существительные. Принадлежность существительного к этим разрядам влияет на морфологический признак числа данного существительного.

Абстрактные существительные обозначают отвлечённые понятия, признаки: наименования направлений, школ и стилей живописи (*авангард, импрессионизм, фовизм, бамбоччанти, вэньжэньхуа*), техник и видов живописи (*энкаустика, альфреско, гризайль, клуазонизм, отмывка*), жанров (*автопортрет, интерьер, пейзаж, марина, ню*), профессий художников (*пейзажист, портретист, мозаичист, фрескист, альфрейщик*), дефектов живописных полотен (*пожухлость, меление, отслоение, кракелюр*).

Конкретные существительные называют чувственно воспринимаемые предметы, которые можно воспринять зрением и осязанием. Это названия конкретных произведений живописи (*пейзаж, портрет, марина, натюрморт*), инструментов и приспособлений для рисования (*кисть, карандаш, краскотёрка, курант, мастихин, мольберт, палитра, подрамник, станок, стиратор, этюдник*).

Вещественные существительные обозначают вещества. К ним относятся наименования красок (*акварель, масло, гуашь, пастель*), лаков (*копаллак*), клеев (*болюс, гуммигут, декстрин*), смол (*гуммилак, даммара, какмедь, левузола*).

Собирательные существительные обозначают совокупность однородных предметов или лиц. К этой группе относятся такие термины, как *живопись* в значении «совокупность произведений», *грифонаж* (зарисовки), *ассист* (штрихи), *стаффаж* (второстепенные элементы композиции).

Следует отметить, что лексико-семантические варианты терминов могут входить в разные группы. Так, *акварель* (картина), *пейзаж* (картина)

являются конкретными именами и употребляются во мн. числе, тогда как *акварель* (техника), *пейзаж* (жанр) относятся к абстрактным существительным только ед. числа. С другой стороны, общие наименования красок типа *акварель* входят в группу вещественных существительных.

Имена существительные выступают в составе свободных атрибутивных словосочетаний как родовое понятие. Это такие существительные, как *живопись, техника, искусство, жанр, портрет, пейзаж, кисть*.

Среди терминов живописи есть определенное количество неизменяемых существительных, заимствованных из различных языков: *альфреско, гошуа, гун-би, импасто, кьяроскуро, сграффито, сфумато, се-и, вердаччио, кроки, каприччо, ню, барокко, бамбоччато, вэньжэньхуа, кано, маккьяйоли, рококо, фэнтези, ямато-э, юхуа, наби, индиго, арричиато, интонако, кракле, экорше*.

2.4.1.2. Термины-прилагательные

Прилагательные в терминологии используются чаще всего в классифицирующей функции и выступают, как правило, в составе словосочетаний в качестве терминоэлемента.

Многие исследователи подчеркивали исключительную роль относительных прилагательных в становлении русской терминологии, особенно в начальные периоды ее формирования.¹⁰⁹ Поскольку прилагательные главным образом выполняют функцию форманта составного термина, то при рассмотрении их специфики более важной оказывается их семантическая, а не словообразовательная характеристика¹¹⁰.

В исследуемых терминологических атрибутивных сочетаниях «прилагательное + существительное» или «прилагательное + прилагательное

¹⁰⁹ Патралова З.С. О развитии терминологической системы древнерусского языка // Проблемы развития языка. Саратов, 1981.С.2

¹¹⁰ Хижняк С.П. Специфика юридического термина // Единицы языка и их функционирование. Вып. 3, Саратов,1997 . С.104.

+ существительное» преобладают относительные прилагательные. Качественные прилагательные, такие как *теплый, холодный, мокрый, сухой, новый, плохой, мертвый*, также переходят в разряд относительных. Исключением являются прилагательные *светлый* и *темный* в определении *охры*. Прилагательные-цветообозначения представлены тремя терминоэлементами: *красный (марс), желтый (крон), зеленый (кобальт)*. Остальные являются субстантиватами. К единичным притяжательным прилагательным относятся: *кассиев (пурпур), драконова (кровь), кошачий (язык), лягушачья (перспектива)* – по сути таковыми не являются, так как входят в неразложимые словосочетания.

Большинство прилагательных используются для классификации живописи и живописных техник (*акварельная, масляная, темперная, восковая, клеевая, корпусная, альфрейная, витражная* и др.), жанров (*анималистический, батальный, бытовой, иппический, исторический* и др.), разновидностей жанров (*пейзаж: городской, индустриальный, исторический, урбанистический; портрет: групповой, ктиторский, фа(й)юмский*), кистей (*жёсткая, мягкая, барсучья, беличья, бычья, козья, колонковая, веерные, контурные, круглые* и др.), красок (*акварельные, акриловые, гуашные, масляные*), разновидностей красок (*золотистая, ручейная, светлая охра; берлинская лазурь, желтый крон, жёлтый ультрамарин, марс желтый, марс красный, зеленый кобальт* и др.) и связующих веществ: лаков (*даммарный, масляный, смоляной, мастиковый*), масел (*белёное, касторовое, кедровое, лавандовое, лавандное* и др.).

Многие прилагательные, такие как *живописный, акварельный, масляный, витражный, миниатюрный, фресковый, станковый*, произведены от терминов-существительных, что усиливает их системные связи.

Среди терминов-прилагательных значительное количество производных от географических названий, преимущественно европейских: *берлинская лазурь, кассельская, кельнская, богемская, веронская земля, брауншвейгская, веронская зелень, шведская мумия, барбизонская, болонская,*

венецианская, фламандская, Понт-Авенская школа живописи, голландский стиль, итальянская перспектива, болонский академизм, голландское барокко, китайская тушь и др.

Неизменяемые прилагательные являются прямыми заимствованиями. В русском языке к общеупотребительным неизменяемым прилагательным относятся названия цветов (*хаки, само, индиго, электрик, маренго*), характеристик веса (*нетто, брутто*), некоторых языков (*хинди, урду, пушту*).

В названиях красок слова *тиоиндиго* и *индиго* являются существительными. *Буон (фреско), (ар) нуво, (арте) повера, (питтура) кольта, (ар) брют, (реализм) нуво, фэнтези (арт), (земля) поциуоли.*

Говоря о роли качественных прилагательных при формировании юридической терминологии, С.П. Хижняк отмечает, что несмотря на их незначительное количество в терминологии права, они служат языковым выражением внешних системообразующих факторов (аксиологической характеристики и бинарного противопоставления), то есть играют роль классификационных факторов формирования системы понятий права и правоведения, при этом, часто обе эти характеристики совмещаются в значении качественного прилагательного¹¹¹. То же можно отнести и к терминологии живописи: например, *охра светлая – охра темная, мягкая кисть – жесткая кисть, позитивные формы – негативные формы.*

Терминологизация этих имен прилагательных приводит к изменению их лексико-грамматических и лексико-семантических свойств: утрачиваются оттенки качественности, приобретаются семантико-морфологические свойства относительных прилагательных, следствием чего становится невозможность образования степеней сравнения и краткой формы.¹¹² Значительное количество качественных прилагательных используется в

¹¹¹ Хижняк С.П. Роль качественных и относительных прилагательных в формировании терминосистем. // Единицы языка и их функционирование. Вып. 4, Саратов, 1998. С.83.

¹¹² Бурсина О.А. Терминология социальной работы: структура, семантика и функционирование (на материале англоязычной литературы для социальных работников): дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2014. С.117.

наименовании красок, но и здесь они выступают как классифицирующий признак: *зеленая земля, красный марс, желтый крон, золотистая охра, коричневый вандик.*

Иногда прилагательное вносит в семантическую структуру термина некоторую оценочность, причем, как относительное (*беспредметное искусство*), так и качественное (*плохая живопись, наивное искусство, суровый стиль*).

В составных наименованиях красок часто отмечается субстантивация прилагательных-цветообозначений: *индийская жёлтая, неаполитанская жёлтая, платиновая жёлтая, стронциановая жёлтая, цинковая жёлтая, английская красная, помпейская красная, изумрудная зелёная, кобальтовая зелёная, хромовая зелёная, кобальтовая синяя, кобальтовая фиолетовая, нюрнбергская фиолетовая, виноградная черная, косточковая черная, костяная чёрная, кофейная чёрная, ламповая чёрная, тиюиндиго черная, чёрная из пробки, чёрная из слоновой кост.*

2.4.1.3. Термины-глаголы

По сравнению с субстантивной лексикой терминологическая значимость глагола для исследователей не бесспорна, хотя очевидно, что глаголы наличествуют в терминологии и конституируют актуально значимую часть состава ее единиц. «Обращение к терминологическим словарям исследуемой области терминологии показывает, что в источниках, на базе которых составлены словари, содержится много примеров, демонстрирующих способность глаголов выступать выразителями понятий о специальных действиях и процессах. Данный факт свидетельствует о том, что именно от глаголов образованы термины-существительные как имена

процессов»¹¹³. Словари не дают достаточной информации для этого способа формирования терминологии, специальные же тексты отражают его на конкретном материале.

Глагольный термин обладает всеми признаками, свойственными термину-имени существительному: обозначает специальное понятие (*охристь, тонировать, грунтовать, портретировать*); используется преимущественно в специальной сфере; обладает высокой степенью точности. Терминологичность глаголов подтверждается наличием соотносительных с ними терминов-существительных, обозначающих процесс: *визировать – визирование, грунтовать – грунтовка, иллюминировать – иллюминирование, иллюстрировать – иллюстрирование, портретировать – портретирование* и др.; способностью глаголов вступать в регулярные словообразовательные связи, выступать элементом словообразовательного гнезда (*зарисовывать – зарисовывание, зарисовка; набрасывать – наброска, набросок; расписывать – расписывание, роспись; тонировать – тонирование, тонировка; прописывать – прописывание, прописки; прорисовывать – прорисовывание, прорисья*).

Интерес представляют глаголы *рисовать* и *писать*, которые, на первый взгляд, могут показаться абсолютными синонимами. Однако словообразовательные дериваты и разная сочетаемость данных терминов показывают их асимметричность. Например: *рисовать карандашом* и *писать карандашом*. Во втором случае глагол *писать* перестает быть термином. Термин *зарисовывать* не соотносится с общеупотребительным глаголом *записывать*. Глаголы *прорисовывать* (резче проводить штрихи, линии) и *прописывать* (наносить кистью первые элементы изображения) обозначают совершенно разные действия.

Приведем небольшую сравнительную таблицу.

¹¹³ Зирка В.В. Структурно-семантический анализ специальной глагольной лексики строительного производства в современном русском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Днепропетровск, 1985.

рисовать	рисование	рисунок	рисовка (манера поведения)
писать	–	письмо (техника живописи)	письмо из дома
нарисовать	–	–	
написать	написание	–	
вырисовывать	вырисовывание	–	
выписывать	выписывание	–	выписка (документ)
зарисовывать	зарисовывание	зарисовка	
прорисовывать	прорисовывание	прорись	
прописывать	прописывание	прописки	пропись
разрисовывать	разрисовывание	разрисовка	
расписывать	расписывание	ропись	расписка (документ)

Названные глаголы обеспечивают возможность семантически четко дифференцировать именуемые действия.

Терминологическая значимость глагола проявляется и в лексической сочетаемости с терминами, обозначающими объекты (инструменты, материалы) конкретных производственных процессов: *писать маслом, писать портрет, грунтовать холст, набрасывать эскиз, рисовать с натуры.*

2.5. Словообразовательные особенности формирования терминов живописи

Значительную часть терминологии живописи составляют термины с непроизводной основой. Это такие слова, как *гризайль, кисть, карандаш, бистр, масло, темпера, пастель, гуашь, пейзаж, портрет, марина, ню, рама, палитра, этюд, эскиз, полотно, холст, тень.* Однако развитие

терминосистемы невозможно без образования новых терминов на основе уже существующих.

2.5.1. Морфологические способы образования терминов

Суффиксальный способ

Наибольшее число производных терминов живописи образовано суффиксальным способом. При суффиксации в качестве производящих используются основы разных частей речи – существительных, прилагательных, глаголов.

Суффиксы обладают важной классифицирующей функцией. Благодаря ним слова соотносятся с соответствующими классами понятий. Например, все имена существительные с суффиксами *-ист-*, *-ец-* обозначают художника по его специализации или по принадлежности определенной школе живописи. «Возможность соотнесения суффикса с определенным понятием укрепляет системные связи в пределах терминосистемы»¹¹⁴.

От существительных, обозначающих «жанр живописи», образуются следующие термины: *пейзаж-ист* < *пейзаж*, *портрет-ист* < *портрет*, *марин-ист* < *марина*, *колор-ист* < *колорит*, *батал-ист* < *баталия*, *жанр-ист* < *жанр*, *карикатур-ист* < *карикатура*, *мозаич-ист* < *мозаика*, *фреск-ист* < *фреска*, *миниатюр-ист* < *миниатюра*. К этой группе примыкают слова *этюд-ист* < *этюд*, *копи-ист* < *копия*.

Следует отметить, что такое многообразие, системность и полнота обозначений создателя художественного произведения в соответствии с жанром свойственны исключительно терминологии живописи. Так, в области художественной литературы можно назвать термины *романист*, *балладник*, *драматург* (относится к разным драматическим жанрам), *комедиограф*, *новеллист*, однако от многих наименований (*рассказ*, *повесть*, *элегия*, *поэма*) таких терминов не образуется. Кроме этого, мы видим, что в

¹¹⁴ Анисимова А.Г. Методология отбора терминов при обучении языку для специальных целей // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2011. – №2(18). С. 103.

словообразовательном плане это достаточно пестрая группа.

От существительных, обозначающих «направление живописи» и «вид живописи», термины-наименования художника образованы при помощи суффиксов *-ист-*, *-ец-*, *-ник-*. Наиболее продуктивным является суффикс *-ист-*: *абстракционист* < *абстракционизм*, *верист* < *веризм*, *вортицист* < *вортицизм*, *гиперманьерист* < *гиперманьеризм*, *кубист* < *кубизм* и др. Всего – 29 единиц.

В редких случаях наименования художника образованы от существительных со значением «живописная техника», как, например, *пленэр-ист* < *пленэр*. Следует также назвать такие отдельные термины, как *живопис-ец* < *живопись*, *иконопис-ец* < *иконопись*, *натур-щик* < *натура*, *натур-щиц-а* < *натура*.

От сокращенных наименований художественных объединений термины образуются при помощи суффикса *-овец-*: *ахр-овец* < *АХР*, *охр-овец* < *ОХР*.

Часть терминов-наименований художника является производными от усеченных основ прилагательных, входящих в словосочетания. Наиболее продуктивными суффиксами в данном случае также являются *-ист-*, *-ец-*, *-ник-*: *анимал-ист* < *анималистический жанр*, *станков-ист* < *станковая живопись*, *фламанд-ец* < *фламандская школа*, *венецианец* < *венецианская школа*, *болонец* < *болонская школа*, *барбизон-ец* < *барбизонская школа*, *передвижник* < *передвижная выставка*; *доличн-ик* < *доличное письмо*, *личн-ик* < *личное письмо*, *альфрей-щик* < *альфрейная живопись*.

Для наименований художественных направлений наиболее характерна словообразовательная модель с суффиксом *-изм-*, включающая заимствованные основы, при отсутствии мотивирующих слов в русском языке (*дадаизм*, *пуантилизм*, *веризм*, *вортицизм*, *фовизм*, *клуазонизм*), основы существительных (*лучизм*, *модернизм*, *космизм*, *кубизм*) и прилагательных (*реализм*, *концептуализм*, *интимизм*). В следующих

образованиях выступает особый морф *-онизм-* при отсечении финали $|j|$ ¹¹⁵ основы мотивирующих существительных на *-ция, -сия*: *абстракци-онизм* < *абстракция*, *экспресси-онизм* < *экспрессия*¹¹⁶. Исключением является слово *передвижнич-еств-о* < *передвижник*.

Особого внимания заслуживают термины, произведенные от имен собственных, или термины-эпонимы¹¹⁷, в которых как компонент наименования выступают имена собственные: *пуссен-ист* < *Пуссен*, *рубенс-ист* < *Рубенс*, *репин-ец* < *Репин*, *каравадж-изм* < *Караваджо*, *сезанн-изм* < *Сезанн*. Отличительной особенностью структурно-смысловых отношений между производящим словом и суффиксальными дериватами является то, что от имен собственных образуется цепочка типа *Караваджо* > *караваджизм* (направление) > *караваджист*. Ничего подобного мы не обнаружим в других искусствоведческих областях. В музыке есть единственное наименование *шопенист* (исполнитель музыки Шопена). В литературоведении отношения также совершенно иные: *Пушкин* > *пушкинист* (специалист по творчеству Пушкина). Наименования направлений такого рода отсутствуют.

Незначительное количество терминов с предметным значением образовано от существительных и прилагательных: *этюд-ник* < *этюд*, *подлин-ник* < *подлинный*, *запас-ник* < *запас*, *бортов-к-а* < *бортовой*.

Среди отглагольных терминов со значением «процесс» или «предмет как результат действия» самыми продуктивными являются суффиксы *-к-, -ний-, -ок-*: *тониров-к-а* < *тонировать*, *грунтов-к-а* < *грунтовать*, *обвод-к-а* < *обводить*, *размыв-к-а* < *размывать*, *отмыв-к-а* < *отмывать*, *лессиров-к-а* < *лессировать*, *пропис-к-а* < *прописывать*; *зарисов-к-а* < *зарисовывать*, *выстав-к-а* < *выставлять*, *драпиров-к-и* < *драпировать*; *моделирова-ниј-е* < *моделировать*, *рисова-ниј-е* < *рисовать*, *лессирова-ниј-е* < *лессировать*,

¹¹⁵ *Финаль*. лингв. конечная буква (конечный звук) или сочетание конечных букв (звуков) в слове, которые могут исчезать при словообразовании

¹¹⁶ Русская грамматика-80 / гл. ред. Н.Ю. Шведова. Том I – М.: Издательство «Наука», 1980. – С.

¹¹⁷ *Эпоним* – греч. дающий чему-либо свое имя.

освещ-ениј-е < *освещать*; *маз-ок* < *мазать*, *подмалёв-ок* < *подмалевать*, *наброс-ок* < *набросать*, *оттен-ок* < *оттенять*.

Несколько отглагольных терминов представлены единичными суффиксами: *глад-л-к-а* < *гладить*, *рис-унок* < *рисовать*, *деформ-ациј-я* < *деформировать*, *склад-ень* < *складывать*, *пись-м-о* < *писать*, *рисова-льщик* < *рисовать*.

Большинство терминов-прилагательных, обозначающих вид кистей, образовано от терминов-существительных при помощи суффикса *-н-*: *контур-н-ые* < *контур*, *линей-н-ые* < *линия*, *ретуш-н-ые* < *ретушь*, *трафарет-н-ые* < *трафарет*. Исключением является слово *веер-н-ые* < *веер*, являющееся примером словообразовательной метафоры.

Только четыре термина-глагола образованы суффиксальным способом от существительных: *охран-ить* < *охрана*, *грунт-ова-ть* < *грунт*, *портрет-ирова-ть* < *портрет*, *тон-ирова-ть* < *тон*.

Префиксальный способ

Префиксация, т.е. присоединение приставки к корню при образовании глаголов от глаголов, как правило, незначительно влияет на его основное значение, а лишь меняет его вид и конкретизирует семантику.

Это, прежде всего, касается глаголов. При помощи префиксов *на-*, *за-*, *про-*, *об-* образованы глаголы *на-рисовать*, *за-рисовать*, *про-рисовать*, *на-писать*, *про-писать*, *об-водить*,

Термины-существительные образуются от существительных при помощи заимствованных префиксов *нео-*, *гипер-*, *пост-*, *прото-*, *супер-*, *контр-*: *нео-классицизм*, *нео-импрессионизм*, *нео-пластицизм*, *нео-реализм*, *нео-экспрессионизм*; *гипер-реализм*, *гипер-маньеризм*, *пост-импрессионизм*, *пост-модернизм*, *транс-авангард*, *прото-ренессанс*, *супер-реализм*, *контр-ажур*; при помощи префикса *полу-* : *полу-тень*, *полу-тон*.

Префиксально-суффиксальный способ

Данный способ образования является малопродуктивным для терминов живописи. Этим способом образуются следующие термины:

вы-рисов-ыва-ть < *рисовать*, *вы-пис-ыва-ть* < *писать*, *за-рисов-ыва-ть* < *рисовать*, *пост-живопис-н-ый* < *живопись*, *пре-рафаэл-ит-ы* < *Рафаэль*, *под-рам-ник* < *рама*.

Безаффиксный способ

Безаффиксным способом образуются от основ глаголов и прилагательных термины-существительные мужского и женского рода. Производящая основа без присоединения каких-либо аффиксов становится основой существительного. Таких терминов незначительное количество: *ропись* < *расписать*, *прорись* < *прорисовать*, *излом* < *изломать*, *наплыв* < *наплывать*, *зелень* < *зеленый*, *лазурь* < *лазурный*.

Образование терминов путем сложения

Сложение – это образование слов соединением двух или более основ или слов. Слова, образованные этим способом, называют сложными.

Сложением основ при помощи соединительной гласной образованы термины *жив-о-пись*, *икон-о-пись*, *свет-о-тень*, *свет-о-сил-а*.

Сложением основ без соединительной гласной наблюдается в словообразовательной структуре терминов *натюр-морт*, *космо-рам-а*, *панорама-а*, *плео-рам-а*, *три-птих*, *ди-птих*, *поли-птих*.

Сложением основ и с одновременным присоединением суффикса использовано при образовании терминов *вид-о-иска-тель*, *краск-о-тёр-к-а*, *кле-е-вар-к-а*, *изо-граф-и-я*, *изо-кефал-и-я*, *аэро-граф-и-я*, *мир-искус-ник* < *Мир искусства*, *бубнов-о-валет-ец* < *Бубновый валет*. Последние два термина являются производными от устойчивых словосочетаний – наименований художественных объединений.

При сложении целых слов один из элементов обычно является приложением и выполняет классифицирующую функцию, причем этот

элемент может быть как первым, так и вторым в слове: *фурри-арт, стрит-арт, спрей-арт, нео-фовизм, соц-арт, поп-арт, оп-арт, нео-гео; художник-урбанист, фурри-художник, художник-авангардист, художник-космист, художник-реалист, художник-реставратор, художник-ташист, художник-формалист, художник-романтик, художник-символист.*

2.5.2. Неморфологические способы образования терминов

Субстантивация прилагательных

Субстантивация, или переход прилагательного в разряд существительных, может быть полной, с потерей возможности употребляться как прилагательное, и частичной, как, например, в составных наименованиях красок: *жёлтая, красная, зелёная, синяя, фиолетовая, чёрная, костяная чёрная, кофейная чёрная*, о чем говорилось выше в разделе о терминах-прилагательных. Существительное *дикие* также примыкает к этой группе (*Новые дикие*).

Применительно к существительным *мастерская* и *портретная* можно говорить о полной субстантивации, так как относительные прилагательные, от которых они произведены, не употребляются в современном русском языке, а качественные прилагательные *мастерский* (искусный, образцовый) и *портретный* (полный – *портретное сходство*) семантически не соотносятся с данными терминами.

Лексико-семантический способ

Новые термины могут возникать в результате разрушения смысловых отношений. С течением времени разные значения многозначного слова могут утратить смысловую связь друг с другом и превратиться в самостоятельные слова-омонимы. Такие изменения происходят в результате метафорического или метонимического переноса.

Среди терминов живописи мы выявили определенное количество таких слов. Ниже приведем их исходное и вторичное, терминологическое значение. *Акцент* (лингв.). Ударение в слове → *Акцент* (живоп.). Прием подчеркивания цветом, светом, линией и т.п. какой-нибудь детали, предмета, на которые нужно обратить внимание.

Каприччо (муз.). Инструментальная пьеса свободной формы → *Каприччо* (живоп.). Жанр пейзажной живописи.

Тон (муз.). Музыкальный звук определённой высоты → *Тон* (живоп.). Основной оттенок, придающий колориту произведения цельность.

Тональность (муз.). Конкретная высота звуков гаммы, определяемая положением главного тона → *Тональность* (живоп.). Внешние особенности колорита или светотени.

Гармония (муз.). Благозвучие, стройность и приятность звучания → *Гармония* (живоп.). Согласованность в сочетании красок в произведении живописи.

Гамма (муз.). Последовательный ряд звуков → *Гамма* (живоп.). Ряд гармонически взаимосвязанных оттенков цвета.

Мотив (муз.). Простейшая ритмическая единица мелодии → *Мотив* (живоп.). Составной элемент темы произведения живописи.

Дилижанс (ист.). Большая карета общего пользования для перевозки пассажиров и почты → *Дилижанс* (живоп.). Вид кисти.

Кожа. Наружный покров животных (иногда растительных) организмов → *Кожа* (живоп.). Дефект. Пленка на поверхности произведения живописи.

Грунт. Земля, почва → *Грунт* (живоп.). Покрывающий основу – холст, картон, дерево и т.п. – слой белой краски, на который наносятся другие краски (*в живописи*). Состав, которым покрывают поверхность, подготавливая её для живописи.

Полотно. Гладкая льняная ткань особого переплетения → *Полотно* (живоп.). Картина.

Метонимический перенос может происходить и внутри терминосистемы живописи, что также является источником появления новых терминов.

Холст. Льяная суровая или белёная ткань полотняного переплетения → *Холст* (живоп.). Основа для писания картин (обычно масляной краской). → *Холст* (живоп.). Картина.

Масло. Жидкое или твёрдое жировое вещество, искусственно добываемое из веществ растительного, минерального или животного происхождения → *Масло* (живоп.). Масляные краски. → *Масло* (живоп.). Картина, написанная масляными красками.

Акварель (живоп.). Акварельные краски. → *Акварель* (живоп.). Картина, написанная акварельными красками.

Кисть (живоп.). Инструмент для рисования. → *Кисть* (живоп.). Манера изображения.

2.6. Терминологические словосочетания

По степени слитности компонентов В.М. Лейчик выделяет следующие четыре группы устойчивых терминологических словосочетаний, или терминов-фразеологизмов:¹¹⁸

1. Термины-фразеологические единства, т.е. мотивированные единицы с целостным значением, возникающим из слияния значений лексических компонентов (*личное письмо, сухая кисть, шведская мумия*).
2. Термины-фразеологические сращения (идиомы), их значение нельзя вывести из суммы значений составляющих их компонентов (*драконова кровь, мертвая голова, кошачий язык*). Компонентами таких фразеологизмов выступают не термины, а общелитературные слова.

¹¹⁸ Лейчик В.М. Термины-фразеологизмы в ряду номинативных словосочетаний терминологического характера // НТИ. – 2002. – № 12. – С.36.

3. Термины-фразеологические сочетания, т.е. обороты, в которых у одного из компонентов фразеологически связанное значение, проявляющееся лишь в связи со строго определенным кругом понятий (*суровый стиль, падающая тень, цветовая гамма, мокрый соус*). Один из компонентов – термин, другой – общелитературное слово.

4. Термины-фразеологические выражения, в которых каждое слово имеет номинативное значение, но при этом сочетание является закрепленным, воспроизводимым целиком (*альфрейная живопись, ктиторский портрет, свинцовые белила*).

Подавляющее большинство исследуемых терминологических словосочетаний (170 из 189) являются двухкомпонентными. Значительная их часть относится к четвертой группе. Это атрибутивные словосочетания номинативного характера, обозначающие простые или сложные понятия и состоящие из наименования объекта и его отличительного признака (*акварельная краска, магический реализм, городской пейзаж*).

Компонентный состав терминологических словосочетаний представлен следующими регулярными моделями:

- 1) прилагательное + существительное (*сухая кисть, пастозная техника*);
- 2) существительное + существительное в родительном падеже без предлога (*техника живописи, живопись действия, интенсивность цвета, насыщенность цвета, Мир искусства*).

Прямое заимствование иноязычного словосочетания путем полной или частичной транслитерации не может считаться моделью, так как вошло в терминосистему русского языка в готовом виде: *алла прима, буон фреско, арте повера, питтура кольта, ар брют, ар нуво, реализм нуво, фэнтези арт хуа няо, шань шуй*. Это относится и к калькам типа *новая вещественность, лягушачья перспектива*.

В исследуемой группе лексики представлены и многокомпонентные, преимущественно трехкомпонентные, терминологические словосочетания.

2.7. Синонимия и антонимия в терминологии живописи

Наличие в терминосистеме живописи значительного числа синонимических терминов можно объяснить следующими причинами:

1. Соблюдение принятых национальных традиций употребления того или иного понятия: *модерн – тиффани* (по имени Л. К. Тиффани) в США, *ар нуво* и *fin de siècle* (букв. конец века) во Франции, *югендстиль* (точнее, *югендиштиль* – по названию основанного в 1896 году иллюстрированного журнала *Die Jugend*) в Германии, *стиль Сецессион* (*Secessionsstil*) в Австрии, *модерн стайл* (*modern style*, букв. современный стиль) в Англии, *стиль либерти* в Италии, *модернизм* в Испании, *Nieuwe Kunst* в Нидерландах, *еловый стиль* (*style sapin*) в Швейцарии. *Неоэкспрессионизм* во Франции часто называют *свободной фигурацией* (*Figuration libre*), в Германии – *нео-фовизмом*, в Италии – *транс-авангардом*, в США – *плохой живописью* (*Bad painting*).
2. Сохранение старого варианта из-за необходимости изучения классических текстов по искусствоведению. Это особенно характерно для наименования красок: *кобальтовая фиолетовая* – *краска Сальвета*; *ламповая чёрная* – *ламповая копоть* – *сажа газовая*.
3. Сосуществование заимствования и исконного слова: *техника* – *письмо*, *эскиз* – *набросок*, *оригинал* – *подлинник*.
4. Сосуществование прямого заимствования и русскоязычной кальки: *нео-фовизм* – *новые дикие*, *районизм* – *лучизм*.
5. Сосуществование заимствований из разных языков: *пейзаж* – *ландшафт*; *корпусная живопись* – *пастозная техника*.

6. Образование синонимов на почве метонимического переноса: *полотно – холст*.

7. Разный семантический объем значения синонимичных терминов: *художник – живописец, рисовать – писать*.

Еще одним проявлением системности отношений в терминологии, является антонимия – существование слов с противоположным значением. Как считает А.Г. Анисимова, специальной лексике антонимия свойственна больше, чем общелитературной лексике. «Это происходит потому, что существенные различия явлений объективной действительности отражаются как противоположные понятия в логике и антонимические значения в языке. Анализ искусствоведческих словарей указывает на небольшое по сравнению, например, с языкознанием количество антонимов, причем в языкознании антонимия выражена в основном аффиксально. В терминологии искусствоведения количество антонимов в целом очень ограничено»¹¹⁹. Термины живописи образуют антонимы и аффиксально (*личное письмо – доличное письмо, хроматические цвета – ахроматические цвета, органические – неорганические натуральные краски*), и лексически (*оригинал – копия, негативные формы – позитивные формы, жёсткая кисть – мягкая кисть, светлая охра – тёмная охра*), *пастозное письмо – прозрачное письмо, широкое письмо – гладкое письмо*.

2.8. Выводы

Проведенная тематическая классификация дает возможность представить системную организацию терминологии живописи.

Анализ состава тематических групп способствует пониманию процессов развития специальной лексики в данной области искусствоведения. Обобщение и уточнение существующих в различных искусствоведческих и

¹¹⁹ Анисимова А.Г. Методология отбора терминов при обучении языку для специальных целей // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2011. – №2(18). С. 103.

толковых словарях дефиниций способствует их унификации и намечает возможное направление дальнейших исследований в области терминографии.

Формирование терминологии изобразительного искусства является сложным и непрекращающимся процессом. Большое влияние на этот процесс оказали в свое время французский, немецкий, итальянский и греческий языки.

Можно увидеть, что развитие шло от аналитических к синтетическим формам, другими словами, от предтерминов к терминам. В результате сократилось количество терминологических словосочетаний, включающих слова *живопись* и *живописец*.

На современном этапе, от 70-х гг. XX в. до настоящего времени, возникла необходимость создания терминов, обозначающих новые виды живописи, принадлежащие так называемому *актуальному искусству* (*contemporary art*). Вновь появляются вариативные терминологические сочетания, в которые наряду со словом *живопись* входят заимствованные, на этот раз из английского языка, терминоэлементы.

Системность терминологии живописи проявляется в родо-видовых взаимосвязях базовых и дифференцирующих терминов, которые находят отражение в словарных определениях, в частеречных и словообразовательных характеристиках, в отношениях синонимии и антонимии.

Глава 3.

Функционирование терминов живописи в профессиональной и непрофессиональной сфере

Для выявления природы терминов представляется особенно важным изучение их функций в профессиональной коммуникации. Культура профессионального общения предполагает знание терминологии профессии, умение не только вести профессиональный диалог, но также общаться с неспециалистами. Термины служат основой специального текста, так как главными особенностями этих текстов являются информативность (содержательность), логичность, точность и объективность. Для терминов в профессиональном контексте характерно употребление только в специальном значении.

Функционирование терминов в непрофессиональной сфере значительно отличается от их употребления в специальных текстах и часто приводит к использованию их в переносном значении (детерминологизации). Основным следствием вовлечения терминов в общелитературный язык является изменение их значения. В процессе перехода терминов из одной стилистической системы в другую они адаптируются к новым условиям, обнаруживают свои скрытые семантические и стилистические свойства. Следует отметить, что это не приводит к нарушению нормы традиционного профессионального использования терминов.

Специальный язык используется не только художниками, но и другими представителями мира искусства (галеристами, реставраторами, коллекционерами и т.д.).

3.1. Термины живописи в профессиональной речи

Особенности использования терминов живописи в профессиональной речи обнаруживаются не только в теоретических исследованиях, но также в учебниках, практических руководствах, критических статьях в художественных журналах. Речь идет как о письменной, так и об устной форме выражения (лекция, интервью, профессиональный диалог).

3.1.1. Термины живописи в теоретических исследованиях и практических руководствах

Будущему художнику необходимо изучить теорию живописи и получить практические навыки, что невозможно без использования специальной лексики.

Основой теории живописи является выявление закономерностей развития жанров, стилей и направлений в определенные исторические периоды, анализ техники известных мастеров, описание основных параметров и элементов живописного произведения – композиции, перспективы, цветовых отношений, текстуры и т.д. Исследования, посвященные живописи, могут включать определенную точку зрения автора по вопросам изобразительного искусства.

Для того чтобы стать настоящим живописцем, необходимо также знать материалы живописи, их свойства, уметь выбрать тот или иной холст, состав грунта, красок, разбавителей и других материалов.

Искусствоведческий и собственно профессиональный подход часто пересекаются. Известно, что лучшими исследователями произведений живописи являются сами художники. И.Э. Грабарь в предисловии к «Автобиографии» художника Ф.С. Богородского писал: «... Лучшее, что было написано об искусстве, написано художниками, особенно теми, кто писал о себе».¹²⁰ Так, например, Н.П. Крымов (1884-1958) вошел в историю

¹²⁰ Грабарь И.Э. Вместо предисловия // Богородский Ф.С. Автобиография. – М.: Искусство, 1938. С. 3.

русского искусства не только как один из лучших русских пейзажистов XX столетия, но и как крупный теоретик живописи и педагог. А.Н. Бенуа (1870-1960) известен как театральный художник, иллюстратор, историк искусства, художественный критик, основатель и главный идеолог объединения «Мир искусства». То же можно сказать о подавляющем большинстве исследователей в области искусства живописи.

В качестве языкового материала для выявления особенностей функционирования терминов живописи в профессиональной сфере были отобраны отрывки из следующих теоретических исследований и практических руководств:

Виннер А.В. Как работать над пейзажем масляными красками. – М.: Профиздат, 1971.

Волков Н.Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1984.

Гренберг Ю.И. Технология станковой живописи. История и исследование: Монография.– М.: Изобраз. искусство, 1982.

Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. – М.: Искусство, 1986.

Киплик Д.И. Техника живописи. – М.: Сварог и К, 2002.

Алексей Владимирович Виннер (1906 – ?)¹²¹ – специалист по лакокрасочным материалам, по технике и технологии произведений искусства, художник-реставратор.¹²² В 1948-1956 гг. преподавал в Московском государственном художественном институте им. Сурикова. Автор многочисленных работ по материалам и технике живописи: «Лаки и их применения в живописи» (1934), «Фресковая и темперная живопись» (1948), «Масляная живопись и ее материалы» (1956), «Как работают мастера

¹²¹ Дата смерти ни в одном источнике не указана.

¹²² Виннер Алексей Владимирович // 50 лет Государственному научно-исследовательскому институту реставрации. Научно-информационный сборник. Авторы-составители: О.Л. Фирсова, Л.В. Шестопалова. – М.: Некоммерческое партнерство «Современные технологии в образовании и культуре», 2007. – 244 с. С.69-70.

живописи» (1965), «Обзор методов реставрации фаюмских портретов» (1965).

Книга А.В. Виннера «Как работать над пейзажем масляными красками» (1950) является классическим трудом по технике масляной живописи.¹²³ Автор использует опыт лучших русских пейзажистов, подробно рассматривает этапы работы над картиной: натяжка холста на подрамник, проклейка, грунтовка, описывает свойства красок, материалы для рисунка, процесс написания этюдов.

Рассмотрим выдержки из главы этой книги под названием «Фактура красочного слоя».

В приведенном ниже фрагменте термины выделены курсивом, что позволяет увидеть их количественное преимущество по сравнению с другими лексическими единицами.

«На оптику красочного слоя оказывают влияние *фактура* и *цвет грунта*. Когда говорят о *фактуре в живописи*, то обычно имеют в виду микрорельеф красочного слоя, то есть его внешнюю поверхность. Однако поверхность *красочного слоя* не является каким-то независимым качеством, она определяется всем построением красочного слоя на всю его глубину. Может быть, правильнее считать, что *фактура картины* – это не только внешний ее рельеф, а структура красочного слоя вообще. <...>

В *живописи фактура красочного слоя* имеет определенную эстетическую содержательность, которая привлекает уже сама по себе, служит средством образной выразительности и, так же как и другие компоненты художественной формы, находится в зависимости от творческого замысла. *Фактуру* непосредственно определяет материал и *техника* работы художника. *Акварель, гуашь, масло, темпера* и другие *краски*, хотя и могут иметь каждая свои разнообразные *фактуры*, в то же

¹²³ Виннер А.В. Как работать над пейзажем масляными красками. – М.: Профиздат, 1971. http://hudozhnikam.ru/peizazh_maslom.html

время содержат в себе известные ограничения, которые *художники* стремятся не переходить, чтобы не утратить чувства специфики материала. <...>

По *фактуре* определяется *почерк художника*; *фактура* всегда эстетически содержательна и не является каким-то привходящим моментом: захотел — *написал тонко*, захотел — *корпусно*. Она есть результат видения, уже воплощенного в *красках*. И у больших мастеров она органически слита с образным строем, никогда не бросается в глаза своей нарочитой эффектностью. <...>

Фактура средневековой *темперной живописи* была сравнительно однотипной и простой в построении красочного слоя и в оптическом отношении. <...> Механическая смесь *красок* заготавливалась заранее и была традиционно определена разнообразными профессиональными канонами. В построении сложного красочного слоя не было необходимости, во-первых, и его не позволяла создавать *техника темперы*, во-вторых. Ни передача эффектов освещения и состояния в *пейзаже*, ни индивидуальные особенности *цвета* предметов не были задачей средневекового *художника*; они всегда обозначались условным плоскостным цветом. *Олифление*, которое является некоторым подобием *лессировки*, преследовало опять-таки особую цель — повысить интенсивность звучания красок.

В результате на протяжении всего средневековья мы не можем встретить большого разнообразия в *фактуропостроении*. *Масляная живопись*, которая начала вытеснять с эпохи Возрождения *темперу*, давала в руки *художника* значительно больше технических возможностей для использования *фактуры* в качестве выразительного средства.

Для *классической живописи* характерна плотная высокорельефная кладка в свету и тонкая в тенях. Метод «*алла прима*» (итал. *alla prima*) привел к еще большему разнообразию *фактур*. В отличие от средневековых *художников* и мастеров эпохи Возрождения, которые работали традиционно сложившимися техническими методами и поэтому их *фактура* была относительно устойчивой (за немногими исключениями) по характеру,

художники, работавшие методом «алла прима», уже были свободнее от технических традиций. Современный художник уже может создавать любую фактуру, какую ему в каждом данном случае подсказывают вкус и чувство».

Заметим, что отдельные термины живописи сталкиваются в профессиональной речи, образуя новые словосочетания. Таковы, например: *цвет грунта, фактура картины, фактура темперной живописи*. Кроме этого, термины живописи соседствуют с общенаучной лексикой и фразеологией (*построение, структура, эстетическая содержательность, средство образной выразительности, компоненты художественной формы, творческий замысел*) и с профессионализмами (*оптика красочного слоя, микрорельеф красочного слоя, условный плоскостный цвет, интенсивность звучания красок, эффекты освещения и состояния в пейзаже, плотная высокорельефная кладка в свету и тонкая в тенях*).

Николай Николаевич Волков (1897-1974) – художник и теоретик искусства, учёный-психолог, математик. Известен как ученый, написавший фундаментальные труды: «Восприятие предмета и рисунка» (1950), «Цвет в живописи» (1965), «Мысли об искусстве» (1973), «Композиция в живописи» (издана посмертно в 1977 г.).¹²⁴

В предисловии из своей самой известной книги «Цвет в живописи» Н.Н. Волков пишет о том, что чувство цвета – одно из самых субъективных человеческих чувств: «Изучать нужно не только объективное, изучать нужно и субъективное и даже субъективнейшее. Человеческие чувства отражают объективный мир, и сама их субъективность воспитана, создана объективным ходом развития общества».¹²⁵

Особенно ценным в контексте нашего исследования представляется следующее высказывание Н.Н. Волкова: «Отрицать значение смежных наук в построении теории колорита может только воинствующее невежество.

¹²⁴ Новый Вернисаж - <http://newvernissage.ru/>

¹²⁵ Волков Н.Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1965 [Электронный ресурс]. URL: <http://hudozhnikam.ru>

Художники и искусствоведы должны быть знакомы с научной терминологией в области цвета. Научные термины имеют то преимущество, что всегда точно известно, что именно они означают. А можно ли гарантировать, что, например, слово «тон» значит в высказываниях разных художников одно и то же? Напротив, легко убедиться в том, что и слово «тон», и слово «цвет», и слово «валер» даже у одного художника в разных его высказываниях обозначают разные вещи. Это затрудняет взаимопонимание между художниками. Сравнительно легко понимают друг друга только представители одной школы».

Таким образом, автор подтверждает наше предположение, высказанное во введении к диссертации, об относительной точности значения терминов живописи и зависимости этого значения от авторского видения. Как уже было сказано, в большинстве случаев художник и исследователь живописного произведения выступают в одном лице.

Приведем отрывок из книги «Цвет в живописи»:

«Художник располагает только *цветом краски*. Его картина равномерно освещена рассеянным белым *светом*, лучше всего выявляющим разнообразие *красок*. Если *рефлексы* от окружающих предметов мешают видеть *краски картины*, мы стараемся устранить *рефлексы*, выбрать выгодную точку зрения. В распоряжении *художника краски*, только *краски*, с их предметным *цветом*, ограниченное число *красок*. А на картине мы можем видеть и *цвет* предмета и *цвет* освещения. Мы видим соединенными в единой выкраске и *цвет* голубого платья и присутствие *желтого рефлекса* на нем. В едином предметном *цвете краски* должны быть соединены все причины изменений *цвета* в природе. *Художник* располагает только возможностью смешивать и наслаивать *краски* и еще – соседством на плоскости одинаково освещенных *пятен*. Природа располагает несравненно большим богатством средств для создания своих гармоний.

Рядом с *белым пятном* мы положили пятно *красной киновари*. Другой раз мы положили рядом с ним пятно *желтого кадмия*, а *красное пятно* –

рядом с зеленым, затем с черным пятном. Что произошло с цветом пятен?
«Но что же могло с ними произойти?» – спросит неискушенный в живописи читатель. Ведь *пятна* лежат на одной плоскости: *красное пятно* не воспринимает *рефлекса* от *белого*, *белое* – от *красного* и *желтого* пятна и т.п.

Однако художник знает, что каждый новый *цвет*, положенный на плоскость *картины*, меняет соседние *цвета* и тем самым меняет общее *цветовое равновесие*. Каждый новый *цвет* может разрушить гармонию и завершить ее, погасить сильное пятно другого цвета и зажечь это пятно.

Соседние *цвета* влияют друг на друга и в реальном пространстве. Белое платье на траве только местами принимает *зеленый рефлекс*. Там, где оно освещено рассеянным *светом*, оно кажется розоватым. Но попробуйте точно перенести видимые вами *оттенки* белого платья (зеленоватые и розоватые) на лист *бумаги*. Вы их не узнаете на бумаге. Влияние *цветов* на плоскости и влияние *цветов* в пространстве не совпадают. <...>

Освещение солнцем и небом, солнцем и светом лампы порождает *цветные тени*. *Цветные тени* нельзя объяснить только физическим составом отраженного *света*. Художник не располагает на *картине* условиями для создания и этой группы *цветов*. *Цветная тень на картине* – *пятно краски*, освещенное так же, как и соседние *пятна краски*.

Наконец, мы уже знаем, что *отношения красок* в природе и на картине, воспроизводящей природу, не могут быть равными.

Цветовые и тональные отношения, существующие в природе, не могут быть перенесены на картину буквально. Они нуждаются в переложении на средства изображения, на диапазон и особенности наличных *красок*. Современная техника увеличивает набор *красок*, но никакой увеличенный набор не разрешит противоречия *между яркостью и насыщенностью красок природы* и их подобием на *картине*. Трудность для нас остается такой же, какой была для Тициана, пожалуй, такой же, что и для

графика, передающего *свет, цвет, освещение*, рефлекс при помощи только белого и черного. Не устранят эту трудность и люминесцентные *краски*.

Цвет на картине не только не живет, но и не может жить той же жизнью, что в изображаемой природе, даже если задачей художника является возможно более точное его воспроизведение.

Мы можем только изобразить *краски природы*, их игру, а не повторить, не воспроизвести. Но живопись вовсе не всегда ставила своей прямой задачей познание и передачу цветовых гармоний природы. Нельзя не видеть в русской иконе XIII-XIV веков исключительной красоты *цветового строя*, хотя там нет ни *леонардовской цветовой перспективы*, ни *рефлексов*, связывающих предметы, ни такого мощного *творца природного цветового единства*, как *освещение*».

Отличительной особенностью манеры изложения Н.Н. Волкова является приобщение читателя к творческому процессу и к исследованию, что достигается постоянным употреблением местоимений *мы* и *вы*: *мы стараемся устранить рефлексы*, *мы положили пятно красной киновари*; *Мы видим соединенными в единой выкраске и цвет голубого платья и присутствие желтого рефлекса на нем*; *Мы уже знаем, что отношения красок в природе и на картине, воспроизводящей природу, не могут быть равными*; *Но попробуйте точно перенести видимые вами оттенки белого платья (зеленоватые и розоватые) на лист бумаги. Вы их не узнаете на бумаге*.

Моделирование диалога с читателем достигается также вопросно-ответной формой изложения: *Что произошло с цветом пятен? «Но что же могло с ними произойти?» – спросит неискушенный в живописи читатель*.

Одним из крупнейших современных специалистов по технике и технологии станковой живописи является доктор искусствоведения Юрий Израилевич Гренберг (1926).¹²⁶ Он участвовал в реставрации собора Василия

¹²⁶ Юрий Израилевич Гренберг // 50 лет Государственному научно-исследовательскому институту реставрации. Научно-информационный сборник. Авторы-составители: О.Л. Фирсова, Л.В. Шестопалова. – М.: Некоммерческое партнерство «Современные технологии в образовании и культуре», 2007. – 244 с. С.82-84.

Блаженного, автор проектов реставрации памятников архитектуры Андроникова и Донского монастырей в Москве, читал лекции в Художественном училище памяти 1905 г. и в ВХПУ им. Строганова. Автор около ста работ, среди которых «Технология станковой живописи. История и исследование» (1982); «Секреты живописи старых мастеров» (с Л.Е. Фейнбергом) (1989); «От фаюмского портрета до постимпрессионизма. История технологии станковой живописи» (2003).

Рассмотрим отрывок из книги Ю.И. Гренберга «Технология станковой живописи»:¹²⁷

«... Рубенс, в отличие от старых нидерландцев, работал, как правило, не чистыми *красками*, а их смесями, прокладывая их (за исключением синих и иногда красных одежд) в один *слой*. При этом темные *валеры* достигались наименьшей толщиной *красочного слоя*, проложенного в виде *лессировок по серой имприматуре; света*, напротив, создавались на основе нагруженности *краской* наиболее освещенных мест. Таким образом, манера *письма* Рубенса оказывается в этом отношении прямо противоположной *живописцам XV столетия*, которые, идя от светлых *грунтов* и прозрачного телесного *колера*, получали очень тонкие *света* и были вынуждены наращивать толщину *красок* в *тенях*, чтобы перекрыть белизну *грунта*.

В предыдущей главе говорилось, какими *пигментами* пользовался Рубенс. Посмотрим, что же представляли собой смеси *красок*, которыми он работал. Телесный *тон* составлялся на основе *свинцовых белил* и варьировался благодаря добавлению к ним в разных отношениях *киновари, краплака, охры*, а для изображения мертвого тела (например, в «Снятии с креста») – *ляпис-лазури, азурита, органической черной*. Нейтральный белый *тон* включает добавки *охры, киновари, органической черной*. Желтый и коричневый *цвета* строились в основном за счет *охр* различных *оттенков* и добавления к ним *свинцовых белил, органической черной, краплака, смальты,*

¹²⁷ Гренберг Ю.И. Технология станковой живописи. История и исследование: Монография.– М.: Изобраз. искусство, 1982. С.92.

азурита (горной лазури – Я.Л.) и *ляпис-лазури* (ультрамарина – Я.Л.). Зеленый представляет собой смесь *азурита*, *малахита* и *свинцовых белил*, количество которых зависит от степени *светосилы* данного участка; в наиболее светлых и средних участках *азурит* не встречается. Фиолетовые *оттенки* достигаются смесью *свинцовых белил*, *краплака* и *органической черной*; количество *свинцовых белил* определяется желаемым *тоном*. Красные участки строятся на основе *киновари* и *краплака*. В светло-красном *тоне*, кроме *свинцовых белил*, содержится большое количество *киновари* и меньше *краплака*; в среднем и темном *тоне* количество *киновари* уменьшается, *краплака* – увеличивается, а *белила* могут вовсе отсутствовать. Добавление *ляпис-лазури* и *органической черной* вносит в красный *цвет* новые *оттенки*, колористически обогащая *живопись*. Наиболее сложной структурой обладают участки *живописи*, выполненные синими *красками*. *Ляпис-лазурь*, *азурит*, *смальта* и *индиго* используются в чистом виде, в смесях, путем наложения *слоя на слой*. Добавление к ним *охры* или *киновари* увеличивает число возможных *цветовых комбинаций*. Степень *светлоты* определяется наличием *белил* и *органической черной*. Обычно небо и дальние планы *написаны* в один *слой*, а детали одежды – в два-три *слоя*. В *слое*, изображающем небо, *свинцовые белила* содержат примеси *органической черной*, *смальты*, *ляпис-лазури*, *киновари*, а в пейзаже к ним добавляются *органическая черная*, *азурит*, *ляпис-лазурь*, *индиго*, *охра*. Структура *красочного слоя* одежд более сложна. Десятки образцов, исследованных в процессе реставрации «Снятия с креста», показывают, что Рубенс начинал *писать*, например, синие *драпировки* со среднего по интенсивности *тона*, содержащего *белила*, *ляпис-лазурь*, *индиго*. Затем наносил еще два-три *слоя*, чтобы получить или более светлый или более темный *цвет*. Обычно это те же *пигменты*, что и в нижнем *слое*. Разница была лишь в количестве *белил*, которых могло быть меньше, больше или они могли вообще отсутствовать. Излишне подчеркивать, что подобный метод *письма*, хотя и несколько упрощенный, восходит к традициям *фламандской живописи* XV века.

Заметим, однако, что даже в случае *многослойного письма* толщина синего слоя в картинах Рубенса составляла всего лишь 25-65 мк, тогда как у старых *фламандцев* она доходила до 100-130 мк. Система *живописи*, разработанная Рубенсом, позволяла *писать* значительно быстрее и этим привлекала многих *живописцев*. От Рубенса оттапливались такие мастера французской *живописи*, как Буше, Ватто, Фрагонар, *живописцы* Италии».

Приведенный текст имеет высокую степень терминологической плотности: 34 термина и 114 словоупотреблений (среди них 75 раз использованы наименования, связанные с красками): *живопись, живописец, картина, писать, краски, красочный слой, слой, азурит, белила, индиго, киноварь, крапак, ляпис-лазурь, малахит, охра, органическая черная, свинцовые белила, смальта, грунт, имприматура, лессировка, многослойное письмо, свет, светлота, светосила, тень, цвет, тон, оттенок, колер, драпировка, фламандская живопись, фламандцы*.

Несомненно, что текст такого типа рассчитан на профессионально подготовленного читателя. Многократное употребление одних и тех же терминов объясняется необходимостью уточнения, пояснения, детализации описания соответствующего этапа создания живописного произведения.

Один абзац может содержать более тридцати терминов живописи, что делает его непроницаемым для непрофессионалов. Причина столь высокой терминологической плотности может быть обусловлена самой природой профессионального дискурса, который обеспечивает очень подробный и глубокий анализ художественных произведений, охватывающий как теоретические вопросы, так и практические методы. Терминология живописи в текстах такого рода представлена во всем своем многообразии.

В качестве следующего примера была выбрана книга А.С. Зайцева «Наука о цвете и живопись» (1986).¹²⁸ Алексей Сергеевич Зайцев (1927) – известный художник, профессор исторического факультета МГУ. Книга

¹²⁸ Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. Наука о цвете и живопись. – М.: Искусство, 1986.

посвящена связи современной науки о цвете с практикой и теорией живописи. Большое внимание автор уделяет таким понятиям, как цветовая гармония, колорит, тон, локальный цвет.

В приведенном ниже отрывке подробно обсуждается термин *живописность*, изменение содержания данного понятия в зависимости от времени и направления живописи, что является еще одним доказательством подвижности значения терминов живописи.

«Первым из теоретиков искусства, употребившим понятие «*живописность*» в современном и профессиональном понимании, был Генрих Вельфлин. Вельфлин рассматривал *живописность* с чисто формальной точки зрения, как антипод «линейности». <...>

В настоящее время под *живописностью* очень часто понимают широту *письма* – способ наносить *краски* на поверхность *холста* смело, размашисто, *пастозно*. Достигаемая при этом своеобразная рельефная *фактура красочной поверхности* будет производить впечатление непосредственности восприятия *художника* и легкости исполнения. Широта *письма* сама по себе представляет эстетическую ценность, выражая *почерк художника*, его темперамент, заставляет нас любоваться красотой поверхности самой по себе. Задерживая взгляд зрителя в плоскости *красочного слоя*, широта *письма* служит как бы преградой иллюзорности. Но содержание понятия «*живописность*» будет обеднено, если под ним понимать только размашистое нанесение *красок*, как, например, у Кустодиева, Архипова, Малявина. Очевидно, *живописность* может быть и другого рода – например, у *импрессионистов* ее признаки выражаются посредством сравнительно небольших вибрирующих *мазков*, создающих впечатление воздушности и пространственной глубины.

Широкому письму противопоставляется *живопись*, в которой *мазков* почти не заметно, поверхность *красочного слоя* гладкая, «зализанная». Если *широту письма* считать определяющим признаком *живописности*, то тогда *гладкое письмо* – признак не *живописности*, сухости. Можно указать

предостаточно примеров, взятых из истории искусства, в которых все уже рассмотренные нами признаки *живописности*, такие, как выразительность *светотени*, *контрасты*, смазанность *контуров*, динамичность, выражены *художником* посредством *гладкого письма*, посредством тщательной, кропотливой работы. *Гладкое письмо* обладает своими достоинствами; оно, например, больше привлекает внимание к тонкости *нюансировки*, деталям. *Широкое* и *гладкое письмо* – это две разные по форме, но в эстетической своей содержательности равноценные формы *живописности*. *Широкое письмо* лучше «держит» плоскость, *гладкое* – больше уводит взор в глубину. Несомненно, развитию чувства *живописности* и упрочению самого понятия способствовало появление и развитие *пленэрной живописи*. «Пленэр», возникший как *живопись на открытом воздухе*, способствовал проникновению в систему живописного языка большей тонкости *градаций светотени*, *цвета*, *рефлексов*. Рассеянное освещение благодаря наличию множества отражений и *рефлексов* лишает предмет той весомости и материальности, которые он имеет при канализированном свете. Оно создает пространственную воздушную среду с мягкими очертаниями и слабыми *теньями*. Эти завоеванные *пленэрной живописью* качества вскоре стали достоянием *живописи* вообще, а не только *пейзажной*, исполняемой на открытом воздухе».

Несомненный интерес для нашего исследования представляет книга Д.И. Киплика «Техника живописи», которая впервые была издана в 1927-29 гг. и не перестает быть востребованной современными художниками. Д.И. Киплик (1865-1942) – русский живописец, профессор Санкт-Петербургского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина, автор трудов по технологии живописи. Писал портреты, пейзажи, жанровые картины. Участвовал в росписи храма-памятника Александра Невского в Софии, в раскрытии фресок Кирилловской церкви в Киеве.

Вот как пишет Д.И. Киплик о значении цветовой тонировки белого грунта холста, или *имприматуры*:¹²⁹

«Цвет грунта может играть большую роль в живописи, если пользоваться им по методу старых мастеров, то есть давать ему возможность просвечивать через *слои красок* и таким образом принимать деятельное участие в общем эффекте живописи.

Так как просвечивание белого *грунта* весьма благоприятно отражается на лежащих на нем *красках* (прозрачных или полупрозрачных), то обыкновенно *грунту* дают белый *цвет*, которому при желании различными способами можно легко придать любой *оттенок*. При умении использовать *цвет грунта* его можно выдерживать в сером, красном, коричневом, тёмнокоричневом и др. *тонах*, в зависимости от живописной задачи. Каков бы ни был *цвет грунта*, он проявляет свою активность по отношению к *тону* лежащей на нем живописи лишь при том условии, если *краски* на нём лежат не слишком непроницаемым *слоем*. Обильным *наслоением красок* можно уничтожить действие всякого *цвета грунта на тон живописи*. Работая на *цветных грунтах*, не надо забывать, что *масляному слою красок* с течением времени свойственно приобретать большую степень просвечивания, и потому *цвет грунта* в дальнейшем будет проступать сильнее, чем в *свеженанписанной картине*.

Цвет грунта в живописи имеет и иное значение, подобное камертону в музыке. Так, на *сером грунте* легче выдержать живопись в *серых тонах*, на *красном* и вообще *тёплом грунте* – в *горячих тонах*, на *тёмном грунте* — в *тёмных тонах* и т.д.».

Во втором отрывке анализируется живописная техника *алла прима* (в один прием):¹³⁰

«Под живописью «алла прима», в прямом значении этих слов, нужно подразумевать один из методов, в котором *художник* ставит себе задачей

¹²⁹ Киплик Д.И. Техника живописи. – М.: Сварог и К, 2002. С.307.

¹³⁰ Там же. С.236-237.

сразу воспроизводить в *красках* все то, что он видит в *натуре*, т.е. *цвет*, *форму*, *светотень* и пр., не прибегая к расчленению этой сложной задачи на отдельные моменты работы. Трудность разрешения этой задачи, разумеется, велика, и становится тем большею, если *художник* стремится окончить свое произведение «*по-сырому*», т.е. до засыхания *красок*. *Живопись* ведется различно. Ее можно начинать *мазками полугустых красок*, наносимых свободно, *тон к тону*, не перемешивая их долго на *палитре*, пока не раскроется весь *холст*. Вначале выгодно выдерживать *тени светлее и теплее*, чем они должны быть в законченном виде; *света* же, наоборот, темнее и холоднее. Самые сильные *света* и *тени* наносятся в последний момент, когда *живопись* подходит к концу. Здесь очень уместны решительные и окончательные удары пастозными красками. Выполнять *живопись* следует тюбиковыми *красками* в том виде, как они есть, без добавки к ним *жирных масел*. При употреблении *черных красок* (легких по своему весу) нельзя наносить их толстым *слоем*, так как тяжелые краски, нанесенные поверх них, тонут в черных, загрязняя *живопись*. При нанесении слишком толстого *слоя красок*, затрудняющего дальнейшую работу, следует снимать их излишек с помощью *мастихина*, *шпателя* и ножа, а также наложением на *слой красок* чистой *бумаги*, которая прижимается ладонью руки к нему и затем, по удалении, берет на себя весь избыток *красок*. Можно, выполняя *живопись* «*алла прима*», начинать ее в протирку, разжижая *краски скипидаром* и нанося их жидко, подобно *акварели*. Прокладка эта ведется плоскостно, без *моделировки* форм, имея задачей лишь широкий общий эффект. Для нее лучше пользоваться *корпусными красками*, вводя в них *белила*. Затем уже, в дальнейшей работе, вводятся *пастозные краски* и начинается настоящая *живопись*. При работе «*алла прима*», на слишком тянущем грунте *масляные краски* дают матовую живопись, которая в цветном отношении уступает *темпере* и, кроме того, при слишком сильном обезмасливании красок лишена прочности.<...> *Живопись*, исполняемая «*алла прима*», имеет

своеобразную красоту, она приятна своей свежестью и непосредственностью, выявляя «мазок» автора и его темперамент».

Наряду с терминами живописи в приведенном отрывке встречается много профессионализмов, которые, в отличие от терминов, считаются «полуофициальными» словами (лексемами), не имеют строго научного характера и не зафиксированы в терминологических словарях: окончательные удары пастозными красками, прокладка ведется плоскостно, обезмасливание красок, начинать ее (живопись) в протирку. Такая манера изложения характерна для Д.И. Киплика, она свидетельствует о том, что текст адресован товарищам по творческому цеху.

3.1.2. Критические статьи о живописи

Если в академических изданиях по теории живописи и практических руководствах для художников термины выполняют, прежде всего, номинативную и дефинитивную функции, являются средством лаконичной передачи информации, предназначенной для узких специалистов, то в критических статьях на первый план выдвигается функция воздействия, убеждения, из чего следует появление у некоторых терминов оценочных коннотаций. Причем эти коннотации могут возникать в результате, например, общего иронического звучания текста, некоторой заданности точки зрения на обсуждаемый предмет.

В качестве примеров приведем несколько отрывков из статей известного петербургского искусствоведа, историка и критика искусства, специализирующегося на истории отечественной живописи XX и XXI вв. и вопросах современного искусства, ведущего научного сотрудника Русского музея А.М.Успенского. Термины выделены курсивом, слова и выражения, создающие соответствующий тон повествования, подчеркнуты.

1. *«Закрытая фактура используется в самых радикальных вариантах реализма: фото-, гипер-, т.е. – натурализме, который отличается завидным*

упорством и трудолюбием в одном из аспектов производственного процесса. Степень завершенности работы характеризуется, среди прочего, степенью удаления следов от орудия труда (*мазков кисти, штрихов грифеля, отпечатков пальцев*). Желанный финал – удалить следы усилий по удалению следов. Максимально исключить свидетельства существования орудия творческого труда (отстаивая его неремесленную функцию) при ремесленных признаках законченности – гладкая, ровная, однородного блеска поверхность. Можно вспомнить претензии французских академиков к Коро: состоятельность его как *живописца* не подвергалась сомнению, но – поверхность *картин* была несовершенна, не выглажена на должном уровне (использовались специальные *барсучьи кисти* для уплощения *пастозных мазков масляной краски*)». ¹³¹ В приведенном отрывке очевидно критическое отношение к натурализму как направлению живописи.

2. «В воспоминаниях Константина Коровина есть такой эпизод – он с Клодом Моне оказался на *пленэре*, где вместе *писали* общий *мотив*. Русский *импрессионист* в своем этюде «брал отношения» *красками земляными, охрой и умброй*, а французский *живописец* безбоязненно использовал звонкие цвета кадмия и кобальта. У Моне, по признанию Коровина, выходило ярко, но, как ни странно, намного точнее и ближе к натуре.

Привычка не отрываться от земли (во всех смыслах: от антеевского черпания сил до предпочтения неброской цветовой гаммы) – свойство большинства русских *художников*. Дмитрий Стрижов сумел освободиться от традиции и вытащил корни из родной почвы, придав им легкость и подвижность, его корни стали шагающими, обретающими опору на новых художественных территориях. Собственно, это в его характере – не замыкаться внутри одного вида искусства, реализуя себя одновременно в поэзии (получившей доброжелательный отзыв Иосифа Бродского),

¹³¹ Успенский А.М. Содержательность живописной фактуры в контексте постмодернизма: клише, цитата, метафора // Страницы истории отечественного искусства / Рус. музей. Вып. 18: сборник статей по материалам научной конференции (Русский музей, Санкт-Петербург, 2010). – СПб.: Palace Editions, 2011. – С.298-308.

монументальной живописи, сценических проектах и продюсировании хорошей музыки в своей компании «Proforma Records». Он не из тех, кто «стоит двумя ногами на земле», кто останавливается на отдельном участке своего творчества, ведь для того, чтобы двигаться, как говорят на Востоке, одна нога должна всегда быть в воздухе, начиная следующий шаг.

В анализе полифоничных работ Стрижова справедливо рассмотрены их множественные источники, *от венского Сецессиона до наивного искусства.* Цитаты из Кандинского, Миро и Клее постоянными элементами входят в *живописный лексикон художника* и утверждают его приоритеты. <...> Стрижов, как он сам говорит, двенадцать лет учился *реализму*, а происходило это в ленинградско-петербургских декорациях, т.е. обстановке вполне метафизической, что и стимулировало, мне думается, поиск необходимого баланса». ¹³²

Показателен заголовок приведенной статьи – «Критика чистого цвета» по аналогии с «Критикой чистого разума» Э. Канта. Названия *земляных красок охра и умбра* противопоставлены на уровне коннотаций терминам *кадмий и кобальт,* к которым употреблена метафора *звонкие цвета.* Автором тонко расставлены смысловые акценты, некие «знаки качества»: *доброжелательный отзыв Иосифа Бродского* (безупречный вкус), *цитаты из Кандинского, Миро и Клее* (мастерство), *как говорят на Востоке* (мудрость).

Анализ специальной литературы позволяет сделать вывод, что использование некоторых терминов живописи зависит от конкретного художественного стиля.

3.2. Термины живописи в общелитературном языке

В общелитературном языке термин теряет конкретные терминологические свойства (моносемантичность, стилистическую

¹³² Успенский А.М. Критика чистого цвета [Электронный ресурс]. URL: <http://uspensky.narod.ru/strizhov.html>

нейтральность и т.д.). Возможны различные виды семантических преобразований: появление эмоционально-оценочных коннотаций и новых метафорических значений. Термин лишается функциональных, системных и семантических ограничений и приобретает лингвистические характеристики повседневных слов, реализует все потенциально существующие возможности языкового знака. Эти особенности характерны и для терминов живописи. Они проявляются в повседневной речи, в научных текстах смежных искусствоведческих областей, в литературоведении, в публицистике, в языке художественной литературы.

3.2.1. Деспециализация терминов живописи

Процесс проникновения термина в неспециальный текст происходит при сохранении его основного значения, при этом меняется только сфера функционирования термина, термин приспособляется к новым контекстам, и эти новые контексты влияют на его первоначальную семантическую ёмкость. Реализуются смысловые возможности специального слова, которые оказываются наиболее удобными для общеупотребительного пользования: «Не порывая с традицией профессионального употребления, термины служат новым целям, реализуя свои «скрытые» смысловые и стилистические возможности, суженные прежде специальной сферой применения»¹³³. Например, темой бытового диалога может быть посещение художественной выставки или галереи, творчество любимого художника, приобретение картины. Значение термина утрачивает точную соотнесенность с понятием. В качестве примера можно привести отрывок из эссе известного математика, поэта и публициста Бориса Кушнера «Учитель», посвященного памяти выдающегося математика А. А. Маркова:

¹³³ Граудина Л.К. Путь термина в литературный язык // Русская речь. – 1987. – №5. С. 66.

«Над столом висела небольшая *акварель*, впрочем, возможно *пастель*, а, может быть, и небольшой *холст*, написанный *масляными красками*. Фантастическое, явно парнокопытное существо, нечто вроде Гиппомонады, но с акцентом в сторону козы или коровы мирно паслось на розовом лугу под розовым небом неизвестной науке планеты. *Картина* эта завораживала всё той же стихийной парадоксальностью, свободой фантазии *художника*. *Художником*, в данном случае в буквальном смысле слова, был Андрей Андреевич. Называл он *картину* «Лунной коровой», видимо, она висела над его рабочим столом с незапамятных времён. Это было единственное мне известное *произведение А.А. в жанре живописи*»¹³⁴.

3.2.2. Детерминологизация терминов живописи. Метафоризация и фразеологизация

При вхождении терминов живописи в общелитературный язык наряду с деспециализацией происходит так называемый процесс детерминологизации, который обусловлен развитием в них переносных значений.

Некоторые термины живописи давно приобрели метафорические значения и вошли в повседневную речь, причем большинство этих значений зафиксированы в толковых словарях с пометой «переносное». Это такие термины, как *абрис, акварель, акварельный, автопортрет, живописец, живопись, зарисовка, икона, карикатура, картина, кисть, колорит, контур, краски, красочный, мазок, миниатюра, мозаика, натюрморт, нюанс, оттенок, палитра пастель, пастельный, пейзаж, пейзажист, полотно, портрет, рисовать, рисунок, фон, художник, холст, итрих, эскиз*.

Следует отметить слово *акварель*, за основу метафорического значения которого был взят главный признак акварельной живописи – особая

¹³⁴ Кушнер Б.А.Учитель // Вестник США, 2003.10.15 http://www.vestnik.com/issues/2003/1015/koi/kushner.htm#@P*

прозрачность красочного слоя. Распространенное значение «нежные, прозрачные цвета» (*весенняя акварель*) давно закрепились в общем употреблении, однако в словарях оно не зафиксировано. Переносное значение прилагательного *акварельный* – мягкий, нерезкий, тихий – указано лишь в Историческом словаре галлицизмов. Там же приведен интересный пример: «После буйства театральных красок, после актерской экскурсии – тишина, негромкий, вдумчивый разговор, *акварельные интонации*» (Ю. Смеляков. Театр на Фонтанке. 1980).

Приведем переносные значения других указанных выше терминов с примерами из художественных и публицистических текстов.¹³⁵

Абрис. 1. Общие видимые очертания предмета, контур. «Большеватая голова, *губы* пока что свернутые в трубочку ... *их* темный *абрис* еще не прорисован на пухлом и анемичном лице» (М.А. Вишневецкая. Вышел месяц из тумана. 1999). 2. Описание кого-, чего-либо в общих чертах, без деталей, подробностей. «...В эти мгновения возникает если не его силуэт, то трепещущий *абрис* его *мыслей*» (В.М. Кожевников. Щит и меч. 1968).

Автопортрет. О портретной характеристике автора в литературном произведении. «В исповеди В. Шараевского (смертника – Я.Л.) мы видим чрезвычайно интересный индивидуальный *автопортрет*, хотя в нем заметны и общие черты личности, склонной к агрессии...» (А.М. Мелихов. Кого мы казним? 2001).

Живописец. О писателе. «...Тургенев не мог не видеть, что репутация его как общественного писателя, психолога и *живописца нравов* устанавливается окончательно этим романом» (П.А. Анненков. Литературные воспоминания. 1960).

Живопись. Это слово не зафиксировано в толковых словарях в переносном значении, однако мы можем его встретить в современных текстах. «К сожалению, даже хороший редактор не всегда понимает, что проза (особенно

¹³⁵ Значения слов приводятся по разным толковым словарям, которые указаны в библиографии. Примеры наши (Я.Л.).

сказ) – это не только “живопись словом”, но и “звукопись”» (А.Э. Мильчин. В лаборатории редактора Лидии Чуковской. 2001); «Поэтика описания в прозе И.А. Бунина: *живопись* посредством слова» (М.С Байцак. Название диссертации. 2009).

Зарисовка. Небольшой рассказ, очерк о ком-либо, чем-либо. «На какой-то мой невинный вопрос о работе следует мгновенная *зарисовка* про коллегу из Индии» (Д.И. Рубина. Окна. 2011).

Икона. То, что боготворят, что любят, перед чем преклоняются. Образец для подражания. «Георгий Валентинович сказал: “Образ матери, созданный Горьким, – *икона*, а рабочему классу не нужны *иконы*”» (В.Гроссман. Жизнь и судьба.1960); «Новая BMW 325 Соуре достойна быть *иконой*» (КУPIA.RU).

Карикатура. Жалкое, искажённое подобие кого-либо или чего-либо. «Наше северное лето, *карикатура южных зим*. Мрачный прогноз погоды на лето-2012». Аллюзия на роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин» (NEWS.BCM). «Ведь весь и всякий социализм – это какая-то *карикатура на Евангелие*» (А.И. Солженицын. В круге первом. 1990).

Картина. 1. То, что можно представлять себе в конкретных образах. «*Картины* детства, одна за другой, промелькнули в голове Софички, и все они были прекрасны, потому что были озарены ослепительным светом ожидания счастья» (Ф.А. Искандер. Софичка. 1997). 2. Словесное изображение чего-либо. 3. Общее состояние, положение чего-л. 4. Часть акта в драматическом произведении. 5. То же, что кинофильм. «Участница прошлогоднего фестиваля в Берлине, *картина* “В этом мире”, сделана об афганских беженцах, погибших на пути в вожделенную западную страну, и полна очевидных причинно-следственных связей» (In This World, 2002).

Кисть. Индивидуальный стиль писателя. «Если сравнивать писателя с художником-живописцем, то широкая *кисть Гончарова* скорее всего напоминает Рубенса, как нежные и пленительные контуры Тургенева напоминают письмо Рафаэля, а яркие образы Толстого – “светотень” Рембрандта» (А.Ф. Кони. Иван Александрович Гончаров. 1911).

Колорит. Отпечаток чего-либо, совокупность особенностей, своеобразие чего-л (эпохи, местности и т. п.). «Для него (художника) интересно все то, что выражает *колорит русской жизни, русского быта*» (Л.В. Мочалов. Неповторимость таланта. 1966).

Контур. Внешнее очертание предмета. «Вдали на дымчато-сером фоне неба вырисовывались *контуры большого леса*» (Г.М. Линьков. Война в тылу врага. 1949).

Краски. 1. Выразительные средства речи, музыки, сценического искусства и т.п. «Ирина Константиновна умеет находить различные *яркие тембровые краски* для разных партий» (И.А. Архипова. Музыка жизни. 1997). 2. Тон, цвет, колорит. «И через десять секунд *жизнь приобрела бы совсем другие краски*» (В.С. Токарева. Своя правда. 2007).

Красочный. Колоритный, яркий, выразительный, характерный. «Сегодня ведь праздник. Навстречу едет *красочная процессия*» (Н.Ф. Щербак. Роман с филфаком. 2010).

Мазок. Творческая манера композитора, писателя и т.п. «Конечно, поэт. Просто он *пишет крупными мазками*» (Д. Карапетян. Владимир Высоцкий. Воспоминания. 2000-2002); «Все это *снято щедрыми мазками*, крупным планом, сочно, как и могло быть сделано самим Довженко» (А. Софронов. Золотые ворота. 1970). Цветовая подробность чего-либо. «А скоро, ко Дню благодарения, весь город покроется яркими *мазками* резных *оранжевых тыкв*» (Д.И.Рубина. На солнечной стороне улицы. 1980-2006).

Миниатюра. Литературное, сценическое или музыкальное произведение малой формы. «Жемчужина *среди ее устных рассказов – миниатюры* о тете Иде, одесской тете Иде, Иде Абрамовне, – у которой на гастролях Театра Моссовета останавливалась сама Раневская» (Д.И. Рубина. Окна. 2012).

Мозаика. Пестрая смесь разнородных предметов или явлений. «Они для нее не просто тексты, они кусочки ее жизни, оставь их – и не сложится там *мозаика по имени Катя*» (Г.Н. Щербакова. Моление о Еве. 2000)

Набросок. То, что составлено, намечено, написано лишь предварительно, в

общих чертах. «Ты мне просто обязан *набросок мыслей* про театр музыкальный представить!» (Б.Т. Евсеев. Евстигней. 2010).

Натюрморт. О красиво расположенных предметах, продуктах. «Кямал сваливал это всё на стол, получался *натюрморт* такой красоты, что даже жалко есть» (В.С. Токарева. Своя правда. 2007).

Нюанс. Мелкая подробность, тонкость. «И *еще нюанс*: все зависит, с какого боку на Босфор и Дарданеллы посмотреть» (М.М. Панин. Камикадзе. 2002).

Оттенок. 1. Тонкое различие в проявлении чего-либо, неявный переход от одного к другому. «Но ведь и несколько фраз, если они хоть сколько-нибудь тебе дороги, можно бесконечно варьировать, придавая им всё новые интонации. И *оттенки смысла*. Мне хотелось вспомнить всё точно, слово за словом» (А.Г. Волос. Недвижимость. 2001). 2. Дополнительное свойство, небольшой налёт чего-либо. «Утренняя мгла, тягостная и неприятная в обыкновенные дни, казалась теперь живым жемчужным светом, полным обещания, потому что даже ночной мрак этого, нашего мира – *оттенок* нашего *земного света*» (Л.Е. Улицкая. Казус Кукоцкого. 2001).

Палитра. 1. Совокупность выразительных средств в творчестве писателя, композитора и др. «Но я заметил, что в так называемой интеллектуальной среде мат считается неким шиком! Дескать, вот какая у меня *речевая палитра*» (В.В. Кунин. Кыся. 1995). 2. Набор каких-либо признаков, качеств и т.п., характеризующих что-либо. «Перенервничали, и что-то с людьми произошло, будто шлюзы открылись. Очень богатая *эмоциональная палитра*». (О.И. Дивов. Молодые и сильные выживут. 1998).

Пастель. Мягкие, приглушенные цвета (в словарях дается только прилагательное *пастельный*). «Всюду *царила пастель*, лишь далеко на юге, зубчатый и грозный, как гребень на спине поверженного дракона, громоздился становой хребет Мацзюньшаня» (Л.А. Юзефович. Князь ветра. 2006).

Пейзаж. Описание природы в литературном произведении. «...Вдали, за прудом, на пастбищных холмах, поросших кустарником, как-то безгласно,

подпортив, правда, пейзаж, совсем почти незаметно огородились два лагерька строгого режима» (В.П. Астафьев. Пролетный гусь. 2000).

Пейзажист. Писатель, мастерски описывающий картины природы. «Тургенев один из лучших русских пейзажистов»¹³⁶.

Полотно. Литературное или музыкальное произведение, дающее широкое, всестороннее изображение чего-либо. «Никто не называет “Тихий Дон” Шолохова, это большое *социальное полотно*, «военным романом», несмотря на то что множество его страниц посвящено войне» (С.В. Михалков. Мы числимся в полку. 1970).

Портрет. 1. Художественное изображение, образ литературного героя. «Какие книги, какие картины на стенах, фотографии? Это был своего рода словесный обыск, как бывает *словесный портрет*» (Ю.В. Трифонов. Дом на набережной. 1976). 2. Общая характеристика, характерные черты чего-либо. «Что если попробовать нарисовать “коллективный портрет” семейства толстых журналов (читательская аудитория, авторы, в особенности критики)?» (А.А. Краевский. Журналы и поклонники. 2003).

Рисовать (нарисовать). 1. Изображать, описывать рассказывать в словесной форме. «Он был так взволнован, так настойчив, так убедительно *рисовал* нам *жизнь* в своём родном селе, которое уже представлялось нам чем-то вроде русского рая, как бы написанного кистью Нестерова» (В.П. Катаев. Алмазный мой венец. 1975-1977). 2. Мысленно представлять в каких-либо образах, формах. «И в один миг её *воображенье нарисовало картину*, которой так боятся дачники, вор лезет в кухню (А.П.Чехов. В потемках. 1886).

Рисунок. Набор общих свойств какого-либо объекта, действия, процесса. «Добиться желаемого возможно через обычные выразительные средства хореографии – пластику, *сюжетный рисунок танца*, музыкальный аккомпанемент, костюм, при условии, что эти средства будут соответствовать бытовой действительности (Народное творчество, 2003).

¹³⁶ Пример взят из Толкового словаря Д.И. Ушакова.

Фон. 1. Обстановка, среда, окружение, в которых кто-либо находится или что-либо происходит. «Такой *политический фон*, конечно, вряд ли будет повышать интерес российского бизнеса к латвийскому рынку, в том числе к инвестиционному» (И.И. Студенников. Интервью латвийской газете «Телеграф»). 2. О сопутствующем, постоянно сопровождающем что-либо явлении, состоянии. «*На фоне бесконечных сериалов* не пропустите английский фильм “Защита Лужина”» (Вечерняя Москва, 2002.05.16).

Художник. Тот, кто создаёт произведения искусства, творчески работает в области искусства. «Для меня он *художник масштаба Андрея Платонова*, не меньше...» (Обсуждение фильма «Уроки французского». 1978).

Штрих. Отдельная подробность, характерный момент чего-либо. «Для меня он *художник масштаба Андрея Платонова*, не меньше...» (Обсуждение фильма «Уроки французского» (1978) , 2007-2011); «Каждая мелочь отсюда является совершенством, *каждый штрих* полон изящества и прелести» (В.И. Немирович-Данченко. Соловки. 1874).

Эскиз. Предварительный набросок литературного или музыкального произведения или сооружения, механизма или отдельной его части, а также какого-либо мероприятия. «Первый фестиваль – всегда набросок, *эскиз будущего*» (Экран и сцена, 2004.05.06); «Я привёл здесь эту выписку не потому, что это, очевидно, первый *эскиз к Димитрию Карамазову*, и притом, наверное, не вымышленный, — хотя и любопытно ведь, что мысль о нём прожила в Достоевском целых двадцать лет» (И.Ф. Анненский. Вторая книга отражений. 1909).

В начале XXI века, как показывают данные Национального корпуса русского языка, тематика метафорических переносов значительно расширяется.

Например, слово *акварель* в современном русском языке активно используется в названиях: «*Акварель*» – веб-студия, гостиница, ресторан, кафе, детский сад, танцевальная студия, торговый центр, турфирма, салон красоты (особенно популярно); «*Акварели*» – коттеджный пансионат;

«Акварель-оптика» – сеть салонов оптики; «Космическая акварель» – журнал. С 2007 года в московском метро на Арбатско-Покровской курсирует поезд «Картинная галерея “Акварель”».

В художественных текстах выявлены следующие переносные значения слова *акварель*:

Нежный цвет лица: «У незнакомки темные длинные волосы и превосходный *цвет лица – настоящая акварель*» (Т.М. Тронина. Дворец для сероглазого принца. Никогда не говори «навсегда». 2004);

Напиток: «Забегала в баню, там подруги уничтожали мартини. И шардоне. И ещё потом какую-то *синюю акварель*» (В. Солдатенко (Слава Сэ). Другие опусы. 2012);

Изысканность знаний: «Они видели в Жене сплав из лучших смесей – народного опыта (Женин запас слов и выражений) плюс *тонкая акварель некоторых знаний*, которая этот опыт заключила в рамку, а в рамке – как известно – все выглядит лучше» (Г.Н. Щербакова Год Алены. 1999).

В следующем примере мы видим употребление наименований красок применительно к временам года наряду с традиционной по отношению к весне метафоре акварели:

«Часто Авто говорил, что его мечтой было сварить несколько огромных *рам* из чугуна, отвезти их куда-нибудь на природу, врыть в землю и смотреть сквозь нее на *пейзаж*. *Весной – нежная акварель*. *Летом – яркое масло*. *Осенью – приглушенная пастель*. *Зимой – черно-белая графика*» (М. Гиголашвили. Экобаба и дикарь. 2009).

Неожиданные аналогии возникают также на основе современных терминов живописи:

«Затем бережно сохраненное Гришкой *граффити зубной пастой на зеркале в санузле*» (А.Б. Боссарт. Повести Зайцева. 1998).

На терминах живописи построены некоторые фразеологизмы:

Икона стиля (от англ. *style icon*). Знаменитость с выраженным индивидуальным стилем, пример для подражания, муза дизайнеров, эталон

даже для будущих поколений (Коко Шанель, Жаклин Кеннеди, Одри Хэпберн).¹³⁷

Художник слова. Перифрастическое наименование писателя, поэта, мастерски владеющего искусством слова.

Вольный художник, свободный художник. Фрилансер, человек, выполняющий работу без заключения долговременного договора с работодателем, нанимаемый только для выполнения определённого перечня работ (внештатный работник).

Достойный кисти художника. Живописный; яркий, образный, выразительный.

Проситься на полотно. Быть красивым, ярким, образным, выразительным.

Словно сойти с картины. Быть красивым.

Для полноты картины. О том, что не хватает незначительной детали для описания чего-либо. Иногда с иронической коннотацией.

Портретное сходство. Точное соответствие внешнему облику кого-либо.

Рисовать в мрачных, чёрных тонах. Описывать что-либо, обращая внимание на негативные стороны.

Не жалеть красок. Рассказывать что-л., описывая предмет с особой рельефностью.

Сгустить краски. Преувеличить, представить что-л. в более мрачном виде, чем на самом деле.

Краска бросилась в лицо. О чувстве стыда или волнения.

Колоритная личность. О ярком, незаурядном внешне и внутренне человеке.

Последний мазок (кисти). Отделка; окончание дела.

Рисовать узоры на оконном стекле. Оставлять следы в виде узора.

Попутно скажем об устойчивых словосочетаниях, включающих прилагательные, производные от фамилий известных художников. Не являясь самостоятельными терминами, они, тем не менее, в составе этих словосочетаний обнаруживают свою «терминологичность»:

¹³⁷ Энциклопедия моды [Электронный ресурс]. URL: <http://wiki.wildberries.ru/glossary>

Рембрантовский треугольник, рембрантовский свет. Выражение используется в фотографии. 45-градусное освещение, который часто использовал Рембрандт в своих портретах. при котором на противоположной к источнику света щеке модели создается перевёрнутый треугольник света.

Рубенсовские формы, рубенсовские женщины. О пышнотелых красавицах.

Тициановские волосы. Волосы каштанового с золотистым оттенком, или медного цвета, которые были модны эпоху Возрождения.

3.3. Термины живописи в контексте смежных областей искусствоведения

Взгляд на развитие разных видов искусства как единый процесс возник еще во времена античности. «На рубеже античности и средневековья Боэций, развивая суждения Пифагора, предложил классификацию музыки, разделив ее на «космическую», «человеческую» и «инструментальную». <...> Аналогично трактовались и свойства цвета: соответственно выделялись цвета «светоносные», «божественного сияния» и цвета «земные»; один свет излучает, другой ласкает и успокаивает зрение, третий возбуждает страсти»¹³⁸.

Один из крупнейших в эпоху Средних веков итальянский теоретик музыки Гвидо д'Ареццо изобрел систему нотации из шести нотных знаков (*ut, re, mi, fa, sol, la*), В XVII в. Дж. Дони слог *ut* заменил слогом *do*, Х. Вальрант ввел слог *si*. *Si* – аббревиатура названия гимна *Santa Ioann* (*Святой Иоанн*), по начальным слогам шести строк которого были названы звуки гаммы. Тогда же Исаак Ньютон изменил основу классификации цвета и предложил семь «простых» спектральных цветов. Его теория «цветомузыки», основанная на системе семиступенного цветового круга (красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый) была связана с семиступенной

¹³⁸ Утебаева Б.Т. Транстерминологизация в профессиональном подязыке музыки / Утебаева Б.Т., Арынова А. // Наука и мир. Международный научный журнал, 2014. - №1(5). – Волгоград: Изд-во «Научное обозрение». - С.235-237.

музыкальной гаммой (*до, ре, ми, фа, соль, ля, си*).¹³⁹

Синтез живописи и музыки отразился в творчестве известного литовского художника и композитора М. Чюрлениса (1875-1911). Его картины называются «Соната весны», «Соната моря», «Соната солнца», «Фуга», «Похоронная симфония» и др. «Автор транспонирует музыкальные тексты в тексты, принадлежащие другой знаковой системе – живописи. Пейзажи Чюрлениса звучат, метричность их рисунка созвучна метричности музыкальной формы, благодаря слиянию визуального и слухового перед нами открывается неповторимый мир художника. То же можно сказать об изображении музыкальных инструментов в произведениях кубистов, например, В. Кандинский воспринимал краски как «воодушевленные существа», желтое напоминало ему флейту, синее – виолончель»¹⁴⁰.

Взаимодействие образов и жанров музыки и живописи отражается во взаимных заимствованиях названий: картины «Адажио» и «Симфония» П. Синьяка, «Летающая скрипка» М. Шагала, «Музыка» А. Матисса и, с другой стороны: цикл фортепианных пьес «Картинки с выставки» М. Мусоргского, симфоническое произведение «Витражи» Т. Кажгалиева, фортепианная сюита «Игра красок» Д. Смоленского, балет «Фрески Софии Киевской» В. Кикты.

Показательным является текст искусствоведческой статьи Л.А.Семеновой «Музыка и живопись», которая интересна не только как исследование взаимосвязи двух видов искусств, но и как пример использования терминов живописи в музыковедческом тексте. Автор – музыковед, преподаватель музыки. Приведем отрывок из этой статьи.

«Художник 2 половины 19 века Джеймс Уистлер *рисовал картины с музыкальным названием*, подчеркивая роль *колорита и цвета*: «Симфония в белом», «Ноктюрн в синем». Поль Синьяк – французский *художник – неоимпрессионист* начала 20 века *называл свои картины музыкальными*

¹³⁹ Миронова Л.Н. Цветоведение. – Минск, 1984. С.10.

¹⁴⁰ Утебаева Б.Т. Транстерминологизация в профессиональном подязыке музыки / Утебаева Б.Т., Арынова А. // Наука и мир. Международный научный журнал, 2014. - №1(5). – Волгоград: Изд-во «Научное обозрение». - С.235-237.

терминами: «Скерцо», «Адажио». Считается, что такие названия *картин* связаны с особым переживанием окружающей действительности. К таким *полотнам* применимы музыкальные термины *колористический аккорд*, *поющая линия*. Рауль Дюфи (1877-1953), французский живописец, представитель *кубизма* и *фовизма* в искусстве, создал целую серию *картин* и *рисунков* под названием «Оркестр». Изображение музицирующих ансамблей, оркестров, солистов стало темой его творчества. Он стремился *воплощать в живописи дух музыки* («Апофеоз Моцарта», «Мессы Генделя» и др.). Его *картины* изящны и легки, напоминают цветные *рисунки*. Его *картина* «Симфонический оркестр» *строится на ритмах*, которые образуют ряды различных групп инструментов симфонического оркестра. *Ритмы штрихов и линий* напоминают стремительный поток музыкальных звуков, переходящих от одной группы инструментов к другой, что вызывает ощущение оживленного движения музыки. Эта работа похожа на набросок, сделанный во время концерта. Быстрыми, порывистыми *штрихами* очерчены инструменты и фигуры музыкантов, что позволяет передать в *картине* стихию музыки. Кажется, что *зритель может услышать исполняемое произведение* – бурное и тревожное»¹⁴¹.

Исследователь цвета в живописи Н.Н. Волков, о котором говорилось выше, пишет о *мажорных и минорных созвучиях, плавных и скачкообразных ритмах в цветовых сочетаниях* и утверждает, что «аналогии между музыкальной и живописной гаммой, между общей тональностью и эмоциональным строем живописного и музыкального сочинений являются закономерными. Все указанные аналогии выражают либо общие конструктивные законы художественных явлений, либо общие эмоциональные качества и общие эмоциональные ходы»¹⁴².

Как пишет Б.Т. Утебаева, «перенос термина из одной терминосистемы в другую, сопровождающийся различными изменениями в его семантической

¹⁴¹ Семенова Л.А. Музыка и живопись [Электронный ресурс]. URL: <http://nsportal.ru/blog/uvlecheniya/muzyka-i-zhivopis>

¹⁴² Волков Н.Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1984. С.131.

структуре, получил в современном терминоведении название транстерминологизации, а термины именуют транстерминами (лат. *trans* ‘через, пере, за пределами’), или междисциплинарными терминами»¹⁴³.

Отдельные художественные произведения и средства выразительности могут сравниваться на понятийном уровне (*партитура – палитра, инструментовка – красочность, внутренний слух – внутреннее цветовое видение; звук – цвет, тембр – колорит, ритм – рисунок*). Звук и цвет всегда существовали в природе и искусстве. Сопоставимы друг с другом *тембр* в музыке и *колорит* в живописи, *мелодия* в музыке и *линия* в живописи. Происходит взаимоперенесение жанровых названий в музыкальном и изобразительном искусствах, в литературе (*элегия, натюрморт, ноктюрн, симфония, пейзаж, портрет*).

Среди транстерминов музыковедения представлены термины изобразительного искусства: *гамма, палитра, рисунок* и др.; музыканты могут говорить о *живописности, красочности* музыки. Мы можем встретить словосочетания *окрашенный звук, серебряный голос, звучание красок*. Эти аналогии закономерны и выражают общие законы художественных явлений, общие эмоциональные качества разных видов искусства.

Термины живописи распространены и в театроведении. Видас Силюнас, доктор искусствоведения, театровед, критик, зав. кафедрой Школы-студии МХАТ пишет в одной из своих статей:

«Что-то все время меняется, как в картинах импрессионистов, в нашем ощущении Чехова, Ибсена, Шекспира. И задача критики – уловить эту *гамму, палитру сдвигов*, в сущности бесконечную. Для этого, конечно, нужна чуткость. «Критик как художник» – название замечательной статьи Уайльда. Он был человек проницательный»¹⁴⁴.

¹⁴³ Утебаева Б.Т. Транстерминологизация в профессиональном подязыке музыки / Утебаева Б.Т., Арынова А. // Наука и мир. Международный научный журнал, 2014. - №1(5). – Волгоград: Изд-во «Научное обозрение». - С.235-237.

¹⁴⁴ Силюнас В. Кому нужны театроведы? // Петербургский театральный журнал. № 3 [61] 2010 [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/61/poslednie-61/komu-nuzhny-teatrovedy-otvety/#silyunas>

В театроведении распространено метафорическое использование термина *палитра* в значении «многообразии художественных средств» (*сценическая палитра, палитра личности актера, палитра искусства*):

«Силу Ваших актерских свойств, Вашей *богатой сценической палитры* я особенно чувствовал все последнее время в наших встречах по «Горю от ума». (Немирович-Данченко В.И. Письмо М. М. Тарханову, 12.10.1938).

«Но в этом случае *палитра личности актера должна быть особенно богата, а краски своеобразны и ярки*, чтобы от роли к роли к ним не ослабевал интерес зрителя. Вероятно, в этом и кроется секрет величия Ермоловой, Мочалова, Комиссаржевской»¹⁴⁵.

«Но если мы по-настоящему захотим удовлетворить потребность народа в сатире, если мы искренне заявляем, что *в богатой палитре советского искусства сатирические краски должны зазвучать ярко и во всю силу*, то мы не должны ограничиваться одними призывами к сатирикам, мы обязаны найти средства к исправлению многих допущенных в этой области ошибок».¹⁴⁶

К живописным аналогиям прибегает в своих статьях В.Э. Мейерхольд: «Условность приема доведена до высшего предела, *живописные средства* служат «синтезу» «настроения» различных *картин*, масштаб и синтез отображаемой эпохи определяются характером постановки «в стиле “века пудры”», детализация преодолевается обобщенным способом *живописного письма*: «один-два крупных *мазка*» вместо множества достоверных «деталей»¹⁴⁷.

Сам Мейерхольд обращался в своих постановках к живописи великих мастеров. А.С. Ласкин обращает внимание на тесную связь постановок режиссера с его живописными пристрастиями: «Почему Мейерхольд перенес действие «Дамы с камелиями» в эпоху французского *импрессионизма*? В

¹⁴⁵ Рождественская Н.В. Психология художественного творчества: Учебн. пособие. – СПб.: Языковой центр, 1995.

¹⁴⁶ Акимов Н.П. Не только о театре. – Л.; М.: Искусство, 1966. С.219

¹⁴⁷ Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы / коммент. А.В. Февральского: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. (1891 - 1917). 350 с. С. 109.

своем интервью «Литературной газете» он говорил что-то о «социальных противоречиях», об «эксплуатации человека человеком». Нет сомнения, что режиссер лукавил, предлагая времени тот ответ, которого от него ждут. Настоящий же ответ рождался из *изысканного и подвижного сочетания красок этого спектакля*. Просто в эпоху 1870-х годов было больше красоты.

Готовясь к «Даме с камелиями», режиссер не расставался с репродукциями французских *импрессионистов*. Там он обнаруживал все, что требовалось по ходу работы: и мизансцену, и *цветовое пятно*, и психологический жест. Но самое главное – он находил тут формулу отношения к действительности.

Перелистывая альбомы, режиссер задумывался над тем, как сочетаются резкий, словно осуждающий, *рисунок* Тулуз-Лотрека и его нежная, словно прощающая, *живопись*. Он вглядывался в *модели* Дега, излучающие – несмотря на свою узнаваемую внешность! – красоту и поэзию. <...>

Рисовать так, отыскивая в житейском изящное, а в изящном житейское, и значило спасать мир красотой! Короче говоря, сгущающийся московский *фон* мог прояснить только свет французских *импрессионистов*¹⁴⁸.

Театральный критик, историк театра Н.Ю. Казьмина в статье, посвященной постановке «Вишневого сада» А.П. Чехова в одном из московских театров, сравнивает его финал с натюрмортом: «Что-то убыло в людях, но кое-что и сохранилось, вроде бы надеется Бородин, – в нем, в нас, в книгах, лежащих в «многоуважаемом шкафу», в чьих-то воспоминаниях. Не случайно же в его Чехове проглядывает одновременно и что-то тургеневское, и что-то бунинское. Убывающий контекст проглядывает. И в этом – историчность его взгляда, смысл его «неконцептуального» созерцания. Не случайно таким печальным стоп-кадром этой уходящей природы кажутся и финальный *натюрморт* его «Вишневого сада». Под бильярдным столом, на котором свалены кучей

¹⁴⁸ Ласкин А.С. Игра в эстетике Вс. Э. Мейерхольда: поводы и мотивы // Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб.: КультИнформПресс, 1998. С.177-178.

вишневые деревца, стоит кукольный домик с крыльцом и лошадка перед ним. А рядом примостился Фирс – как-то боком, неудобно склонившись, словно падая»¹⁴⁹.

Следует отметить универсальность термина *натюрморт*, который в равной степени популярен и в разговорной речи, и в статьях на общие искусствоведческие темы. Ярким примером является статья искусствоведа, архитектурного критика, журналиста Г.И. Ревзина «Очерки по философии архитектурной формы», отрывки из которой мы приведем ниже:

«Вторым направлением является попытка найти некий смысл реальности внутри самой реальности. Упомянем в этой связи феноменологическую редукцию Гусерля. Как представляется, она поразительно синонимична уже упомянутому движению авангарда к вещам – об этом же говорит и Гройс. Здесь стоит напомнить старую идею А.А. Федорова-Давыдова об авангарде как *натюрмортной стадии развития искусства* – каждый жанр живописи (*портрет, пейзаж*) начинает превращаться в *натюрморт*. Что это значит? И.Е. Данилова определяет суть *натюрморта* следующим образом: «чтобы попасть в *натюрморт*, рыбы должны быть выловлены, птицы пойманы, цветы сорваны». Вещь в *натюрморте* должна быть изолирована от всех связей, которыми она включена жизненный процесс – тогда мы можем понять ее смысл. Именно так и действует *натюрмортная логика раннего авангарда*».¹⁵⁰ Таким образом, автор выстраивает своеобразную «натюрмортную» философию. Срезанные цветы, сорванные фрукты не только на картине художника, но и в действительности, олицетворяют человеческую жизнь, которая уже в самый момент рождения начинает неумолимо двигаться навстречу увяданию и смерти.

¹⁴⁹ Казьмина Н.Ю. Прошло сто лет... «Вишневый сад» А. Бородина в Молодежном театре // Театральная жизнь, 2004. – №3.

¹⁵⁰ Г.И.Ревзин Очерки по философии архитектурной формы. – М.:ОГИ, 2002. С.131.

3.4. Термины живописи в публицистике

Главная задача публицистики – приобщить своего адресата к необходимой системе идеологических оценок того содержания, которое сообщается. Все языковые единицы в той или иной степени являются средством такого воздействия на адресата.

Интересным представляется соотнесение публицистики с живописью. А.А. Алекберова пишет о том, что «с наиболее верной жанровой классификацией мы встречаемся в живописи, где единой основой деления рода на виды выступает объект (предмет) изображения: *портрет* показывает человека, *пейзаж* – природу, *натюрморт* – фрукты, *марина* – море и т.д. А в литературоведении нет такой основы, и поэтому тут царит беспорядок и споры между специалистами не утихают. Например, рассказ, повесть, роман, эпопея отличаются друг от друга их объемом и масштабом ... В публицистике же, наряду с содержанием (реальными фактами и событиями), и тема берется из действительности, а журналист, просто, вложив их в определенную формовку, предлагает аудитории. С этой точки зрения публицистика более близка к живописи, чем художественной литературе. И в публицистике, и в живописи точкой опоры является реальность»¹⁵¹.

Публицистические тексты, включающие термины живописи, условно можно разделить на две группы:

1. Тексты, в которых обсуждаются проблемы изобразительного искусства. В них термины живописи употребляются в прямом значении, но не в узкопрофессиональном аспекте.

2. Тексты политического и иного содержания, в которых использованы публицистические метафоры, созданные на основе терминов живописи.

Рассмотрим первую группу текстов. Некоторые из них стали своего рода «экспериментальной площадкой» для освоения новых терминов.

¹⁵¹ Алекберова А.А. Понятие и система телевизионных жанров // Современная филология: материалы междунар. науч. конф. (г. Уфа, апрель 2011 г.). – Уфа: Лето, 2011. – С. 231.

Сейчас уже невозможно представить нашу жизнь без использования новых технологий, которые оказали влияние на все сферы человеческой деятельности, в том числе и на художественную среду. «Важнейшим социокультурным следствием применения высоких технологий является возникновение виртуальной реальности – искусственно созданной компьютерными средствами среды, в которую можно проникать, меняя ее изнутри, наблюдая трансформации и испытывая при этом реальные ощущения. Под воздействием виртуальной реальности формируется особая виртуальная культура, специфика которой заключается в интерактивности, позволяющей заменить мысленную интерпретацию реальным воздействием, материально трансформирующим объект»¹⁵². В последние десятилетия возникли так называемые *цифровые искусства*. В связи с этим появились новые художественные жанры и формы. Цифровому искусству теперь противопоставлено искусство традиционное, которое именуется по отношению к нему *аналоговым*. В первую очередь влиянию новых технологий подверглось изобразительное искусство – живопись, графика, скульптура, а его терминология пополнилась новыми словами и словосочетаниями, в том числе образованными на базе традиционных терминов.

Приведем примеры такого словоупотребления в СМИ:

«Для восходящего к тексту Кандинского “Желтого звука” требуются *компьютерная живопись* (ее сочинила Ольга Кумегер) и танцевальные импровизации» (Домовой, 2002.02.04).

«Выставка *цифровой живописи* “Свет городов” 27 ноября откроется в Краснодаре. Работы выставки “Свет городов” выполнены в технике *digital paint*, что в переводе означает “*цифровая краска*”» (ИД Живая Кубань 15.11.2013 <http://www.livekuban.ru>).

¹⁵² Пустовалова И.В. Аксиологический аспект влияния высоких технологий на миропонимание человека: автореф. дис. ... канд. философ, наук. – Ростов-на-Дону, 2007.

На интернет форумах обсуждаются и подвергаются критике новые термины, а их создатели обвиняются в излишней пафосности и стремлению к оригинальности: «Я считаю, что словосочетание “компьютерная живопись” придумали искусственно сами компьютерные “живописцы”, чтобы как-то отличать себя от фото-художников. Иначе возникает резонный вопрос – а почему так дорого? На самом деле, применять слово “живопись” к их произведениям нельзя» (Аi Аукцион <http://forum.artinvestment.ru>).

Наибольшей популярностью в последнее время пользуются словосочетания и слова, включающие компонент *3D* (от англ. *3-dimensional* – имеющий три измерения). Варьируется форма написания (*3D-живопись*, *3D живопись*), порядок и количество слов (*живопись 3D*, *живопись в 3D-версии*, *3D-живопись на стекле*, *3D-живопись на асфальте*). «Термин 3D с легкой руки “пиарщиков” и журналистов от кинематографа влетел в языки мира, стал “модным” словом, как модной стала сама технология иллюзии трехмерных объектов. Теперь уже если фильм “не 3D”, то вряд ли ему обеспечен кассовый успех и он не соберет хорошую кассу. Если телевизор “не 3D”, то что по нему смотреть? Надо, не надо ваять свои “шедевры” в трехмерном виде – вопрос не стоит».¹⁵³ Напомним, что ХХ в. говорили: *стереофильм*, *стереоизображение*. В данном случае распространение термина объясняется не столько научным прогрессом, сколько языковой модой, так как для наименования данного вида изображений существует русский аналог *трехмерный*.

Словосочетание *трехмерная живопись* используется значительно реже. «Трёхмерная живопись в оформлении фасадов уже давно украшает города Европы. Это новое направление живописи помогает создавать уникальные дизайны фасадов, которые манят к себе, зовут как бы войти в изображение. Особое пространственное положение композиции относительно зрителя воспринимается им как эффект присутствия в мире трёхмерной

¹⁵³ Цесельский И.О. Что такое «3D». 2013 [Электронный ресурс]. URL: <http://professional1.ru>

красоты. И даже холодная бетонная стена может показаться дверью в цветущий сад» (Евроколер <http://eurocoler.ru>).

Приведенные термины используются, как правило, в новостных текстах, посвященных культурным событиям:

«В китайском городе Шугуан открылась галерея *3D-живописи*, в которой представлено около 50 работ на разные темы. Следует отметить, что *3D-живопись* пользуется в Китае огромной популярностью – особенно посетителям нравится фотографироваться на фоне чрезвычайно реалистичных картин» («ФрАза» – новости Украины <http://fraza.ua>, 01.11.2013).

«Новокузнецкий художник представил *3D-живопись*. Объемное изображение на асфальте в Новокузнецке сделал художник Роман Зимин. Автор картины гуашью написал водопады и лес, прорывающиеся из тротуара. *3D рисунок* площадью 3 на 5 метров был закончен вечером 23 августа в парке имени Юрия Гагарина, пишет Интерфакс» (Газета Кемерово, 24.08.2013).

В пределах одного текста возможно использование синонимических терминологических сочетаний *трехмерная живопись* и *3D-живопись*, что свидетельствует о периоде становления нового термина. Можно предположить, что более терминологичным является *3D-живопись*.

«*Трехмерная живопись* от волгоградского художника Сергея Давыдова *3D-живопись* – тот вид искусства, который не подразумевает галерейных выставок. Каждое творение уникально, так как зависит от рельефа полотна – стены, металла или просто камня. Но эта фактурность и привлекает художника» (ТВ Россия 1, 28.05.2012).

Изменение сочетаемости слова *живопись* повлекло за собой аналогичные изменения в смежных с ним терминах. Так, в начале XXI в. в русском языке закрепилось словосочетание *цифровая* (или *дигитальная*) *акварель*, в свою очередь породившее выражения *креативный акварельный эффект*, *фильтр Акварель* и фразы наподобие такой: «Мокрую» кисточку

можно скачать здесь. Этот процесс затронул и смежные термины: ср. *цифровой живописец, бесконечная цифровая картина*.

Активизация процесса образования новых терминов, производных от слова *живопись*, обусловила расширение семантики данного слова, развитие в нем новых метафорических значений, в том числе по типу катахрезы, то есть на основе отдаленных ассоциаций. В качестве примеров можно привести следующие термины: *фотоживопись* (особый приём авторской обработки фотографии), *фитоживопись* (флористический коллаж, искусство составления картин из сухих цветов и листьев), *медиаживопись* (своего рода экранизация картины), *лазерная живопись*, (технология нанесения изображения на стекло при помощи его лазерной обработки), *флуоресцентная живопись* (основанная на использовании современных красок на основе люминофоров, особенным образом реагирующих на свет), *песочная живопись* (рисование песком). Креативной живописью обобщенно называют все необычные виды живописи.

Отдельного внимания заслуживает словосочетание *сенсорная кисть* (как вариант – *электронная кисть*). Оно обязано своим появлением новейшему изобретению американских ученых. Такой кистью можно рисовать на любом устройстве с емкостным экраном, в первую очередь на планшете. Разработчики максимально приблизили тактильные ощущения при работе сенсорной кистью к ощущениям при рисовании натуральными кистями. Внешне она является копией традиционной кисти художника. Следовательно, в данном случае, мы имеем дело не с катахрезой, а с новым наименованием вида кисти – наряду с *колонковой, барсучьей* и т.д. Интересно, что только в контексте с *сенсорной кистью* можно встретить выражение *электронная живопись*: «Даже в простейшем графическом редакторе этой кисточкой можно создавать настоящие шедевры *электронной живописи*» (Блог Ильи Бирмана <http://ilyabirman.ru>).

В первом типе современных публицистических текстов живопись во многих случаях представлена как предмет купли-продажи. Это, в свою

очередь, порождает новые слова и словосочетания: *арт-рынок. арт-дилер. рынок живописи, рейтинг художников, продавать искусство, продавать живопись, ценовые рамки для художников.*

Проблемы современного «арт-рынка» рассматриваются в статье известного галериста, публициста, арт-менеджера Марата Гельмана «Как продавать искусство»¹⁵⁴. На наш взгляд, автор демонстрирует подчеркнутую объективность, анализирует существующее положение вещей, избегая оценочности. Однако ирония по отношению к восприятию мира художником прошлой эпохи очевидна, что ясно из следующего фрагмента:

«Понятие «*актуальный художник*» существовало и прежде – просто раньше говорили «*модный художник*». Но такого понятия, как *актуальное искусство*, до XX века не было.¹⁵⁵ Художники апеллировали к вечности: считалось, что их труд способны оценить лишь будущие поколения. Актуальное искусство, принципиально ориентированное на современников, на их ценности и проблемы, изменило отношение *художника* к времени. Он больше не полагается на «суд потомков». На смену «бедному, непонятому, но талантливому» пришел *художник*, получающий признание еще при жизни. Как следствие, немаловажную роль стал играть коммерческий успех его работ: *талант стал измеряться*, помимо прочего, и в *ценовых показателях*. Одновременно *арт-рынок* стал неотъемлемой компонентой как сферы искусства, так и экономики».

Бесстрастный тон автора призван внушить читателю, что сложившаяся ситуация является нормой современного общества: «Современное искусство в определенном смысле является инвестиционным инструментом. *Бизнес на искусстве* очень похож на операции с ценными бумагами: *художник – эмитент*, выставка – эмиссия, произведение искусства – пакет акций. Речь

¹⁵⁴ Гельман М.А. Как продавать искусство // Отечественные записки № 4 (25) 2005. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.strana-oz.ru/2005/4/kak-prodat-iskusstvo>

¹⁵⁵ Термин *актуальное искусство (contemporary art)* объединяет новейшие художественные течения в изобразительном искусстве с 1960-х годов и до настоящего времени (в отличие от *modern art, современного искусства*, к которому относятся все направления живописи, графики и скульптуры 1900-х — 1950-х годов).

идет не о механической операции «купил-продал», это сложное инвестирование. На *рынке искусства* есть свои «голубые фишки» – *всемирно известные художники, вкладывать деньги в которых* абсолютно безопасно, есть «темные лошадки», на которых можно крупно выиграть или крупно проиграть».

Сближение искусства и финансовой сферы приводит к тому, что слова семантического поля «искусство» («живопись») начинают играть подчиненную роль и в семантическом, и в формальном плане. Это наглядно представлено в статье Марата Гельмана, которая изобилует «товарно-денежной» лексикой (*товар, маркетинг, реклама, рыночная стоимость, арт-рынок, арт-дилер, ценовые рамки, доллары*):

«*Произведение искусства – товар особый, маркетинг и реклама* которого невозможны вне художественной среды, способствующей продвижению на рынке не столько произведения, сколько его автора. По мере того как в данной контекстуальной среде растет значимость автора, увеличивается и *рыночная стоимость его работ*, в том числе ранних, созданных до возникновения *арт-рынка*. Однако процесс осложняется тем, что у нас практически отсутствуют *рейтинги художников*. А поскольку в отечественной маркетинговой среде нет выраженной *иерархии художников*, то и на Западе нет ясного понимания, что такое российское актуальное искусство. До недавнего времени отношения с зарубежными *арт-дилерами* строились по принципу поставки необработанного сырья. Так, если *цены на работы* ведущих американских и немецких *художников* стартуют с 70 тыс. долларов, то для равных им по статусу *русских художников ценовые рамки – от 3 до 7 тыс. долларов*».

Автор статьи пересматривает оппозицию *оригинал (подлинник) – копия*, высказывая предположение о ее перверсии на уровне коннотаций или нейтрализации:

«Мир культурного фетишизма, где *оригиналы стоят денег*, остается в прошлом. Исчезает понятие *подлинника* или *копии*, делаются принципиально

тиражируемые вещи. Ценится имидж, а не тело. А вся старая культура построена на том, что самое главное – тело, *оригинал*. Недаром сейчас очень популярна фотография и компьютерные принты, которые стоят недорого. Рынок видоизменяется именно за счёт того, что *дигитальная эра отменяет разницу между копией и оригиналом*. <...> Дело даже не в том, что *художники стали работать в цифровом формате*, а в том, что потребитель переключился на дигитальность. А здесь оппозиция «копия – оригинал» несущественна: важно, чтобы искажений не было». ¹⁵⁶

В том же ключе написана статья Владимира Богданова «О текущей ситуации на рынке живописи и графики»¹⁵⁷. Здесь наблюдается та же тенденция: финансовая терминология ослабляет содержательность терминов искусства, практически сводит ее к нулю. В статье встречаются следующие словосочетания: *уровень покупательской активности для сегмента живописи, мир повседневной торговли искусством, практикующие участники рынка живописи, аукционы живописи, обратить картины в деньги, качественная живопись как актив вполне ликвидна*.

Приведем несколько отрывков из текста данной статьи:

«ARTinvestment.RU всегда стремился получать дополнительную информацию *из мира повседневной торговли искусством*. На салонах и ярмарках мы регулярно опрашивали участников, в том числе «без протокола», беседовали с галеристами и дилерами – словом, суммировали мнения всех основных *практикующих участников рынка живописи и графики*»;

«... На наших еженедельных аукционах продается в среднем 50-60 % лотов. И так все три последних месяца. Это нормальный, даже выше среднего, *уровень покупательской активности для сегмента живописи и графики*»;

¹⁵⁶ Гельман М.А. Как продавать искусство // Отечественные записки № 4 (25) 2005. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.strana-oz.ru/2005/4/kak-prodavat-iskusstvo>

¹⁵⁷ Богданов В. О текущей ситуации на рынке живописи и графики // ARTinvestment.RU 23.01.2014 [Электронный ресурс]. URL: <http://artinvestment.ru>

«Но теперь обоснованно считаем, что при более гибком рыночном ценообразовании и дружественности продавцов процент продаж на аукционах живописи не уступал бы книжным торгам»;

«Правда ли, что живопись сегодня сложно продать? Владельцы картин беспокоятся, сумеют ли они при необходимости быстро *обратить картины в деньги*. <...> Если выставить разумную резервную цену и ориентироваться именно на реальный спрос, то *качественная живопись как актив вполне ликвидна*».

Еще один пример – статья, посвященная лондонскому аукциону Sotheby's. Слово *художники* употреблено метонимически. в значении «картины художников»: *художники пользовались огромным спросом*, что довольно часто происходит в речи. Например: *поздний Айвазовский, смотрел Левитана*. Однако в данном контексте, на наш взгляд, уместней было бы избежать метонимии.

«“Художники первого ряда – такие, как прославившийся своими *морскими пейзажами* художник 19 века Иван Айвазовский и *импрессионист* Константин Коровин – *пользовались огромным спросом*, так что средняя цена лота на вечерних торгах превысила миллион долларов”, – рассказала директор отдела русского искусства аукциона Джоанна Викери. *Самым дорогим лотом* после знака Ордена святого апостола Андрея Первозванного стала *работа “Натюрморт с фруктами”* Натальи Гончаровой, *ушедшая с молотка* за почти 2,3 миллиона фунтов стерлингов. *Картины* Ивана Айвазовского, Зинаиды Серебряковой и Константина Коровина также были *проданы за рекордные цены*. Итог вечерних *продаж русского искусства* составил почти 21,2 миллиона фунтов стерлингов, дневных – 9,3 миллиона» (РИА Новости, 2008.06.12).

Наряду с приведенными статьями нами отмечены публицистические тексты иной модальности, в которых термины живописи наделяются положительными коннотациями и даже символизируются. Например:

«Изображение архитектора обычно сопровождает циркуль, угольник, свиток с планом строения, живописца – палитра с кистями или мольберт, гравёра – резец, печатная доска» (РИА Новости, 2009.07.14);

«Композитору должно быть близок «живописец счастья» – Ренуар, который и сам говорил: печали достаточно в жизни, так не будем тащить ее в искусство» (Российская музыкальная газета, 2003.01.15);

«“Вечера”¹⁵⁸ – воплощение воли выдающегося пианиста: музыка + живопись + изоляция от мира = наслаждение искусством среди избранных. <...>. “Вечера” созданы затем, чтобы, получая удовольствие, одновременно делать две вещи: слушать и разглядывать. Разглядывать на этот раз посчастливится живопись Уильяма Тернера (1775-1851) – выдающегося британского пейзажиста, чьих работ в российских музеях нет. <...> Тернер, по сути, первый импрессионист, революционер, освободивший цвет и свет, которые у него можно созерцать независимо от сюжета. Главное – атмосфера его пейзажей, куда можно погружаться, как в природу (Труд-7, 2008.11.27).

Приведем отрывок из интервью с Зурабом Церетели, в котором художник делится своими воспоминаниями о Марке Шагале:

«Но я ездил к Шагалу во Францию, а он приезжал в Советский Союз. Уникальный был художник. В какой бы крупный музей мира вы сейчас ни зайдете, везде есть работы великого Шагала. А человеком он был с большим чувством юмора. Помню, попал я случайно в его мастерскую, в которую художник никого не пускал, и засмотрелся на смешанные на палитре краски. Не заметил даже, как подошел сам Шагал. Он взял меня за щеку, как провинившегося ребенка, и с сожалением выдохнул: “Проглядел я, как ты сюда вошел. Ошибка вышла”. Ведь палитра – это сердце художника. Здесь он весь как на ладони» (Труд-7, 2006.07.26). Три ключевых термина: художник, мастерская и палитра – наделяются сакральным смыслом и тем самым реализуют магическую функцию языка, что объясняется наличием в

¹⁵⁸ Речь идет о традиционных предновогодних «Декабрьских вечерах Святослава Рихтера», которые проводятся ГМИИ им. Пушкина.

тексте нескольких слов, которые выявляют этот смысл: уникальный художник, случайно попал в мастерскую, не пускал в мастерскую, засмотрелся на краски, ребенок, сердце, ладонь.

Статья обозревателя отдела «Культура» журнала «Однако» Елены Вербиной «Живописная “оттепель”» посвящена выставке «Советский неореализм. 1953-1968» в музее Санкт-Петербургской академии художеств. Характерной чертой этого текста является употребление с терминами живописи оценочных глаголов и глагольных сочетаний, таких как *гордиться*, *благоволить*, *отдавать должное*, *понимать*, *стыдиться*, *отрицать*, а также прилагательных *несомненные (мастера)*, *настоящая (живопись)* и существительных *очарование* и *чудо*. Приведем отрывок из этой статьи:

«У нас как-то не принято восхищаться изобразительным искусством советского прошлого, особенно того, что получило ярлык “официального искусства”. Мы гордимся авангардом, благоволим суровому стилю, отдаем должное работам *нонконформистов* и понимаем соцарт, но стыдимся и отрицаем социалистический реализм – за идеологию, за *портреты* вождей, главнокомандующих и партийных лидеров, за унылый и лицемерный стандарт общего аршина.

На выставке этот самый *реализм* оказался с необщим выражением неожиданно человеческого лица, “оттепельным” и смутно знакомым по кинофильмам «оттепели», по *иллюстрациям* к детским книжкам, по песням бардов, которые мы отлично знаем и помним, а вот от *живописи* не осталось следа. <...>

Своего рода мода на советскую *живопись* 50-60-х начала проявляться где-то в начале нулевых годов. Среди имен, на которые есть спрос, автор статьи обнаружила в том числе и студентов, чьи работы были представлены на выставке “Советский неореализм”. Их произведения оцениваются экспертами не в пример дешевле тех же *нонконформистов* или *концептуалистов*, но и покупают эти работы не из соображения долгосрочных инвестиций, а из необходимости в чистой и яркой эмоции, в

атмосфере, на которую все они оказались такие несомненные мастера. Имена все негромкие, зато живопись настоящая, давно признанная и западными искусствоведами тоже. Выставку ждут в Милане, и, скорее всего, итальянская гастроль пройдет успешно.

Объяснить проще цитатой из воспоминаний московской художницы Нины Ватолиной: «Фантастическая история! *Холст*, несколько слоев *краски*, легкие или плотные, дробные или широкие прикосновения *кисти*, и – чудо! Возникает человек, возникает время, и даже откуда-то начинает выглядывать и тот, кто остановил на *холсте* очарование и смысл прожитого когда-то мгновенья – возникает *художник*»¹⁵⁹.

Перейдем к текстам второго типа. Как правило, метафоризации в них подвергаются термины *палитра*, *краски*, *мозаика*, *натюрморт*, *портрет*, *пейзаж*. Наиболее популярные публицистические метафоры: *политическая палитра*, *политический пейзаж*, *мозаика событий*, *политическая мозаика*, *мозаика событий*, *политический портрет*, *культурная мозаика*, *сгущать краски*.

Как можно заметить, термины *палитра* и *пейзаж* в результате метафоризации оказываются синонимами благодаря общему семантическому компоненту «многообразие»:

«"Политическая палитра довольно пестрая, как вы и отметили на Госсовете", – заметил глава Ставрополя» (РИА Новости, 2010.11.19);

«Увы, не намного богаче и *идейная палитра партий и думских фракций*, поддерживающих президента» (Санкт-Петербургские ведомости, 2003.01.27);

«Думская фракция "Родина" продолжает оправдывать надежды политологов на то, что она окажется единственной, способной хоть как-то оживить унылый *политический пейзаж*, сложившийся в новой нижней палате российского парламента» (Комсомольская правда, 2004.03.09).

¹⁵⁹ Вербина Е. «Живописная "оттепель"» // Журнал «Однако» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.odnako.org/magazine>

Министр иностранных дел РФ С.В. Лавров в своем выступлении на открытии выставки «Россия – Норвегия. Сквозь века и границы» сказал: «Ее экспозиция позволяет проследить связь времен и почувствовать, сколь широка и многообразна *палитра взаимоотношений* между Россией и Норвегией» (Дипломатический вестник, 2004.07.27).

Словосочетание *политический портрет* используется для обозначения особого публицистического жанра, являющегося печатным воплощением информации о политическом лидере, а также публичного образа, отражающего имидж политика. Приведем примеры такого словоупотребления:

«Возможно, именно с этого момента и начинается вырисовываться окончательный *политический портрет* сегодняшнего президента Ирана Махмуда Ахмадинежада – политика-популиста, пусть даже и искреннего» (РИА Новости, 2009.08.03); «Порошенко в шоколаде. *Политический портрет* будущего президента Украины. От торговца специями до спонсора Майдана» (МК, 20.05.2014).

Наряду с устойчивым словосочетанием *политический портрет* спонтанно образуются и другие метафоры: *портрет читателя*, *портрет газеты* и др.:

«Именно к ним мы обращаемся в юбилейный год, потому что нам очень хочется, чтобы итогом нашего праздника был не только “*портрет газеты*”, но и “*портрет читателя*”» (Труд-7, 2011.02.10).

Метафора живописи используется в текстах СМИ самой разной тематики, от автомобильного бизнеса до театральной жизни:

«*Палитра “десяток” и “самар”* в этом году пополнилась 13 металликами, начиная от белых “айсберга” и “жемчуга” и кончая черным “престижем@» (За рулем, 2004.03.15);

«А японская кухня – это *натюрморт на тарелке*» (Труд-7, 2003.01.27);

«Надо ли говорить, что вместо гантелей стояли батареи бутылок. *Натюрморт* венчала бурая портянка, имитирующая люстру. Две фотографии

на «плохой» половине были кем-то оторваны с мясом, видимо, из целомудрия» (Комсомольская правда, 2005.05.24);

«Галина Волчек хотела создать масштабное *театральное полотно*: Германия перед наступлением фашизма, уличные бои (на сцене мелькнёт полицейский с овчаркой), предчувствие катастрофы» (Известия, 2002.06.20);

«Но попытка добавить в киевский “оранж” и “розовый” *грузинский натюрморт* русский пятновыводитель, увы, дала обратный эффект» (Комсомольская правда, 2007.03.02);

«Млечин работает системно: вслед за одним персонажем он рассказывает о другом, нередко так или иначе связанном с первым. Получается такая большая *политическая фреска*» (Труд-7, 2004.04.01).

3.5. Термины живописи в филологии

Отождествление литературы и изобразительного искусства отражается в заимствованных и метафорически переосмысленных терминах живописи, таких как *художник* (писатель), *палитра* (система выразительных средств), *краски* (средства выразительности), *рисовать* (описывать), *картина* (описание чего-либо), *пейзаж* (описание природы), *портрет* (описание внешности), *обрисовка* (характеристика персонажа), *силуэт*, *фон*, *миниатюра* (жанр), *оттенять* (словесно выделять какую-либо особенность).

Термин *эскиз* употребляется в области литературоведения в двух значениях: 1) подготовительный вариант (в качестве синонима используется и слово *набросок*); 2) особый жанр в художественной критике или в поэзии.

«В первом своем значении эскиз сопровождает всякую почти литературную работу. Об этом свидетельствуют имеющиеся в нашем распоряжении черновики писателей. Пушкин имел обыкновение заносить на

бумагу предварительный план задуманных работ. Рукописи Достоевского хранят по несколько подобных набросков к одному и тому же роману»¹⁶⁰.

Распространение жанра *эскиза* связано с проявлениями импрессионизма в словесном творчестве.

Образцом *эскиза* являются стихотворения в прозе И. Анненского («Посмертные стихи», Пгр., 1923). *Эскизами* можно назвать большинство *лирических пейзажей* Верлена.

Эскизный характер носит книга Айхенвальда «*Силуэты русских писателей*» (где это подчеркивает самое название). Сознательно применяемый субъективный метод приближает заметки Айхенвальда к жанру художественных набросков. «Эта близость подчеркивается и самой формой «силуэтов»: считая работу критика продолжением работы поэта, Айхенвальд пользуется, как материалом, не только идеями, но и образами и словарем, какие он находит у того или иного из рассматриваемых авторов»¹⁶¹.

Еще один литературный термин, заимствованный из живописи, – *миниатюра*, которая, кроме небольших размеров, «предполагает сохранение между составляющими частями тех же самых пропорций, какие существуют в соответствующем большом предмете. <...> развитие миниатюры в эпоху символизма знаменательно и понятно: ибо символизм – не есть ли это умение уловить в малом – большое, в случайном – неслучайное, в небольшой вещи – весь мир, «как солнце – в малой капле воды»?.¹⁶²

Примером миниатюры может служить маленькая одноактная драма бельгийского писателя и драматурга Мориса Метерлинка „L'intérieur“ («Там, внутри», или в другом переводе – «Тайны души»), в которой на нескольких страницах показана трагедия человеческой жизни. Смысл этой миниатюры

¹⁶⁰ Дынник В.А. Эскиз // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. Т. 2. – М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925 [Электронный ресурс].URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-b351.htm>

¹⁶¹ Там же.

¹⁶² Там же.

прекрасно раскрыт Н. Бердяевым: «Внутренность дома – это символ всей человеческой жизни. Люди живут изо дня в день, совершают свои мелкие дела, ждут наступления обычного ряда событий и не знают, как трагична их жизнь, как в каждую минуту на их голову может свалиться неожиданное горе, они только чувствуют какое-то неопределенное томление. Но как трагична человеческая жизнь, если посмотреть на нее со стороны, – со стороны всегда видна маленькая правда, которая должна раздавить человека. Те стены, в которые люди думают укрыться от трагизма, те двери, которые они крепко запирают, чтобы горькая правда не ворвалась к ним, не спасают людей ни от чего»¹⁶³.

В любом филологическом тексте можно обнаружить переосмысленные термины живописи, что могло бы стать темой отдельного исследования. Так, в небольшом отрывке из книги А.Г. Цейтлин «Мастерство Тургенева» читаем:

«Подобно тому, как это было в физиологическом очерке, в «Помещике» сюжет ослаблен, главное – *портреты* героев и изображение быта. Наиболее подробно *обрисован* Сергей Петрович, меньше внимания уделено его жене и вдовушке; остальные персонажи – гости вдовушки – составляют *фон, оттеняющий* фигуры главных героев. Тургенев *нарисовал* пеструю *картину* провинциального бала с его постоянными посетителями, среди которых обыватели и пошляки всех родов...»¹⁶⁴.

У А.В. Луначарского в статье о Максиме Горьком говорится о том, что «в Горьком сплетаются многообразно и в высшей степени интересно начала романтики и реализма. Вначале Горький *писал свои картины суриком, ультрамарином*, с большим количеством *позолоты*, но эта *гамма красок*, эти примитивы, разные старухи Изергиль, ханы с их сыновьями, красавцы цыгане и т.п. – все это во всяком случае было ярко и непривычно в сумерках,

¹⁶³ Бердяев Н.А. К Философии трагедии: Морис Метерлинк // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. – М.: Искусство, 1994. С. 195-196.

¹⁶⁴ Цейтлин А.Г. Мастерство Тургенева-романиста. – М.: Советский писатель, 1958. С. 64.

унаследованных от восьмидесятых годов»¹⁶⁵; «Многие великие исторические события Горький заставляет видеть и переживать самого Самгина. Он участвовал и в событиях 9 января, и в боях на московских баррикадах, – и каждый раз при этом Горький умеет дать *гигантскую фреску этих событий*»¹⁶⁶.

«Если сравнивать писателя с художником-живописцем, – пишет А.Ф.Кони, – то *широкая кисть Гончарова* скорее всего напоминает *Рубенса*, как *нежные и пленительные контуры Тургенева* напоминают *письмо Рафаэля*, а яркие образы Толстого – “*светотень*” *Рембрандта*»¹⁶⁷.

На сходство произведений литературы с живописью обращал внимание В.В. Виноградов, обращаясь к творчеству Ф.М. Достоевского и Н.С. Лескова: «С авторством Достоевского легко связываются и *живописные образы*, которые затем еще более остро и многообразно выступают в “Дневнике писателя”, – в характеристике выставки и картин Куинджи, Маковского, Перова, Репина, Ге. <...> Лесков был мастером “*пейзажа*” и “*жанра*” (*по аналогии с жанровой живописью*) <...> *Живописная расцветка быта* и русских характеров с помощью *красок* народного и профессионального группового *выразительного слова* была главной художественной задачей Лескова. <...> Ф.М. Достоевский (так же, как и Лесков) объединяет принципы творчества, относящиеся к художественной литературе и изобразительным искусствам, *в первую очередь, к живописи*».¹⁶⁸

Словесной живописи в романах Ф.М. Достоевского «Идиот» и Н.С. Лескова «Захудалый род» посвящена также диссертация

¹⁶⁵ Луначарский А.В. Максим Горький. Предисловие к собранию сочинений // Луначарский А.В. Собрание сочинений в 8-ми т. Т.2. – М.: Художественная литература, 1964. С.384.

¹⁶⁶ Там же. С.331.

¹⁶⁷ Кони А.Ф. Иван Александрович Гончаров // И. А. Гончаров в воспоминаниях современников / Отв. ред. Н. К. Пиксанов. –Л.: Художеств. лит. Ленингр. отд-ние, 1969. С. 238-260. С.249.

¹⁶⁸ Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. – М.: Художественная литература, 1961. – С. 507-534.

С.А.Животягиной.¹⁶⁹ Интересно, что в своем исследовании сам автор прибегает к интересным живописным метафорам: «”Средневековый комплекс” в “Идиоте” Ф.М. Достоевского и “Захудалом роде” Н.С. Лескова выражен “умозрением в красках”; словесной иконографией. Здесь на первый план выходят портретные описания героев, связанные с образами красоты и света в их христианском понимании».¹⁷⁰

Мы видим, что терминологии живописи оказывает значительное влияние на язык филологических исследований.

3.6. Термины живописи в языке художественной литературы

Особую роль термины играют в языке художественной литературы, где они участвуют в создании образов. В художественном тексте происходит поэтическое переосмысление терминов. Наиболее сильный эстетический эффект производит цепочка метафорических значений, которые приобретает термин. Терминологическая лексика, как и любая другая, может приобретать новые смысловые или оценочные и эмоциональные нюансы, которые отсутствуют в речи профессионала.

Слово в языке художественной литературы отличается от своего общеязыкового «прототипа» по характеру и объему передаваемой информации.

3.6.1. Проблема «идеального читателя»

Читатель художественного текста, встретив в нем термин, будет воспринимать его более упрощенно, чем читатель научного текста. Об этом еще в 1940 г. писал академик Л. В. Щерба: «Слово золотник (в машине) всем хорошо известно, но кто из нас, не получивших элементарного технического

¹⁶⁹ Животягина С.А. Поэтика визуальной образности в романном мире Ф.М. Достоевского («Идиот») и Н.С. Лескова («Захудалый род»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2010.

¹⁷⁰ Там же.

образования, знает, как следует, в чем тут дело? Кто может сказать, что вот это золотник, а это нет? Поэтому в общем словаре приходится так определять слово золотник: «одна из частей паровой машины»¹⁷¹. Таким образом, разное понимание одного и того же термина зависит от того, в каком тексте этот термин употреблен: у научного и художественного текстов разные адресаты. Если в первом случае адресат – человек, имеющий специальные знания по теме, которой посвящен научный текст, то во втором – это обычный Читатель художественного текста не обязательно должен иметь специальные научные знания в той или иной области. И все же, используя в тексте художественного произведения, например, термины живописи, автор рассчитывает на успешную коммуникацию, предполагает, что его читатель, взяв в руки книгу о жизни художника, в какой-то степени осведомлен в области изобразительного искусства.

По словам У. Эко, создатель художественного произведения, фильма или книги, имеет перед глазами образ зрителя или читателя, «своего рода идеальный тип, в котором автор видит будущего соратника»¹⁷². Образцового читателя У.Эко противопоставляет читателю эмпирическому: «Эмпирические читатели прочитывают текст по-разному, и не существует закона, диктующего им, как именно читать, поэтому они зачастую используют текст как вместилище своих собственных эмоций, зародившихся вне текста или случайно текстом навеянных»¹⁷³. При этом автор располагает определенной стратегией, неким набором сигналов, которые «указывают дорогу» идеальному читателю, существующему в авторском воображении. Эти сигналы декодируются посредством анализа текста.

«Термины – достаточно своеобразный пласт лексики, и не всегда читателю понятен тот или иной встретившийся ему в тексте художественного произведения термин. От того, насколько органично

¹⁷¹ Щерба Л.В. Опыт общей теории лексикографии // Известия Академии наук. Отделение литературы и языка.–1940. – № 3. – С.89-117. С.100.

¹⁷² Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. М.: Симпозиум, 2002. С.20.

¹⁷³ Там же.

термин существует в художественном тексте, зависит успех коммуникации в целом. Автор использует термины в художественном тексте, безусловно, намеренно. Намеренной является и стратегия автора, когда он объясняет или не объясняет тот или иной появившийся в тексте термин. Авторы в подавляющем большинстве случаев не рассчитывают на то, что их читатели владеют специальной терминологией»¹⁷⁴. Поэтому они стараются обеспечить адекватное восприятие смысла текста, даже если читатель незнаком с термином. Для этого может использоваться непосредственное определение термина или определение значения по ближайшему контексту.

А.А. Самохина предлагает следующую классификацию случаев употребления терминов в художественных текстах, которая учитывает восприятие «образцового читателя», а также авторская обработка термина.¹⁷⁵ В результате этого получается две оппозиции: 1) термины, понятные образцовому читателю – термины, не понятные образцовому читателю; 2) термины, объясненные автором – термины, не объясненные автором. В художественном тексте эти оппозиции предстают в следующем виде:

1. Термины, понятные читателю и не объясненные автором.
2. Термины, непонятные читателю и не объясненные автором.
3. Термины, непонятные читателю и объясненные автором.
4. Термины, понятные читателю, но все же объясненные автором.

«Существует множество пограничных случаев, а также случаев, с трудом поддающихся интерпретации. Причины очевидны – живой текст непременно шире, чем любое искусственное построение, которым является и наша классификация. Тем не менее, применение данной классификации при анализе терминов, встречающихся в художественном тексте, может

¹⁷⁴Самохина А.А. Теоретические аспекты функционирования термина в художественном тексте // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина № 4 (Том 1) -2011, Филология. – С.173.

¹⁷⁵ Там же. С.174.

способствовать более глубокому проникновению в авторскую стратегию порождения текста и более точному декодированию авторских интенций»¹⁷⁶.

В то же время, становясь средством образного мышления, они могут приобретать новые смысловые, эмоциональные и оценочные оттенки, которые отсутствуют в профессиональной речи. В новой стилистической среде эмоционально-экспрессивная окраска неизбежно накладывает отпечаток на концептуальное содержание термина.

3.6.2. Взаимосвязь литературы и живописи в XIX в.

Известный музыкальный и художественный критик, историк искусства, этнограф и публицист В.В. Стасов (1824-1906) называл изобразительное искусство и литературу «обнявшимися близнецами». Как пишет К.А. Баршт, «в этом красноречивом сравнении великий пропагандист «литературной живописи» передвижников утверждал тесную, неразрывную взаимосвязь двух видов искусства как основу их существования»¹⁷⁷. В статье К.А. Баршта. подробно рассмотрены типологические взаимосвязи литературы и живописи.

Автор обращает внимание на то, что в русской истории XIX в. есть яркие примеры личной дружбы и творческого сотрудничества писателя и художника: Н.В. Гоголь и А.А. Иванов, Л.Н. Толстой и Н.Н. Ге, А.П. Чехов и И.И. Левитан. Многие исследователи говорят о влиянии писателей на процесс создания картины художником. Например, И.А. Крылов под впечатлением от картин П.А. Федотова написал ему письмо, в котором советовал бросить батальный жанр и отдать предпочтение живописи бытового жанра. По совету баснописца Федотов начинает изображать жизнь

¹⁷⁶ Там же.

¹⁷⁷ К.А. Баршт О типологических взаимосвязях литературы и живописи (на материале русского искусства XIX века) // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX в. Сб. научных трудов. Л.: Наука, 1988. С. 5.

простых русских людей. Современники называли его «Гоголем русской живописи» или «живописцем чиновничества».¹⁷⁸

Художник Александр Иванов признавался, что «Гоголь – “важнейший из людей”, встреченных им в жизни. Можно утверждать, что Гоголь участвовал в создании концепции главного труда художника, картины «Явление Мессии», начатой им в большом размере одновременно с приездом Гоголя в Рим весной 1837 года, создававшейся в целом почти четверть века (с 1832 по 1857 год) и оставшейся незаконченной»¹⁷⁹.

Живопись также оказывала влияние на стиль писателей. Показательно, что на протяжении XIX в. развитие эстетических направлений происходило одновременно в живописи и в литературе.

В русской литературе XIX в. есть много произведений, где можно встретить портреты реальных живописцев. Так, В.М. Гаршин в рассказе «Художники», написанном в Харькове, в противостоящих друг другу героях – художниках Рябинине и Дедове – отобразил художников Малышева и Кречковского, с которыми он жил на одной квартире. Прототипом художника Истомина в романе Н.С. Лескова «Островитяне» явился художник С.К. Заряно, который растратил свой талант в погоне за славой модного портретиста.

«Из множества литературных портретов живописцев, которые содержит русская литература XIX в., нужно особо отметить «Памяти художника» Н.П. Огарева и «Выпрямила» Г.И. Успенского, в своем существенном жанровом и идейном различии показывающих широту амплитуды отражения судеб художников в произведениях писателей»¹⁸⁰.

Под впечатлением встречи с И.Н. Крамским, который работал над портретом Л.Н. Толстого в 1873 г., был создан в романе «Анна Каренина»

¹⁷⁸ Там же. С.19.

¹⁷⁹ Виноградов И.А. Явление картины – Гоголь и Александр Иванов // Наше Наследие. – 2000. – № 54. <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/5410.php>

¹⁸⁰ К.А. Баршт О типологических взаимосвязях литературы и живописи (на материале русского искусства XIX века) // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX в. Сб. научных трудов. – Л.: Наука, 1988. С.13.

образ художника Михайлова, получившего заказ от Вронского написать портрет Анны. Портрет поразил всех. «Надо было знать и любить ее, как я любил, чтобы найти это самое милое ее душевное выражение», – думал Вронский, хотя он по этому портрету только узнал это самое милое ее душевное выражение». Михайлов передал не просто красоту Анны, но и ее внутреннее содержание, которое понял лучше, чем самый близкий ей человек. «Свое знание, понимание он выразил “языком живописи”, рисунком, красками. Ну, а если бы его попросили словами объяснить, что он хотел показать, в чем же именно состоит эта открытая им душевная красота Анны? Нет сомнения, что *он не мог бы рассказать словами*, разъяснить смысл написанного им. “Его подлинным, единственным языком был *язык живописи*... иначе он выразить себя не мог”, можно сказать, перефразируя слова У. Крафта».¹⁸¹

В русской литературе XIX в. встречается множество интерпретаций произведений живописи, пересказов содержания картин, иконописных изображений. Примером может служить статья Н.С. Лескова о картине В.Г. Перова «Никита Пустосвят», которая была напечатана в «Художественном журнале». Писатель считает, что в картине правильно передается сущность раскола. С другой стороны, Лесков утверждает, что и романист должен уподобиться художнику, живописующему большое полотно. Он должен словесным материалом, имеющимся в его распоряжении, явить картины, наделенные формой и цветом.¹⁸²

Еще один пример – статья Н.В. Гоголя «Последний день Помпеи», где писатель дает подробное объяснение основной идеи картины, считая свое описание точным словесным переложением живописного произведения.

К.А. Баршт обращает внимание на прием Н.С. Лескова, который касается использования живописного произведения в художественном

¹⁸¹ Бонди С.М. «Моцарт и Сальери» // Бонди С.М. О Пушкине: Статьи и исследования. – М.: Художественная литература, 1978. С.291.

¹⁸² Маркадэ Жан-Клод Творчество Н. С. Лескова. Романы и хроники / Жан-Клод Маркадэ. СПб.: Академический проект, 2006. С.36.

тексте. Этот прием «состоит в том, что повествование как будто отталкивается от произведения изобразительного искусства, развивая по своему ту же тему, которая отражена в живописном полотне. <...> Такого рода пример – повесть «На краю света», представляющая собой разработку идейно-эстетической проблематики русского искусства иконописания <...>. Описание иконы в роли зачина Лесков применяет и в «Запечатленном ангеле». Но здесь описание произведения живописи является не только началом, но и основой повествования»¹⁸³.

В следующих параграфах термины живописи будут рассмотрены в той эстетической функции, которую они выполняют в художественном тексте в соответствии с содержанием литературного произведения и духовным миром автора.

3.6.3. Термины живописи в творчестве Н.В.Гоголя

«Я всегда чувствовал маленькую страсть к живописи», – писал Гоголь в статье «Несколько слов о Пушкине». Сохранились детские рисунки Гоголя. Он составлял узоры для домашних ковров, расписывал стены арабесками. Позже, во время учёбы в Нежине, Гоголь изготавливал декорации для театральных постановок, шил костюмы. В Петербурге он посещал классы для любителей живописи. Страсть к живописи отразилась в творчестве писателя. Многие исследователи обращали внимание на живописную манеру его письма, на то, что он пишет, словно рисует. Е.А. Луткова отмечает, что «творчество Гоголя занимает особое положение в развитии темы живописи в русской литературе первой половины XIX века. Гоголь углубляет эстетику и поэтику живописи, в его произведениях представлен широчайший спектр тем, мотивов, образов и сюжетов, посвященных живописи, проявляется эволюция романтических идеалов изобразительного искусства – образцы

¹⁸³ К.А. Баршт О типологических взаимосвязях литературы и живописи (на материале русского искусства XIX века) // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX в. Сб. научных трудов. Л.: Наука, 1988. С.14.

итальянского Возрождения в произведениях Гоголя сменяются темами, образами и сюжетами русской живописи, писатель обращается к судьбам и творчеству русских живописцев, создает образ народного художника»¹⁸⁴.

Повесть «Ночь перед рождеством» (1831)

Повесть «Ночь перед рождеством» входит в цикл «Вечера на хуторе близ Диканьки». Сама книга была написана в 1831 г., а издана 1832 г. Главный герой повести кузнец Вакула – художник, иконописец. Существует предположение, Гоголь написал своего героя с известного русского художника, своего земляка В.Л. Боровиковского.¹⁸⁵ Художник родился и вырос в Миргороде, а кузнец Вакула жил недалеко от этого украинского городка. И один, и второй увлекались иконописью. Оба они оказались в Санкт-Петербурге и были замечены высшим светом. Боровиковский «ушел из жизни в то время, когда юному Гоголю шел 17-й год. И более значимой фигуры для Миргорода в те времена, как впрочем, и сейчас, не было»¹⁸⁶.

То, что Вакула художник, для Гоголя имеет особое значение. Писатель считал, что искусство – самое сильное средство борьбы со злом. «Гоголь верил, например, что картина А.А. Иванова «Явление Христа народу» или «Одиссея» Гомера в переводе Жуковского смогут изменить Россию, воскресить её душу. Но эта вера Гоголя была подвержена постоянным сомнениям, и в его художественном творчестве художник побеждает черта только один раз – именно в «Ночи перед Рождеством». Потом, в «Петербургских повестях», демон одурачит художника Пискарёва, художник Чартков продаст свою душу дьяволу...»¹⁸⁷

¹⁸⁴ Луткова Е.А. Живопись в эстетике и художественном творчестве русских романтиков: дис. ... канд. филол. наук. – Кемерово, 2008. С.21.

¹⁸⁵ Москаленко Ю. Кто стал прообразом гоголевского кузнеца Вакулы? [Электронный ресурс]. URL: <http://shkolazhizni.ru/archive/0/n-5145>

¹⁸⁶ Там же.

¹⁸⁷ Зыкова Г.В. «Ночь перед рождеством» Гоголя [Электронный ресурс]. URL: <http://sobolev.franklang.ru>

Художество Вакулы наивное, патриархальное, он и заборы красит, и миски, и хаты, и сундуки расписывает, но при этом может и картину нарисовать, и оценить по достоинству европейскую живопись нового времени, когда видит её во дворце в Петербурге.

Гоголь видит особенную прелесть народной живописи, которая позже получит название *примитивизм*. В народе его уважают как художника: « – А! – сказал тот же запорожец, – это тот самый кузнец, который *малюет* важно» (С.234); ¹⁸⁸ «Так кузнец утонул! Боже ты мой! а какой важный *живописец* был! какие ножи крепкие, серпы, плуги умел выковывать! что за сила была!» (С.240).

В повести отмечено 19 терминов живописи, всего – 31 словоупотребление. Это следующие термины: *живопись, живописец, картина, икона, карикатура, кисть, краски, бакан* (то же, что *кармин*), *блевайс* (нем. *Bleiweis*, то же, что *белила*), *вохра, ярь* (то же, что *ярь-медянка*), *грунт, писать, расписать*.

Слова *малевать, намалевать, обмалевать, размалевать, малевание*, которые мы также включили в группу терминов, являются украинизмами. «Современное значение слова «дурно рисовать, мазать», имеющее экспрессивно-отрицательный оттенок, развивается на базе первоначального, прямого знач. «расписывать красками» (ср. отсутствие негативных коннотаций у укр. *малювати* «рисовать», бел. *маляваць* «рисовать», рус. спец. *подмалёвывать* «подрисовывать, подкрашивать» – у художников) уже на рус. почве и фиксируется словарями со второй половины XIX в.»¹⁸⁹

«В досужее от дел время кузнец занимался *малеванием* и слыл лучшим *живописцем* во всем околке. Сам еще тогда здравствовавший сотник Л. . . ко вызывал его нарочно в Полтаву выкрасить досчатый забор около его дома. Все миски, из которых диканьские козаки хлебали борщ, были

¹⁸⁸ Примеры даются по изданию: Гоголь Н.В. Ночь перед Рождеством. Том первый // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. – М.: Издательство АН СССР, 1940.

¹⁸⁹ Этимологический словарь русского языка. Вып. 10: М / под общей ред. А.Ф. Журавлева и Н.М. Шанского. – М.: Изд-во МГУ, 2007. С.38.

размалеваны кузнецом. Кузнец был богобоязливый человек и *писал* часто *образа святых*, и теперь еще можно найти в Т. . . церкви его *евангелиста Луку*» (С.203).

В.В. Лепяхин в статье «Икона в жизни и творчестве Гоголя» пишет: «Не случайно Гоголь упоминает и об одной сохранившейся иконе, принадлежащей кисти Вакулы, – иконе апостола Луки, который, по преданию, был не только апостолом, евангелистом, врачом, но и иконописцем, написавшим первые иконы Богородицы еще при Ее жизни и одобренные Ею. Апостол и евангелист Лука – покровитель иконописцев, так что и Вакула, посвятивший свой труд св. апостолу, находится под его особым заступничеством»¹⁹⁰.

Исключительно важна функция иконы как безмолвной проповеди. Она не только изображает какое-либо евангельское событие или святого, но и раскрывает смысл изображенного, делает его наглядным.

Кузнец Вакула написал много икон:

«Но торжеством его искусства была одна *картина*, *намалеванная* на стене церковной в правом притворе, в которой изобразил он святого Петра в день Страшного Суда, с ключами в руках, изгонявшего из ада злого духа; испуганный черт метался во все стороны, предчувствуя свою гибель, а заключенные прежде грешники били и гоняли его кнутами, поленами и всем чем ни попало. В то время, когда *живописец* трудился над этою *картиною* и *писал* ее на большой деревянной доске, черт всеми силами старался мешать ему: толкал невидимо под руку, подымал из горнила в кузнице золу и обсыпал ею *картину*; но, несмотря на все, работа была кончена, доска внесена в церковь и вделана в стену притвора, и с той поры чёрт поклялся мстить кузнецу» (С. 203). Икону Вакулы, написанную на доске, вмуровывают в стену, и она начинает играть роль фрески.

Изобразив чёрта, Вакула словно предсказывает свою победу над ним.

¹⁹⁰ Лепяхин В.В. Икона в жизни и творчестве Гоголя: «Тарас Бульба», «Страшная месть», «Вий», «Ночь перед Рождеством» // Евангельский текст в русской литературе XVII XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 2001. Вып.3. С.201.

Мечь чёрта не удалась, и он сам попал в руки кузнеца, хоть и был уверен, что Вакула «долго будет не в силах взять в руки *кисть* и *малевать* обидные *карикатуры*» (С.212). Позже Вакула еще раз напишет беса в аду:

«Это однако ж не всё: на стене сбоку, как войдешь в церковь, *намалевал* Вакула чёрта в аду, такого гадкого, что все плевали, когда проходили мимо; а бабы, как только расплакивалось у них на руках дитя, подносили его к *картине* и говорили: *он бачь, яка кака намалевана!* и дитя, удерживая слезенки, косилось на *картину* и жалось к груди своей матери» (С.243).

В повести есть еще один эпизод, связанный с иконами. В Петербурге во дворце «он невольно подошел к висевшей на стене *картине*. Это была Пречистая Дева с младенцем на руках: «Что за *картина!* что за чудная *живопись!*» рассуждал он: «вот, кажется, говорит! кажется, живая! а Дитя Святое! и ручки прижало! и усмехается, бедное! а *краски!* Боже ты мой, какие *краски!* тут *вохры*, я думаю, и на копейку не пошло, всё *ярь* да *бакан*. А голубая так и горит! важная работа! должно быть, *грунт* наведен был *блейвасом*. Сколь однако ж ни удивительны сии *малевания*, но эта медная ручка», продолжал он» (С.235).

Кузнец обращает внимание на использование дорогих красок (*ярь*, *бакан*, *блейвас*) и скромное место дешевой *охры*. В.В. Лепяхин отмечает, что «Вакула говорит лишь о трех красках: вишневый или багряный (*бакан*) мафорий¹⁹¹ и голубая (*ярь*)¹⁹² туника Богородицы, а также желтый (*охра*) цвет ликов и, возможно, фона»¹⁹³. Наименования красок в данном случае приобретают глубокий христианский смысл.

Обращение к иконе и иконописи в творчестве Гоголя не случайно.

¹⁹¹ *Мафорий* (греч.) – верхняя одежда; длинное женское покрывало, спускающееся с головы до пят. Мафорий Богоматери (Риза Богородицы) одна из важнейших реликвий, связанных с Её памятью.

¹⁹² Некоторые исследователи красок причисляют *ярь-медянку* к синим краскам на том основании, что при смешении ее с белилами она дает голубой цвет.

¹⁹³ Лепяхин В.В. Икона в жизни и творчестве Гоголя: «Тарас Бульба», «Страшная мечь», «Вий», «Ночь перед Рождеством» // Евангельский текст в русской литературе XVII XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 2001. Вып.3. С. 213.

Икона не только является приметой православного быта, но также играет важную роль в развитии сюжета, становится ключом к пониманию некоторых эпизодов.

Особенно явственно тема иконы и иконописи (в ее сопоставлении с живописью) раскрыта в повести «Портрет».

Повесть «Портрет» (1833-1834)

Впервые повесть была напечатана в книге «Арабески. Разные сочинения Н.Гоголя», ч.1-я, СПб, 1835. Была значительно переработана в конце 1841-начале 1842 г.; данная редакция закончена в марте 1842 г. и опубликована в третьей книге «Современника» за 1842 г.

В повести особенно ярко проявилось христианское мирозерцание автора. В.А. Воропаев так интерпретирует её содержание: «... Художник, создавший портрет ростовщика, решает уйти из мира и становится монахом. Приготовив себя подвижнической жизнью отшельника, он возвращается к творчеству и создает картину, которая поражает зрителей своей духовной красотой. Картина получилась столь духовно-прекрасной, что монахи во главе с настоятелем падают перед ней ниц, как перед иконой. Повесть свидетельствует, что Гоголь вполне сознательно шел по избранному пути религиозного осмысления искусства. В «Портрете» он как бы наметил программу своей жизни. Путь к большому искусству, полагал Гоголь, лежит через личный подвиг художника: необходимо умереть для мира, чтобы «пересоздаться» внутренне, а затем вернуться к творчеству»¹⁹⁴.

Герой повести – живописец, поэтому неудивительно, что она изобилует терминами изобразительного искусства, преимущественно живописи.

Главной особенностью повести «Портрет» является широкое использование профессионального словаря художника. Большинство

¹⁹⁴ Из беседы с В.А.Воропаевым // Православие.ру [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pravoslavie.ru/guest/68758.htm>

специальных слов используется в прямом терминологическом значении, но, в отличие от профессиональных текстов, в языке повести они выполняют эстетическую функцию: служат созданию образа главного героя и выражению авторской идеи. Особый интерес представляет метафорическое использование художественных терминов: *бесчувственная карикатурность, рассыпались картинно, краска зависти, краска лица, темная краска лица; лицо поражает особенно свежестью краски; страсть набросила какой-то страшный колорит на него; рисовалась в голодном его воображеньи участь богача-живописца.*¹⁹⁵

Всего в тексте выявлено 81 термин. Общее число словоупотреблений – 431. Термины могут быть классифицированы следующим образом:¹⁹⁶ виды изобразительного искусства – *художество, живопись*; изображения – *картина, полотно, холст, оригинал, копия, копия с натуры, рисунок эскиз, этюд*; образ (икона), *гравюр, гравированное изображение, малеванье*; приемы рисования – *подмалевка, отделка*; элементы изображения и композиции – *фигура, линия, оттенок, тень, тон, колорит, освещение, перспектива, программа*; жанры живописи – *карикатура, пейзаж, портрет, фамильный портрет; tableau de genre* (жанровая картина); профессии, связанные с живописью – *художник, мастер, живописец, копиист, портретист; краскотёрщик*; принадлежность художника определенной школе – *фламандец*; инструменты, приспособления и материалы для работы художника – *кисть, мольберт, станок, палитра, краска, масляная краска, лак, позолота, холст, нагрунтованный холст, холстина, рама, рамка, лубок*; образные аналоги в реальной действительности – *натура, подражание натуре, живая натура, природа, подражание природе, низкая природа, натурщик, оригинал, модель, бюст, гипсовая рука, гипсовый торсик, манкен (манекен), антик, драпировка*; специальные помещения – *мастерская,*

¹⁹⁵ Примеры даются по изданию: Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Собрание художественных произведений в пяти томах. Изд. 2-е. Т.3. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1959.

¹⁹⁶ Место термина в классификации определяется тем значением, в котором оно употреблено в тексте повести. В число терминов включены устойчивые терминологические сочетания.

студия, натурный класс, галерея; позирование художнику – сеанс; индивидуальное своеобразие художника – манера, рука, кисть; действия, совершаемые художником – набросать, писать, написать, писаться, рисовать, нарисоват.

Совершенно очевидно, что ключевыми терминами (а в действительности ключевыми образами) в приведенном списке являются слова *художник* и *портрет*. Они употреблены в тексте повести соответственно 92 и 94 раза. Термин *портрет* и в своем терминологическом статусе выделяется «мистическим» содержанием. «Портрет отчуждает свой персонаж от действительной жизни, переносит его в мнимое художественное пространство, сохраняя при этом сходство. Эта мистика портретного жанра великолепно выражена в романе О. Уайлда (см. «Портрет Дориана Грея»)»¹⁹⁷. У Гоголя мистическая составляющая значения усиливается благодаря сюжету повести и тем прилагательным, которые образуют со словом *портрет* атрибутивные сочетания: *необыкновенный, странный, ненавистный, страшный, ужасный*.

При описании мастерства художника автор прибегает к метафоре и метонимии. Наиболее часто в переносных значениях (искусство живописи, манера письма, работа какого-нибудь художника) Гоголем употребляется слово *кисть* (44 словоупотребления). Устойчивые словосочетания: *взяться приняться за кисть* – начать рисовать, *выходить из-под его кисти* – быть нарисованным, *портрет (чьей.-л.) кисти*, которые являются частью профессиональных текстов, например критических статей, посвященных творчеству какого-либо художника, органично входят в текст повести.

Следует отметить, что в прямом значении (инструмент для работы художника) слово *кисть* встретилось 9 раз.

Само по себе выявление всех случаев употребления терминов еще не дает нам ответа на главный вопрос: какова их идейно-эстетическая функция?

¹⁹⁷ Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. Т.7.– СПб.: Азбука-классика, 2007. С.613.

Важно отметить, что двум основным мотивам повести: ремесленничество, работа за деньги на потребу публике, уничтожающие талант, дьявольское наваждение и – на другом полюсе – высокое искусство мастера, возвышающее душу, получившее благословение небес, соответствуют два стилистических пласта.

Достаточно сопоставить несколько отрывков:

«Он чуть не прибил мать мою, разогнал детей, переломал *кисти* и *мольберт*, схватил со стены *портрет* ростовщика, потребовал ножа и велел разложить огонь в камине, намереваясь изрезать его в куски и сжечь» (С.164). Атрибуты искусства живописи здесь выступают как объекты ненависти, достойные уничтожения. Слова *кисти*, *мольберт*, *портрет* оказываются в окружении агрессивной и разговорно-сниженной лексики: *прибил*, *разогнал*, *переломал*, *схватил*, *потребовал*, *велел*, *изрезать*, *сжечь*.

Ярко выраженную отрицательную коннотацию имеет в тексте повести прилагательное *модный*: *модный живописец*, *модным освещением*, *писать модные картинки*.

«Смотри, чтоб из тебя не вышел *модный живописец*. У тебя и теперь уже что-то *начинают слишком бойко кричать краски*. *Рисунок у тебя не строг*, а подчас и вовсе *слаб*, *линия не видна*; ты уж гоняешься за *модным освещением*, за тем, что бьет на первые глаза. <...> Берегись; тебя уж начинает свет тянуть; уж я вижу у тебя иной раз на шее щегольской платок, шляпа с лоском... Оно заманчиво, можно пуститься *писать модные картинки, портретики за деньги*. Да ведь на этом губится, а не развертывается талант» (С.102). Ср. далее: *безжизненные модные картинки, модные портреты и картины, наполнявшие мастерскую*.

При образовании уменьшительных форм от слов *картина* и *портрет* (*картинки*, *портретики*) происходит их детерминологизация и появляется презрительно-уничижительный оттенок значения.

Показательны словосочетания со словом *кисть*. Слова *быстрота*, *быстрая*, *бойкость*, *ловкость*, *быстрая бойкость*, *лихая замашка*, *легкость*

и блеск в сочетании со словом *кисть* наделены экспрессивно-оценочными коннотациями, в которых выражено поверхностное, небрежное отношение художника к своему занятию:

«Со всех сторон только требовали, чтоб было хорошо и скоро. Художник увидел, что оканчивать решительно было невозможно, что все нужно было заменить *ловкостью и быстрой бойкостью кисти*» (С.130).

«*Кисть его хладела и тупела*, и он нечувствительно заключился в однообразные, определенные, давно *изношенные формы*» (С.134).

К этому же стилистическому пласту относятся словосочетания со словом *краска*: *прокатилась красная краска, яркость красок, начинают слишком бойко кричать краски*. «Высокое искусство» требует иной «кисти», которую водит *высшая сила*. Гоголь говорит о таком искусстве другим языком: *совершенство кисти, чудо кисти, высокая кисть художника, небесная кисть, новая, невиданная кисть, чудная кисть*.

В повести «Портрет» автором нарисованы два типа художника, каждому из них даны «имена»:

зачерствелый художник, позабывшийся художник – очнувшийся художник; модный живописец – высокий художник, художник-создатель; богач-живописец, заезжий живописец – бедный художник.

Прилагательное *богатый* в противоположность слову *бедный* имеет негативную окраску. Обратим внимание также на то, что синонимы *живописец* и *художник* в гоголевском тексте становятся антонимами на уровне коннотаций («продажный живописец» – «истинный, неподкупный художник»).

Противопоставление живописца художнику встречаем и в повести И.С. Тургенева «Ася» (1858): «Гагин обратил моё внимание на некоторые счастливо освещённые места; в словах его слышался если не *живописец*, то уже наверное *художник*»¹⁹⁸.

¹⁹⁸ И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Т. 5. – М.: Наука, 1980.

В повести упоминаются имена великих мастеров. Они служат фоном повествования и в то же время камертоном, по которому читатель «настраивается» на точное восприятие текста: здесь и *широкая кисть Гвиды*, и *глубина Рафаэля*, и *кисть, достойная Вандиков и Тицианов, Теньер, Корредж, Микель-Анжел, фламандцы*. Эти имена позволяют отличить *пестрые, грязные масляные мазки от согласной, торжественной песни, простую копию с природы от созданья, ремесло от художества*. Так автор стилистически разграничивает подобие искусства и подлинное искусство. Приведем два отрывка, посвященные совершенным творениям, тому впечатлению, которое они производят. В первом представлена картина русского художника, привезенная из Италии:

«Видно было, как все извлеченное из внешнего мира *художник* заключил сперва себе в душу и уже оттуда, из душевного родника, устремил его одной *согласной, торжественной песнью*. И стало ясно даже непосвященным, какая неизмеримая пропасть существует *между созданьем и простой копией с природы*» (С.138).

Второй отрывок написан в том же торжественном стилистическом ключе. Монахи падают ниц перед иконой, написанной автором портрета ростовщика, преодолевшим дьявольское наваждение:

«Вся братья поверглась на колена пред новым *образом*, и умиленный настоятель произнес: “Нет, нельзя человеку с помощью одного человеческого искусства произвести такую *картину: святая, высшая сила водила твоею кистью*, и благословенье небес почило на труде твоём”» (С.169).

Интересным представляется замечание К.А. Баршта о том, что «в период доработки повести «Портрет» Гоголь заказал свой портрет художнику Ф.А. Моллеру и в течение многих часов, позируя ему, внимательно изучал манеру поведения художника во время работы. В антитезе «модному живописцу» Чарткову, в художнике, напряженно совершенствующем свое

мастерство в Италии, который презрел славу и богатство, нам видна судьба А.А. Иванова, близкого друга писателя».¹⁹⁹

Художник был для Гоголя человеком необыкновенным, обладателем особого, высокого дара, творцом. То, что автор свободно владел терминологией изобразительного искусства, позволило ему достичь особой глубины художественного изображения.

Повесть «Невский проспект» (1833-1834)

Повесть «Невский проспект», как и «Портрет», входит в цикл «Петербургские повести». Она была написана в 1833-1834 гг. и впервые напечатана в книге «Арабески. Разные сочинения Н. Гоголя», ч. 2-я, СПб, 1835.

Героев повестей Н.В. Гоголя молодых художников Пискарева («Невский проспект») и Чарткова («Портрет») на первый взгляд многое объединяет: оба окончили курс в Академии, верят в свой талант и в высокое предназначение искусства.

Большая часть повести посвящена истории художника Пискарева. Но описание, которое дает ему Гоголь, совершенно не соответствует образу настоящего художника.

«Это был *художник*. Не правда ли, странное явление? *Художник* петербургский! *художник* в земле снегов, *художник* в стране финнов, где все мокро, гладко, ровно, бледно, серо, туманно» (С.17).²⁰⁰

Но в начале повести было дано описание Петербурга, Невского проспекта, где бурлит жизнь: «Здесь вы встретите усы чудные, никаким

¹⁹⁹ Баршт К.А. О типологических взаимосвязях литературы и живописи (на материале русского искусства XIX века) // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX в. Сб. научных трудов. – Л.: Наука, 1988. С. 5-48.

²⁰⁰ Примеры приводятся по изданию: Гоголь Н.В. Невский проспект // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. / Институт русской литературы (Пушкинский Дом). – [М.; Л.]: Издательство АН СССР. Т. 3. Повести / Ред. В. Л. Комарович. 1938, – С. 7-46.

пером, *никакою кистью не изобразимые...*» (С. 12). Возникает явное противоречие, намеренно созданное автором. Сравнение с итальянцами также выглядит искусственным, тем более, что Гоголь, живя в Италии, дружил со многими прекрасными русскими художниками, ничуть не уступающими в мастерстве итальянским. «*Эти художники* вовсе не похожи на *художников* итальянских, гордых, *горячих*, как *Италия и ее небо*; напротив того, это большею частью добрый, кроткий народ, застенчивый, беспечный, любящий тихо свое искусство, пьющий чай с двумя приятелями своими в маленькой комнате» (С.17). Художники, независимо от страны проживания, вряд ли могли представляться Гоголю *кротким народом*.

Далее идет описание творческой жизни художника с совершенно не свойственной Гоголю «злой» интонацией:

«Он вечно зазовет к себе какую-нибудь нищую старуху и заставит ее просидеть битых часов шесть, с тем, чтобы перевести на *полотно* ее жалкую, бесчувственную мину. Он *рисует перспективу* своей комнаты, в которой является всякий художественный вздор: гипсовые руки и ноги, сделавшиеся кофейными от времени и пыли, изломанные живописные станки, опрокинутая палитра, приятель, играющий на гитаре, стены, запачканные красками, с растворенным окном, сквозь которое мелькает бледная Нева и бедные рыбаки в красных рубашках». У них всегда почти на всем серенький мутный колорит – неизгладимая печать севера. (С.18).

После вскользь сказанных слов «если бы только дунул на них свежий воздух Италии» Гоголь словно забывает о роде занятий своего героя.

«На них встретите вы иногда отличный фрак и запачканный плащ, дорогой бархатный жилет и сюртук весь в красках. Таким же самым образом, как на неоконченном их *пейзаже* увидите вы иногда нарисованную вниз головою нимфу, которую он, не найдя другого места, набросал на запачканном грунте прежнего своего произведения, когда-то писанного им с наслаждением. Он никогда не глядит вам прямо в глаза <...>. К такому роду принадлежал описанный нами молодой человек, *художник* Пискарев, застенчивый,

робкий, но в душе своей носивший искры чувства, готовые при удобном случае превратиться в пламя» (С. 18).

«Сон, точно; не замедлил к нему явиться, но представлял ему вовсе не то, что бы желал он видеть: то поручик Пирогов являлся с трубкою, то академический сторож, то действительный статский советник, то голова чухонки, с которой он когда-то рисовал портрет, и тому подобная чепуха» (С. 27).

Мы полностью согласны с автором статьи «Мнимости “Невского проспекта”» О.И. Качмарским в том, что в повести Гоголя «дается настолько превратное представление природы художественного творчества, что назвать Пискарева художником очень сложно. Впрочем, в дальнейшем ни о каких искусствах данного персонажа в повести речи не идет, и вероятно, что художником автор называет его чисто условно...»²⁰¹.

В произведении использован 21 термин живописи, всего – 41 словоупотребление: *художник, картина, полотно, холст, портрет, пейзаж, панорама, перспектива, краски, краска, колорит, палитра, кисть, мастерская, грунт, станок; живописные; рисовать (нарисовать), писать, набросать, оттенить.*

Приведенные термины не реализуют своего главного назначения – создания образа настоящего художника. Реалии, которые обозначают эти термины, разрушаются: *изломанные живописные станки, запачканный грунт, опрокинутая палитра, мутный колорит.*

Только во сне и в мечтах они являются Пискареву в своем подлинном виде, но для героя главное – не творчество, а обладание женщиной:

«Но он проснулся, растроганный, растерзанный, с слезами на глазах. “Лучше бы ты вовсе не существовала! не жила в мире, а была бы создание вдохновенного *художника!* Я бы не отходил от *холста*, я бы вечно глядел на тебя и целовал бы тебя”» (С. 29-30); «Из всех сновидений одно было

²⁰¹ Качмарский О.И. Мнимости «Невского проспекта» // Еженедельник 2000 (09.03.2009) [Электронный ресурс]. URL: <http://2000.net.ua/2000/aspekty/45796>

радостнее для него всех: ему представилась его *мастерская*, он так был весел, с таким наслаждением сидел с *палитрою* в руках! И она тут же. Она была уже его женою» (С. 30); «Я буду сидеть за *картинами*, ты будешь, сидя возле меня, одушевлять мои труды, вышивать или заниматься другим рукоделием, и мы ни в чем не будем иметь недостатка» (С. 32).

Отмечено несколько случаев переносного употребления терминов живописи. Все они связаны с той правдой, которая открылась герою: «Она была свежа; ей было только семнадцать лет; видно было, что еще недавно достигнул ее ужасный разврат; он еще не смел коснуться к ее щекам, они были свежи и легко *оттенены тонким румянцем*, – она была прекрасна» (С. 21); «Составивши такой легкомысленный план, он почувствовал *краску, вспыхнувшую на его лице...*» (С. 31); «Она вдруг показала ему, как в *панораме*, всю жизнь ее» (С.32).

Поэма «Мертвые души». Первый том (1842)

История создания поэмы охватывает почти всю творческую жизнь писателя. Первый том создавался в 1835-1841 гг. и был опубликован в 1842 г.

В поэме выявлено 23 термина живописи, всего – 57 словоупотреблений: *живопись, художник, живописец, картина, историческая картина, полотно, портрет, образ (икона), рисунок, карикатура, рама, рамка, краски, масляные краски, палитра, кисть, оттенок, цвет, угол, мел, писать, рисовать, нарисовать, рисоваться,*

Гоголь использует термины живописи при описании интерьера. Это, прежде всего, картины, которые украшают стены.

Огромная картина на стене в трактире сопоставляется с *историческими картинами* итальянских художников:

«Какие бывают эти общие залы – всякой проезжающий знает очень хорошо: <...> те же *картины* во всю стену, *писанные масляными красками*; словом, всё то же, что и везде; только и различия, что на одной *картине* изображена

была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал. Подобная игра природы, впрочем, случается на разных *исторических картинах*, неизвестно в какое время, откуда и кем привезенных к нам в Россию, иной раз даже нашими вельможами, любителями искусств, накупившими их в Италии, по совету везших их курьеров» (С. 9).²⁰²

Почти у каждого помещика на стенах висят картины, которые свидетельствуют о многообразной культуре дворянского усадебного быта XIX в., об исторических событиях, о привычках и характере героя.

Например, в образе Коробочки прослеживается несколько «живописных» тем: изображение птиц, цветов, божественных ликов и героев истории:

«Чичиков кинул вскользь два взгляда: комната была обвешана старенькими полосатыми обоями; *картины с какими-то птицами*; между окон старинные маленькие зеркала с темными *рамками* в виде свернувшихся листьев, и за всяким зеркалом заложены были или письмо, или старая колода карт, или чулок; *стенные часы с нарисованными цветами на циферблате*. . . невмочь было ничего более заметить» (С. 45). И *зеркала*, и *часы* – те же *картины*, наделенные особым символическим значением.

Икона (*образа*), неотъемлемая часть жилища православного человека, в гоголевском тексте оказывается в причудливом, фантастическом мире:

«Какое-то время наслал бог: гром такой – у меня всю ночь горела свеча перед *образом*» (С. 46); «Фарфоровые вызолоченные яички *пред образами*, висевшие на голубых и красных ленточках, окотившаяся недавно кошка, *зеркало*, показывавшее вместо двух четыре глаза, а вместо лица какую-то лепешку; наконец натыканные пучками душистые *травы и гвоздики* у *образов*, высохшие до такой степени, что желавший понюхать их только

²⁰² Примеры приводятся по изданию: Гоголь Н.В. Мертвые души. Том первый // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М.: Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1952. Т. 6. Мертвые души. Том первый. – 1951. С. 5-247.

чихал и больше ничего» (С. 62). Зеркало, которое не показывает лица (ускользает душа), высохшие цветы без запаха – знаки смерти.

На стене дома Коробочки «на *картинах* не всё были птицы: между ними висел *портрет* Кутузова и *писанный масляными красками* какой-то старик с красными обшлагами на мундире, как нашивали при Павле Петровиче» (С. 47). Как пишет И. Золотусский, портрет Кутузова напоминает Чичикову «о славных делах своего отечества, на которые так мало похожи его, чичиковские, неблаговидные поступки»²⁰³

В доме Собакевича «Чичиков взглянул на стены и на висевшие на них *картины*. На *картинах* всё были молодцы, всё греческие полководцы, гравированные во весь рост: Маврокордато в красных панталонах и мундире, с очками на носу, Колокотрони, Миаули, Канари. Все эти герои были с такими толстыми ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу. Между крепкими греками, неизвестно каким образом и для чего, поместился Багратион, тощий, худенький, с маленькими знаменами и пушками внизу и в самых узеньких *рамках*» (С. 95).

Пока между Собакевичем и Чичиковым идет деловой разговор о цене на «мертвые души», эти портреты смотрят на них со стен, словно принимая участие в торге. «Багратион с орлиным носом глядел со стены чрезвычайно внимательно на эту покупку...» (С.105); «Бедная история! Ей ничего не остается делать, как принимать то, что совершается на ее глазах, - она даже съеживается, уменьшается от смущения»²⁰⁴.

Последние восторженные слова об умершем крепостном Михееве Собакевич произнес, «обратившись к висевшим по стене *портретам* Багратиона и Колокотрони» (С. 103). Портрет Багратиона (как и портрет Кутузова в комнате у Коробочки) выражают собой также тему русского богатырства. Показательно, что позже чиновники решат, что «...лицо Чичикова, если он поворотится и станет боком, очень сдает на *портрет*

²⁰³ Золотусский И.П. Гоголь. – 5-у изд. – М.: Молодая гвардия, 2005. С.223.

²⁰⁴ Там же.

Наполеона» (С. 206).

Манилов и Чичиков превращаются в портреты в немой сцене, связанной с покупкой мертвых душ:

«Оба приятеля, рассуждавшие о приятностях дружеской жизни, остались недвижимы, вперя друг в друга глаза, как те *портреты*, которые вешались в старину один против другого по обеим сторонам зеркала» (С. 34).

В доме Плюшкина «по стенам навешано было весьма тесно и бестолково несколько *картин*: длинный, *пожелтевший гравюр* какого-то сражения, с огромными барабанами, кричащими солдатами в трехугольных шляпах и тонущими конями, без стекла, вставленный в *раму* красного дерева с тоненькими бронзовыми полосками и бронзовыми же кружками по углам. В ряд с ними занимала полстены огромная *почерневшая картина*, *писанная масляными красками*, *изображавшая цветы, фрукты, разрезанный арбуз, кабанью морду и висевшую головою вниз утку»* (С. 115). Заметим, что Гоголь подробно описывает *раму*, в которую вставлена картина, изображающая терпящих поражение французских солдат: *красное дерево* и *бронза* долговечнее человеческой жизни. В то же время эпитеты *пожелтевший гравюр* и *почерневшая картина* свидетельствуют о тлении. В конце отрывка дается подробное описание *натюрморта (мертвой природы)*. Сам термин не употребляется, но подразумевается.

В описании губернского города также чувствуется взгляд Гоголя-художника. *Живописью* названы вывески, описание которых вызывает невольные ассоциации с искусством примитивизма:

«Местами эти дома казались затерянными среди широкой, как поле, улицы и нескончаемых деревянных заборов; местами сбивались в кучу, и здесь было заметно более движения народа и *живописи*. Попадались почти смытые дождем вывески с кренделями и сапогами, кое-где с *нарисованными синими брюками* и подписью какого-то Аршавского портного; где магазин с картузами, фуражками и надписью: «Иностранец Василий Федоров»; где *нарисован* был билиярт с двумя игроками во фраках, в какие одеваются у нас

на театрах гости, входящие в последнем акте на сцену. Игроки были *изображены* с прицелившимися киями, несколько вывороченными назад руками и косыми ногами, только что сделавшими на воздухе антраша. Кое-где просто на улице стояли столы с орехами, мылом и пряниками, похожими на мыло; где харчевня с *нарисованною* толстою рыбою и воткнутою в неё вилкою» (С. 11).

«Живопись» встречается автору и в оформлении деревянных домов, и на заборах:

«Резные узорочные карнизы из свежего дерева вокруг окон и под крышей резко и живо пестрили темные его стены; на ставнях были *нарисованы* кувшины с цветами» (С. 62);

«Это были: караульная будка, у которой стоял солдат с ружьем, две-три извозчичьи биржи и наконец длинные заборы с известными заборными надписями и *рисунками*, нацарапанными *углем* и *мелом*; более не находилось ничего на сей уединенной, или, как у нас выражаются, красивой площади». (С. 141).

Употребление терминов живописи в метафорическом значении связано и с тем, что автор уподобляет самого себя живописцу:

«Но тут автор должен признаться, что подобное предприятие очень трудно гораздо легче *изображать* характеры большого размера: там просто бросай *краски* со всей руки на *полотно*, черные палящие глаза, нависшие брови, перерезанный морщиною лоб, перекинутый через плечо черный или алый, как огонь, плащ, — и *портрет* готов; но вот эти все господа, которых много на свете, которые с вида очень похожи между собою, а между тем, как приглядишься, увидишь много самых неуловимых особенностей, — эти господа страшно трудны для *портретов*» (С. 23-24). Этим авторским отступлением предваряется описание Манилова.

Гоголь часто оценивает своих героев как подходящую натуру для живописного изображения: *бери кисть да и рисуй, очень хороши для живописца, художник взял бы в образец для мадонны.*

О начальнике: «Прошу посмотреть на него, когда он сидит среди своих подчиненных, – да просто от страха и слова не выговоришь! гордость и благородство, и уж чего не выражает лицо его? просто *бери кисть да и рисуй*: Прометей, решительный Прометей!» (С. 49-50).

О Ноздре: «Держа в руке чубук и прихлебывая из чашки, он *был очень хорош для живописца*, не любящего страх господ прилизанных и завитых, подобно циркульным вывескам, или выстриженных под гребенку» (С. 83).

О губернаторской дочке: «Перед ним стояла не одна губернаторша: она держала под руку молоденькую шестнадцатилетнюю девицу, свеженькую блондинку, с тоненькими, стройными чертами лица, с остреньким подбородком, с очаровательно круглившимся овалом лица, какое *художник взял бы в образец для мадонны* и какое только редким случаем попадает на Руси...» (С. 166).

Как уже отмечалось, на первом месте по частотности находится слово *картина* (14). Особый интерес представляют случаи метафорического употребления («то, что можно видеть, представлять себе в конкретных образах»). На наш взгляд, у Гоголя переносное значение слова *картина* сохраняет тесную связь с его прямым значением. Покажем это на примерах:

«Даже самая погода весьма кстати прислужилась: день был не то ясный, не то мрачный, а какого-то светлосерого цвета, какой бывает только на старых мундирах гарнизонных солдат, этого, впрочем, мирного войска, но отчасти нетрезвого по воскресным дням. Для пополнения *картины* не было недостатка в петухе, предвозвестнике переменчивой погоды ...» (С. 23);

«Всё говорило, что здесь когда-то хозяйство текло в обширном размере, и всё глядело ныне пасмурно. Ничего не заметно было оживляющего *картину*, ни отворявшихся дверей, ни выходивших откуда-нибудь людей, никаких живых хлопот и забот дома! » (С. 114);

«... Не признаёт современный суд, что много нужно глубины душевной, дабы озарить *картину, взятую из презренной жизни*, и возвести ее в перл созданья» (С. 134);

«Маленькая горенка с маленькими окнами, не отворявшимися ни в зиму, ни в лето, отец, больной человек, в длинном сюртуке на мерлушках и в вязаных хлопанцах, надетых на босую ногу, беспрестанно вздыхавший, ходя по комнате, и плевавший в стоявшую в углу песочницу, вечное сиденье на лавке, с пером в руках, чернилами на пальцах и даже на губах, вечная пропись перед глазами <...> вот бедная картина первоначального его детства, о котором едва сохранил он бледную память» (С. 224);

«...Весь бал, со всем своим говором и шумом, стал на несколько минут как будто где-то вдали; скрипки и трубы нарезывали где-то за горами, и всё подернулось туманом, *похожим на небрежно замалеванное поле на картине*» (С. 169).

В последнем примере мы имеем дело с многоступенчатой метафорой: восприятие героем бала сравнивается с туманом, который, в свою очередь, сравнивается с картиной.

В описании Ноздрева слово *картина* включено в очень длинный перечень покупок героя: *пистолетов, селедок, картин, <...>, горшков, сапогов*, что приравнивает *картину* к обиходным предметам, подчеркивает неразборчивость героя и выступает, таким образом, как средство сатирического изображения:

«Если ему на ярмарке посчастливилось напасть на простака и обыграть его, он накупал кучу всего, что прежде попадалось ему на глаза в лавках: хомутов, курительных смолок, ситцев, свечей, платков для няньки, жеребца, изюму, серебряный рукомойник, голландского холста, крупичатой муки, табаку, пистолетов, селедок, *картин*, точильный инструмент, горшков, сапогов, фаянсовую посуду – насколько хватало денег» (С. 71-72) .

Слова, производные от терминов *картина* и *живопись*: *картинный* и *живописный* (производящий впечатление своей внешней красотой), *картинно* и *живописно*, – выступают как контекстуальные синонимы:

«...Балкончики под крышами с перилами, неизвестно для каких причин делаемые в иных русских избах, покосились и почернели даже *не*

живописно» (С. 112);

«Вид оживляли две бабы, которые, *картинно* подобравши платья и подтыкавшись со всех сторон, брели по колени в пруде, влача за два деревянные кляча изорванный бредень, где видны были два запутавшиеся рака и блестела попавшаяся плотва...» (С. 23);

«Старый, обширный, тянувшийся позади дома сад, выходивший за село и потом пропадавший в поле, заросший и заглохлый, казалось, один освежал эту обширную деревню и один был вполне *живописен* в своем *картинном опустении*» (С. 112) – описание сада Плюшкина.

С образом Плюшкина связано одно из ключевых лирических отступлений поэмы, в котором слово *портрет* имеет иносказательный смысл:

«И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизить человек! мог так измениться! И похоже это на правду? Всё похоже на правду, всё может стать с человеком. Нынешний же пламенный юноша отскочил бы с ужасом, если бы показали ему его же *портрет* в старости» (С. 127).

Трижды Гоголь употребляет словосочетание *живые краски*:

«... Следовало бы сказать многое о самих дамах, об их обществе, описать, как говорится, *живыми красками* их душевные качества; но для автора это очень трудно» (С. 157);

«Так и быть: о характерах их, видно, нужно предоставить сказать тому, у которого *поживее краски* и *побольше их* на *палитре*, а нам придется разве слова два о наружности да о том, что поповерхностней» (С. 158);

«Всё, что мог сделать умный секретарь, было уничтожение запачканного послужного списка, и на то уже он подвинул начальника не иначе, как состраданием, *изобразив* ему в *живых красках* трогательную судьбу несчастного семейства Чичикова, которого, к счастью, у него не было» (С. 233).

Показательно то, что каждый раз оказывается невозможным эти краски употребить: или нет душевных качеств, или мало красок, или нет того, что

нужно изобразить, – нет живой жизни.

3.6.4. Термины живописи в романе И.А. Гончарова «Обрыв» (1869)

Роман «Обрыв», задуманный Гончаровым еще в 1849 г., в процессе работы над «Обломовым», появился почти через двадцать лет, в 1869 г., в «Вестнике Европы». По первоначальному замыслу он должен был называться «Художник».

В романе «Обрыв» выявлено 64 термина живописи, всего 694 словоупотребления: *живопись, художник, живописец, портретист, картина, картинка, полотно, холст, портрет, акварельный портрет, карикатура, эскиз, этюд, рисунок, оригинал, подлинник, копия, миниатюрные копии, колорит, свет, тень, оттенок, штрих, линия, контур, силуэт, фон, сюжет, краска, масляные краски, акварель, палитра, кисть, карандаш, мел, мольберт, рамка, аксессуар, рама, бюст, манекен, торс, натура, натурщик, мастерская, галерея, студия, выставка, выставлять, копировать, набросать, набрасывать, писать (написать), пописать, списать, рисовать (нарисовать), порисовать, рисоваться, порисоваться, срисовать, рисование (рисованье), подмалевать, подмалевывать, тушевать.*

Наибольшее количество словоупотреблений приходится на термины *портрет 124, рисовать (нарисовать) 97, картина 85, художник 58, краска 43, кисть 25, рисунок 20, бюст 16.*

Следует отметить, что подавляющее большинство терминов употреблено в прямом значении, что вполне объяснимо: главный герой Борис Павлович Райский – художник, живописец, награжденный от природы «божьей искрой».

Борис Райский обладает способностью видеть явления жизни как своеобразные картины, мечтает, как он сам говорит, «смешать свою жизнь с чужою, занести эту массу наблюдений, мыслей, опытов, *портретов, картин,*

ощущений, чувств...» (С. 39)²⁰⁵; «Какой эдем распахнулся ему в этом уголке, откуда его увезли в детстве и где потом он гостил мальчиком иногда, в летние каникулы. Какие виды кругом – *каждое окно в доме было рамой своей особенной картины!*» (С. 57).

Артистическая натура Райского проявляется в детстве. В школе он увлекся живописью и выпросил у учителя рисования «головку» для копирования. Работе Борис предавался с восторгом: «На ночь он уносил *рисунок* в дортуар, и однажды, вглядываясь в эти нежные глаза, следя за *линией* наклоненной *шеи*, он вздрогнул, у него сделалось такое замиранье в груди, так захватило ему дыханье, что он в забытьи, с закрытыми глазами и невольным, чуть сдержанным стоном, прижал *рисунок* обеими руками к тому месту, где было так тяжело дышать. Стекло хрустнуло и со звоном полетело на пол... *Нарисовав* эту головку, он уже не знал предела гордости» (С. 51).

Страницы, посвященные его ученичеству, изобилуют терминами *мастерская, бюст, торс, манекен, натурщик, натура, копировать*:

«Ему *рисовалась* темная, запыленная *мастерская*, с завешенным *светом*, с кусками мрамора, с начатыми *картинами*, с *манекеном*, – и сам он, в изящной блузе, с длинными волосами, с негой и счастьем смотрит на свое произведение: *под кистью* у него *рождается* чья-то голова» (С. 90); «Он робко пришел туда и осмотрелся кругом. Все сидят молча и *рисуют* с *бюстов*. Он начал тоже *рисовать*, но через два часа ушел и стал *рисовать* с *бюста* дома» (С.91); «Он не ходил месяцев шесть, потом пошел, и те же самые товарищи *рисовали*... с *бюстов*. Он взглянул в другой класс: там стоял *натурщик*, и толпа молча *рисовала* с *натуры торс*. Райский пришел через месяц – и то же углубление в *торс* и в свой *рисунок*. То же молчание, то же напряженное внимание. Он пошел в *мастерскую* профессора и увидел снившуюся ему *картину*: запыленную комнату, завешенный *свет*, *картины*, маски, руки, ноги, *манекен*... все» (С. 91); «Он хотел показать *картину*

²⁰⁵ Примеры приводятся по изданию: Гончаров И. А. Обрыв. Роман в пяти частях // Гончаров И. А. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Том. 7. СПб.: Наука, 2004.

товарищам, но они сами *красками* еще не *писали*, а все *копировали с бюстов*, нужды нет, что у самих бороды поросли» (С. 92).

В описании интерьера у Гончарова всегда присутствуют портреты. Как и у Гоголя, они словно наблюдают за происходящим, что-то слышат и о чем-то говорят:

«...Он был Пахотин, а род Пахотиных уходит в древность, *портреты предков* занимают всю залу, а родословная не укладывается на большом столе, и в роде их было много лиц с громким значением» (С. 16); « – Они услышат. – Райский указал на *портреты предков*. – Они не велят... – Он указал в гостиную на теток. – Нет, он услышит! – сказала она, указывая на *портрет* своего мужа во весь рост, стоявший над диваном, в готической золоченой *раме*» (С.29).

В основе сюжета романа – поиск женщины, достойной идеала героя: «Любовная коллизия “Райский – Вера” (а также “Райский – Софья Беловодова”) смоделирована по образцу той же ситуации “Пигмалион – Галатея”, что и коллизия “Обломов – Ольга” (только в роли Пигмалиона на сей раз выступает собственно мужской персонаж)<...>. Вся первая часть “Обрыва” как бы в сжатом виде воспроизводит историю “утраты иллюзий” юного провинциала-романтика Райского в Петербурге»²⁰⁶.

С утратой иллюзий связано и символическое название романа. Образ края пропасти сам по себе многозначен: это и трагическая судьба поколения, которое ищет свое место в обществе и стоит на краю обрыва, и сама Россия на краю резкого изменения, и обрыв любовных связей, и обрыв юношеских надежд.

Показательно, что термины живописи распределяются в романе неравномерно: невероятная насыщенность текста этими словами в первых двух главах и почти полное отсутствие их – в следующих трех, что

²⁰⁶ «Обрыв» как заключительная часть романной трилогии Гончарова // История русской литературы XIX века. Часть 2: 1840-1860 годы (Под. ред. В.И. Коровина). – М.: 2005; Ч.2 – 528с. [Электронный ресурс]. URL: <http://studlib.com/content/view/2132/30>

согласуется и с композицией «Обрыва», и с символикой названия: оборвалась его линия жизни, связанная с работой живописца.

В конце романа звучат слова, дающие ключ к главному смыслу всего произведения и сути характера героя:

«Райский, живо принимая впечатления, меняя одно на другое, бросаясь от искусства к природе, к новым людям, новым встречам, – чувствовал, что три самые глубокие его впечатления, самые дорогие воспоминания, бабушка, Вера, Марфинька – сопутствуют ему всюду, вторгаются во всякое новое ощущение, наполняют собой его досуги, что с ними тремя – он связан и той крепкой связью, от которой только человеку и бывает хорошо, – как ни от чего не бывает, и от нее же бывает иногда больно, как ни от чего, когда судьба неласково дотронется до такой связи.

Эти три фигуры являлись ему, и как артисту, всюду. Плеснет седой вал на море, мелькнет снежная вершина горы в Альпах – ему видится в них седая голова бабушки. Она выглядывала из *портретов* старух Веласкеза, Жерар Дова, – как Вера из фигур Мурильо, Марфинька из головок Грёза, иногда Рафаэля...» (С. 771).

В.А. Доманский обращает внимание на то, что в творческом воображении главного героя «сосуществуют различные культурные эпохи и эталоны красоты и любви. Это Раннее Возрождение – и творчество Пьетро Перуджино, Высокое Возрождение – и картины великого Рафаэля, а также знаменитых Паоло Веронезе и Корреджо, фламандское барокко – и Рубенс, испанская живопись «золотого века» и ее яркие представители – Мурильо и Веласкес, французская живопись XVIII века – и «добродетельный» Жан-Батист Грёз»²⁰⁷.

Кроме трех самых главных воспоминаний были и другие. Женские образы, так или иначе, связаны с творчеством Райского: он пишет их

²⁰⁷ Доманский В.А. Художественные зеркала романа И. А. Гончарова «Обрыв» // Гончаров И. А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 146-147.

портреты. Остановимся на этих сюжетных линиях в связи с той ролью, которую играют в их воплощении термины живописи.

Портрет Софьи

Софья Николаевна Беловодова, урожденная Пахотина, кузина Райского, была воспитана матерью так, что ее чувствам не было никакого простора; всякий порыв пресекался. Образование Сони соответствовало ее нравственному воспитанию: ей не давали читать никаких книг. Кузина напоминает герою прекрасную античную скульптуру: «Великолепной картиной, видением явилась она Райскому где-то на вечере в первый раз. В другой вечер он увидел ее далеко, в театре, в третий раз опять на вечере, потом на улице – и всякий раз картина оставалась верна себе, в блеске и красках. Напрасно он настойчивым взглядом хотел прочесть ее мысль, душу, все, что крылось под этой оболочкой: кроме глубокого спокойствия, он ничего не прочел. Она казалась ему все той же картиной или отличной статуей музея» (С.20). В приведенном отрывке слово *картина* используется в метафорическом значении.

Райский не столько пишет ее портрет, сколько пытается на портрете оживить ее. Он безуспешно пытается вдохнуть в нее жизнь: его усилия и отчаяние передаются при помощи повторяющихся словосочетаний: *схватил палитру, бросил палитру, схватил кисть, провел кистью по глазам, водил кистью около глаз, изменил линию губ.*

Приведем несколько наиболее выразительных фрагментов:

«Он схватил кисть, палитру, помалевал глаза, изменил немного *линию губ* – и со вздохом положил *кисть* и отошел. Платье, эти кружева, бархат кое-как набросаны. А пуще всего руки не верны. И темно: *краски* вечером изменяются» (С. 108); «Райский с раннего утра *сидит за портретом Софьи*, и не первое утро сидит он так. Он измучен этой работой. Посмотрит на *портрет* и вдруг с досадой набросит на него занавеску и пойдет шагать по комнате, остановится у окна <...> А иногда сидит, сидит и вдруг схватит палитру и живо примется *подмазывать* кое-где, *подтушевывать*,

остановится, посмотрит и задумается. Потом покачает головой отрицательно, вздохнет и *бросит палитру*» (С. 124-125); «Он схватил кисть и жадными, широкими глазами глядел на ту Софью, какую видел в эту минуту в голове, и долго, с улыбкой мешал краски на палитре, несколько раз готовился дотронуться до полотна и в нерешительности останавливался, наконец провел кистью по глазам, потушевал, открыл немного веки. Взгляд у ней стал шире, но был все еще покоен» (С. 126); «Он тихо, почти машинально, опять коснулся глаз: они стали более жизненны, говорящи, но еще холодны. Он долго водил кистью около глаз, опять задумчиво мешал краски и провел в глазу какую-то черту, поставил нечаянно точку, как учитель некогда в школе поставил на его безжизненном рисунке, потом сделал что-то, чего и сам объяснить не мог, в другом глазу... И вдруг сам замер от искры, какая блеснула ему из них» (С. 126); «Он бессознательно, почти случайно, чуть-чуть изменил линию губ, провел легкий штрих по верхней губе, смягчил какую-то тень, и опять отошел, посмотрел» (С. 127).

Но попытки Райского пробудить эту женщину были напрасны: в ней не было трепета жизни, а без этого невозможно настоящее искусство. Вот почему ему не удастся ее портрет.

Портрет Наташи

В 15 главе нам представлен отрывок повести Райского о его любви к Наташе в Петербурге. С Наташей для Райского ассоциируется другой тип женской красоты: «Это был чистый, светлый образ, как перуджиниевская фигура, простодушно и бессознательно живший и любивший, с любовью пришедший в жизнь и с любовью отходящий от нее, да с кроткой и тихой молитвой» (С. 114). Наташа, тихая, кроткая, ласковая девушка, сопоставляется с Мадоннами Пьетро Перуджино (1446-1524), учителя великого Рафаэля. Как пишет В.А. Доманский, «измученная болезнью, умирающая Наташа может быть сопоставима с Марией Магдалиной (картина «Распятие»), в образе которой художник стремился раскрыть психологическую глубину женщины, постигшей истинный смысл страдания

как великого чувства очищения и искупления».²⁰⁸ Увидев ее умирающей, Райский «оцепенел от ужаса» (в смерти Наташи он обвиняет себя): « – И *портрет* сей (он подошел к *мольберту*) – не *портрет*, а чуть *подмалеванный эскиз*. – Бедная Наташа! – со вздохом отнесся он, наконец, к ее памяти, глядя на *эскиз*. – Ты и живая была так же бледно окрашена в цвета жизни, как и на *полотне* моей *кистью*, и на бумаге пером! Надо переделать и то, и другое! – заключил он» (С. 118).

Портрет Марфеньки

Образ Марфеньки в романе ассоциируется с французским художником Жаном-Батистом Грёзом (1725-1805), мастером «жанра», бытовых, семейных сцен, взятых из жизни, о чем сам автор скажет в конце романа. Женские портреты («головки Грёза») изображали милостивых, скромных девушек, склонившихся над умершей птичкой, держащих цветок или письмо. Слова самой героини: «Я и о котенке плачу, и о птичке плачу» (С. 476) – невольно напоминают картину Грёза «Девушка, оплакивающая мертвую птичку». Эти художественные образы воплощали моральную чистоту, кротость и наивность, простодушие. Все эти качества присущи Марфеньке.

Она предстает перед читателем «наивным, милым ребенком», «блестя красками здоровья, веселостью серо-голубых глаз и летним нарядом из прозрачных тканей. Вся она казалась сама какой-то радугой из этих цветов, лучей, тепла и красок весны» (С. 173). Описание ее комнаты также напоминает сюжеты Грёза: «По стенам висели английские и французские *гравюры*, взятые из старого дома и изображающие семейные сцены: то старика, уснувшего у камина, и старушку, читающую библию, то мать и кучу детей около стола, то снимки с *теньеровских картин*, наконец голову собаки и множество вырезанных из книжек *картин* с животными, даже несколько картинок мод» (С. 231).

Сама Марфенька тоже занимается живописью: « – Вот теперь как я *рисую!* – сказала Марфенька, показывая *нарисованный* букет цветов. – Это

²⁰⁸ Там же. С. 148.

очень хорошо – браво, сестрица! *с натуры?* – *С натуры*. Я из воску умею лепить цветы!» (С. 158).

В описании истории отношений Райского и Марфеньки использовано незначительное количество терминов живописи. Сам процесс написания портрета остается «за кадром». Возможно, это связано с тем, что она сама по себе совершенна, она для героя «ангел», сестра:

«У него *рисовались оба образа* и просились во что-то: обе готовые, обе прекрасные – каждая своей красотой – обе *разливали яркий свет* на какую-то картину. Что из этого будет – он не знал, и пока решил *написать Марфенькин портрет масляными красками*» (С. 179).

Марк со свойственным ему цинизмом говорит Райскому: «Верно, влюблены в Марфеньку: недаром *портрет пишете!* Художники, как лекаря и попы, даром не любят ничего делать. Пожалуй, не прочь и того... увлечь девочку, сыграть какой-нибудь романчик, даже драму...» (С. 275). Но эта реплика в отношении художников лишний раз убеждает нас в чистоте намерений Райского: он «...с первой же встречи с Марфенькой, передал *полотну* ее черты, под влиянием первых впечатлений, и черты эти вышли говорящи, в *портрете* есть правда, жизнь, верность во всем» (С. 710).

Портрет бабушки –Татьяны Марковны

Еще один художник, которого упоминает писатель, – Диего Веласкес (1599-1660). Именно с «портретами старух Веласкеса» связывается в романе Татьяна Марковна Бережкова. Райский неожиданно увидел свою бабушку, словно сошедшей с полотен великого испанца: «Она вдруг выросла в фигуру, полную величия, так что даже на него напала робость» (С. 376). Он решил написать ее портрет: «Ее сверкающие глаза, гордая поза, честность, прямота, здравый смысл, вдруг прорвавшиеся сквозь предрассудки и ленивые привычки, – не выходили у него из головы. Он натянул холст и сделал удачный *очерк* ее фигуры, с намерением уловить на *полотно* ее позу, гнев, величавость и поставить в *галерею фамильных портретов*» (С. 379).

Рисуя бабушку, Райский обретает чувство реальности, восстанавливается связь времен, он близок к разгадке тайны:

«Он занялся *портретом* Татьяны Марковны и программой романа, которая приняла значительный объем. Он *набросал* первую встречу с Верой, свое впечатление, вставил туда, в виде *аксессуаров*, все лица, *пейзажи* Волги, фотографию с своего имения – и мало-помалу оживлялся. Его “мираж” стал облекаться в плоть. Перед ним носилась тайна создания» (С. 381).

Портрет Веры

Самым глубоким в романе является образ Веры. Неслучайно одним из вариантов названия романа было название «Вера». Она – «вся мерцание и тайна, как ночь, полная мглы и искр, прелести и чудес!» (С. 287), напоминает картину Корреджо «Ночь». В конце романа он поедет в Дрезден «на поклон Сикстинской мадонне, «Ночи» Корреджио, Тициану, Поль Веронезу и прочим, и прочим» (С. 779).

«А отчего у меня до сих пор нет ее *портрета кистью?* – вдруг спросил он себя, тогда как он, с первой же встречи с Марфенькой, передал *полотну* ее черты, под влиянием первых впечатлений, и черты эти вышли говорящи, в *портрете* есть правда, жизнь, верность во всем... кроме плеча и рук, – думал он. А *портрета* Веры нет; ужели он уедет без него?.. Теперь ничто не мешает; страсти у него нет, она его не убегает... Имея *портрет*, легче писать и роман: перед глазами будет она, как живая» (С. 710).

Палитра, краски, кисть, полотно – эти слова приобретают неожиданный смысл, хотя, казалось бы, описание напоминает сцену с Софьей Белозеровой. Но здесь возникает мотив «бессилия искусства перед жизнью», правдой чувства, красотой: *Здесь сам Грёз положил бы кисть*. В приведенных ниже примерах обратим внимание на слова, противопоставленные названным терминам:

«Прошло четверть часа. Он, схватив *палитру*, покрыл ее *красками* и, взглядывая горячо на Веру, торопливо, как будто воруя, переносил черты ее лица на *полотно*» (С. 712);

«Он касался *кистью* зрачка на *полотне*, думал поймать правду – и ловил правду чувства, а там, в живом взгляде Веры, сквозит еще что-то, какая-то спящая сила. Он *клат* другую *краску*, делал *тень* – и как ни бился – но у него выходили ее глаза и не выходило ее взгляда. Напрасно он звал на помощь две волшебные учительские точки, те две искры, которыми вдруг засветились глаза Софьи под его *кистью*. – Нет, здесь точек мало! – сказал он после новых усилий передать этот взгляд. Он задумался, *мешал краски*, отходил от *портрета*, смотрел опять. – Надо подождать! – решил он и начал *подмалевывать* щеки, нос, волосы» (С. 713);

« – О, какая красота! – шептал он в умилении. – Она кстати заснула. Да, это была дерзость *рисовать* ее взгляд, в котором улеглась вся ее драма и роман. Здесь сам Грез положил бы кисть. Он *нарисовал* глаза закрытыми, глядя на нее и наслаждаясь живым образом спящего покоя мысли, чувства и красоты. Потом, положив *палитру* и *кисть*, тихо наклонился к ней, еще тише коснулся губами ее бледной руки и неслышными шагами вышел из комнаты» (С.713).

Для героя Гончарова цель творчества не в успехе, а в самом процессе творчества, воссоздать который помогают термины живописи и имена великих художников: «... Он *написал* бы Рафаэлеву Мадонну в эти минуты счастья, если б она не была уже *написана*, изваял бы Милосскую Венеру, Аполлона Бельведерского, создал бы снова храм Петра!» (С. 542).

«... Обращение к *полотнам* великих *мастеров живописи*, которые не просто упоминаются, вызывая ассоциативные ряды. Они описываются, выступают своего рода действующими лицами мировой культуры, являются художественными зеркалами, в которые смотрятся герои «Обрыва», возвышаясь до бессмертных образцов»²⁰⁹.

²⁰⁹ Доманский В.А. Художественные зеркала романа И. А. Гончарова «Обрыв» // Гончаров И.А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. – С. 153.

3.6.5. Термины живописи в произведениях А. П. Чехова

Нами рассмотрены семь рассказов Чехова («Скверная история», «Художество», «Талант», «Анюта», «Припадок», «Попрыгунья», «Дом с мезонином»), героями которых являются художники. В общей сложности в этих рассказах отмечено 44 термина живописи, всего – 253 словоупотребления. Перечислим эти термины: *живопись, художник, жанрист, анималист, пейзажист, исторический художник, экспрессионист, картина, пейзаж, жанр, этюд, икона, панно, линия, узор, тон, фон, кисть, палитра, краски, охра, медянка, синька, сурик, уголек, уголь, мастерская, мольберт, подрамник, рама, холст, бюстик, натурщик, натурщица, сеанс, выставка, альбом, нарисовать, начертить, писать (написать), рисовать, чертить.*

Наибольшее число словоупотреблений приходится на 6 терминов: *художник 91, картина 19, этюд 18, писать (написать) 18, рисовать 12, живопись 11.*

Все названные слова употребляются преимущественно в прямом значении. Они участвуют в организации смыслового пространства произведения, выполняют важную композиционную и идейно-образную функцию.

Часто герои Чехова выступают как персонифицированные профессии: у них нет имен, известна только профессия: врач, юрист, художник. Или упоминается фамилия, но предпочтение отдается наименованию рода занятий. Этим отчасти объясняется высокая частотность слова *художник*.

Рассмотрим в хронологическом порядке некоторые из этих рассказов.

«Скверная история» (Нечто романообразное) (1882)

В основе сюжета ранних произведений Чехова часто лежат трагикомичные, абсурдные ситуации, связанные с неразделенной любовью,

сватовством, охотой за приданым, свадьбой, медовым месяцем или совместной жизнью супругов. Рассказ обычно строится на контрасте и заканчивается неожиданной развязкой. Примером такого рассказа является «Скверная история». Суть его в следующем: главный герой, «робкий» живописец Ногтев, создает впечатление признания в любви, но в самый ответственный момент не делает предложения, как ожидает влюбленная в него Лёля, а лишь просит её позировать ему, за что получает пощёчину. Чехов создаёт пародию на любовный роман, высмеивает фальшивость и ложный романтизм человеческих отношений.

В этом рассказе употребляется 9 терминов живописи: *художник, картина, краски, палитра, жанр* (бытовая картина), *натурищица, рисовать, писать, написать*. Всего отмечено 32 словоупотребления.

17 раз употреблено слово *художник*, значение которого обесценивается с самого начала, оказавшись в соседстве с фамилией *Ногтев*, снижено-разговорными *втюрился, до чёртиков* и парадоксальным *никогда ничего не пишет*. «Юноша оказался «нашим», до чёртиков талантливым *художником*, Ногтевым. Ногтев – юноша лет 24-х, брюнет, с страстными грузинскими глазами, с красивыми усиками и с бледными щеками. Он *никогда ничего не пишет*, но он *художник*. У него длинные волосы, эспаньолка, есть *золотая палитра на часовой цепочке, золотые палитры вместо запонок*, перчатки до локтей и невероятно высокие каблуки. Лёля духовно аплодировала. Она порешила, что *художник втюрился, и торжествовала*» (С. 216).²¹⁰ *Палитра* трансформируется в ювелирные украшения, а *краски* – в пожитки, оказавшись в одном смысловом ряду с портсигаром, жилетом и сорочками. «Его пожитки состояли из ненужного ящика с *красками*, жилетки-пике, пустого портсигара и двух сорочек» (С. 217). Показательно метафорическое употребление слова *картина*

²¹⁰ Примеры приводятся по изданию: Чехов А.П. Скверная история: (Нечто романообразное) // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. Т. 1. – М.: Наука, 1983. – С. 215-223.

применительно к внешнему виду самого художника: «Юноша *изображал из себя картину умильную*, колющую как раз в самое сердце. Поза его была – шик, глаза полны любви, удивления, вопросов, ответов; лицо грустное» (С. 216).

Прием стилистического контраста, столь характерный для Чехова, используется на протяжении всего рассказа. Рядом оказываются слова *сдуру* и *возроптать*, *художники* и *свиньи*: «Художник стал *сдуру* величать рара папой, но и это не помогло. Он по-прежнему был нем там, где следовало *возроптать* на богов за то, что они дали человеку один только язык, а не десять» (С. 220); « – Ну, да. . . Так вот. . . Люблю я свое искусство. . . Значит. . . Я предпочитаю *жанр*, Елена Тимофеевна! Искусство. . . Искусство, знаете ли. . . Чудная ночь! – Это правда, – продолжал, помолчав, Ногтев. – Есть между *художниками свиньи*. . . Это правда. . . Они ни в грош не ставят женскую стыдливость. . . Но ведь я. . . я ведь не такой!» (С. 222).

Отец Лёли – *рара* – несколько раз повторяет абсурдное по своей сути *вы всё рисуете* («всё подряд» и «всегда»). Его именование на французский манер *рара* и им же произнесенное имя французского художника Рафаэля *Рахваель* – еще одно подтверждение показного поведения героев рассказа: «*Рара* помолчал и продолжал: – А вот вы, молодой человек, знаете ли, вот что вы сделайте, коли вы того. . . *всё рисуете*. Вы весной к нам пожалуйте, в деревню. Презанимательные места там есть! Виды, я вам скажу, страсть! *Рахваелю* таких не доводилось *рисовать*» (С. 217). Безразличие к имени великого художника оборачивается безразличием к близким людям.

Среди эпитетов, употребляемых к слову *художник* или в связи с ним, наиболее часто используется слово *робкий*. «Ей *он* был близок, был молод, хорош, был так *робок*... так любил! Он был так *робок*, что не умел подходить к ней, а глядел на нее всё больше издалека, из-за портьеры или из-за кустика (С.217-218); «Рара исчез. Минут через десять, *робко* пробираясь кустами сирени, показался *художник*» (С. 221); «Когда Лёле надоела *робкая любовь*, она начала злиться. *Робкая любовь* – это басня для соловья. К великой досаде,

в июне *художник* был так же *робок*, как и в мае. В хоромах шили приданое; рара денно и ночью мечтал о займе денег для свадьбы, а между тем их отношения не вылились еще в определенную форму. Леля заставляла *художника* по целым дням удить с собой рыбу. Но это не помогло» (С. 219).

В последнем отрывке фраза *Робкая любовь – это басня для соловья*, несомненно, имеет в подтексте поговорку *Соловья баснями не кормят*, которая означает: «Разговорами не накормишь того, кто хочет есть, ему надо предложить еду».

Следует отметить, что Чехову свойственно помещать описание любви в гастрономический контекст, тем самым ставя под сомнение истинность любви. *Робкий художник* не писал картины. Он «начал *пожирать* Лелю своими большими глазами» (С.216); «устремил свои *жадные очи* на Лелю» (С.219); «Он воспользовался своим новым положением как нельзя лучше: *ужасно много ел*, много пил, долго спал, восхищался природой и не отрывал глаз от Лели» (С.218).

В кульминационной сцене появляется эффект словесного эха. «*Художник* схватил ее за другую руку. Она покорно склонила головку на его плечо. Слезы счастья блеснули на ее ресницах... – Дорогая моя! Будьте моей... *натурщицей!* Леля подняла голову. – Что?! – Будьте моей *натурщицей!* Леля поднялась. – Как? Кем? – *Натурщицей!*... Будьте! – Гм... Только-то? – Вы меня премного обяжете! Вы дадите мне возможность *написать картину* и... *какую картину!*» (С. 223).

Ирония автора особенно остро обозначена в описании звука пощечины, так же эхом несущейся по темному саду:

«*Бедный художник!* Ярко-красное зарево окрасило одну из его белых щек, когда звуки звонкой пощечины понеслись, мешаясь с собственным эхом, по темному саду» (С. 223). Так картина, которую он собирался нарисовать, запечатлелась на его лице.

«Художество» (1886)

Впервые рассказ был опубликован в «Петербургской газете» в январе 1886 г. в отделе «Летучие заметки» с подписью *А. Чехонте*.

Жанр святочного рассказа привлекал А.П. Чехова и художественно разработан в его творчестве. Он регулярно публиковал такие рассказы в рождественских номерах газет. Н.А. Лейкин записывает в Дневнике 25 декабря 1899г. «Рождество. Газеты «Новое время» и «Петербургская газета» переполнены так называемыми рождественскими рассказами...» (цит. по Сухих, 2010, с.155). В этом указании на праздничные номера газет упоминается публикация рассказа А.П. Чехова «Художество» (1886 год).²¹¹

Герой рассказа, одаренный художественным талантом деревенский парень Серёжка, каждый год в день Крещения делает на реке из льда художественную композицию *Иордань*. За это его любит вся деревня, прощает ему грубость и пьянство. Искусство художника объединяет людей, приносит им радость. Несмотря на то, что его создание через несколько дней растает, он наслаждается сознанием важности своего дела для других людей. Как писал об этом рассказе композитор Г.В. Свиридов, «в этом рассказе Чехов (человек необыкновенно глубокий) выразил одну из самых заветных своих мыслей: мысль о народности, важности, нужности искусства, о том, что оно должно соединять людей вокруг Великого, Вечного, без чего люди не могут существовать, без чего они перестают быть людьми»²¹².

В рассказе использовано 6 терминов живописи: *икона, краски, медянка (ярь-медянка), охра, синька, сурик*, всего 9 словоупотреблений. На первый взгляд, их роль малозначительна. Однако названия красок, которые перечисляет Чехов, особенно важны для характеристики героя. Без них

²¹¹ Цит. по: Сухих И.Н. Чехов в жизни: сюжеты для небольшого романа. – М.: Время, 2010. С.155.

²¹² Федоренко Е. «Нет гения беспочвенного». Дневники Георгия Свиридова. Культура, 01.11.2012 [Электронный ресурс]. URL: <http://portal-kultura.ru/articles/best/dnevnik-georgiya-sviridova>

невозможна его работа, он ищет их с неистовой страстью, это то, что делает его художником и возвышает над миром:

«Он спотыкается, бранится, клянется, что сейчас пойдет на реку и сломает всю работу. Это он ищет подходящих *красок*» (С. 290);²¹³

«Карманы у него полны *охры, синьки, сурика, медянки*; не заплатив ни копейки, он опрометью выбегает из одной лавки и бежит в другую. Из лавки рукой подать в кабак. Тут выпьет, махнет рукой и, не заплатив, летит дальше. В одной избе берет он свекловичных бураков, в другой луковичной шелухи, из которой делает он *желтую краску*. Он бранится, толкается, грозит и... хоть бы одна живая душа огрызнулась! Все улыбаются ему, сочувствуют, величают Сергеем Никитичем, все чувствуют, что *художество* есть не его личное, а общее, народное дело. Один творит, остальные ему помогают. Сережка сам по себе ничтожество, лентяй, пьянчуга и мот, но когда он с *суриком* или циркулем в руках, то он уже нечто высшее, божий слуга» (С. 290-291).

Слово *икона* в описании праздника вписывается в ряд слов, связанных с символикой православного обряда: *аналой* (столик для церковных книг), *крест*, *голубь*, *трезвон* (церковный звон во все колокола), *хоругви* (священные знамена церкви, с изображением Спасителя, Божией Матери), *крестный ход*, *риза* (одежда священнослужителя), *колокольня*, *водосвятие* (освящение воды, совершаемое священником):

«Аналой, деревянный круг, колышки и крест на льду переливают тысячами *красок*. Крест и голубь испускают из себя такие лучи, что смотреть больно... Боже милостивый, как хорошо! В толпе пробегает гул удивления и восторга; трезвон делается еще громче, день еще яснее. Хоругви колышатся и двигаются над толпой, точно по волнам. Крестный ход, сияя ризами икон и духовенства, медленно сходит вниз по дороге и направляется к Иордани. Машут колокольне руками, чтобы там перестали звонить, и водосвятие

²¹³ Примеры приводятся по изданию: Чехов А.П. Художество // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения: в восемнадцати томах. Т. 4. – М.: Наука, 1984. – С. 287-292.

начинается» (С. 291).

«Попрыгунья» (1891)

Впервые рассказ был напечатан в журнале «Север» в 1892 г. Прототипами героев, как отмечают мемуаристы, послужили художница С.П. Кувшинникова и участники ее известного в Москве в конце 80-х – начале 90-х гг. салона. Кувшинникова происходила из артистической семьи. Она занималась музыкой, живописью, участвовала в любительских спектаклях. При изображении художника Рябовского были использованы некоторые черты И.И. Левитана. В основу рассказа легли действительные факты: Левитан давал Кувшинниковой уроки живописи, они вместе ездили на этюды на Волгу, у Кувшинниковой и Левитана был роман.²¹⁴

Рассказ построен на противопоставлении двух героев – «необыкновенного» художника Рябовского и «обыкновенного» врача Дымова. Главная героиня Ольга Ивановна, жена доктора Дымова, увлечена Рябовским, но Чехов с первых же страниц дает понять читателю, что его симпатии не на стороне художника. Снижение образа Рябовского начинается с характеристики, казалось бы, положительной: ««Затем несколько *художников* и во главе их *жанрист*, *анималист* и *пейзажист* Рябовский, очень красивый белокурый молодой человек, лет 25, имевший успех на выставках и продавший свою последнюю картину за пятьсот рублей; он поправлял Ольге Ивановне ее *этюды* и говорил, что из нее, быть может, выйдет толк» (С.7).²¹⁵ Сочетание трех терминов, определяющих Рябовского как живописца: *жанрист*, *анималист* и *пейзажист* – содержит иронию в силу своей избыточности; она усиливается определениями *очень красивый* в сочетании с *белокурый* и упоминанием о пятистах рублях. «... Создается

²¹⁴ Чудаков А.П. Поэтика и прототипы // В творческой лаборатории Чехова. – М.: Наука, 1974. С. 182-193.

²¹⁵ Примеры приводятся по изданию: Чехов А.П. Попрыгунья // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения: в восемнадцати томах. Т. 8. – М.: Наука, 1986. – С.7-31.

банально-салонный образ; наконец, упоминание о пятистах рублях также является негативно оценочным – не в глазах Ольги Ивановны (как и предшествующие элементы характеристики), а в глазах читателя, который чувствует отдаленные раскаты тщеславия Рябовского и одновременно радость Ольги Ивановны по поводу успеха художника»²¹⁶.

Следует отметить, что есть также скрытые причины такого портрета Рябовского. В корректуру были внесены некоторые изменения, с явной целью изменить внешность героев по сравнению с их прототипами. Были введены указания на возраст Рябовского (*лет 25*), выделены иные, по сравнению с Левитаном, черты внешности (*краснощекий, с голубыми глазами*), дано другое определение его как живописца: в рукописи он был только пейзажистом.²¹⁷ В этой связи хотелось бы заметить, что упоминание Поленова и его живописной манеры, очевидно, также объясняется желанием увести читателя от возможного прототипа: «Потом она вспоминала разговоры своих знакомых о том, что Рябовский готовит к *выставке* нечто поразительное, смесь пейзажа с жанром, во вкусе Поленова, отчего все, кто бывает в его *мастерской*, приходят в восторг» (С. 22).

В этом рассказе употребляется 28 терминов живописи, всего – 107 словоупотреблений: *художник, художница, пейзажист, жанрист, анималист, экспрессионист; живопись, картина, пейзаж, nature morte, жанр, этюд, мастерская, мольберт, холст, рама, бюстик, кисть, краски, масляная краска, палитра; альбом, выставка; фон, пятно, тень, рисовать, писать, написать.*

Наибольшее число словоупотреблений приходится на слова *художник* (23) и *этюд* (16).

²¹⁶ Ерофеев В.В. Поэтика и этика рассказа (Стили Чехова и Мопассана) [Электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/v/victor_v_e/poetika_i_etika.shtml

²¹⁷ Долотова Л.М. Примечания / Долотова Л.М., Орнатская Т.И., Сахарова Е.М., Чудаков А.П. // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1974-1982. Т. 8. [Рассказы. Повести], 1892-1894. – 1977. С. 434-435.

Главная роль терминов живописи в рассказе заключается в разоблачении неподлинной любви героев к искусству и их ненастоящих чувств, что достигается характерным для Чехова контрастным соположением слов разного тематического поля и разной смысловой глубины. Нарушение логической и семантической однородности создает эффект иронии и способствует снижению образа:

«В апреле, в мае и в июне дача далеко за городом, прогулки, этюды, рыбная ловля, соловьи, а потом, с июля до самой осени, поездка художников на Волгу, и в этой поездке, как неперемный член сосьете, будет принимать участие и Ольга Ивановна. Она уже сшила себе два дорожных костюма из холстинки, купила на дорогу красок, кистей, холста и новую палитру» (С.12).

Кажется неслучайным соседство слов *холстинка* и *холст* с явным перевесом первого. Те же «семантические качели» создаются выражениями *сшила два дорожных костюма – купила на дорогу красок, кистей...* Разница в конструкциях *купить краски* и *купить красок* также представляется существенной: винительный падеж указывает на полный охват предмета действием, а родительный на частичный охват, что в данном случае может свидетельствовать о безразличии героини к ее покупке: не живопись является целью ее путешествия. В этом отношении показателен следующий фрагмент: «Ольга Ивановна, по обыкновению, в первом часу отправилась к Рябовскому, чтобы показать ему свой *эюд nature morte* и спросить его, почему он вчера не приходил. *Эюд* казался ей ничтожным, и написала она его только затем, чтобы иметь лишний предлог сходить к художнику» (С. 24).

В следующем отрывке в описании интерьера термины живописи также включены в цепочку разнородных слов:

«Ольга Ивановна в гостиной увешала все стены сплошь своими и чужими этюдами в *рамах* и без *рам*, а около рояля и мебели устроила красивую тесноту из китайских зонтов, мольбертов, разноцветных тряпочек, кинжалов, бюстиков, фотографий... В столовой она оклеила стены *лубочными*

картинами, повесила лапти и серпы, поставила в углу косу и грабли, и получилась столовая в русском вкусе» (С.9).

В одном из писем А.С. Суворину Чехов описывает похожую ситуацию: «Поставили в передней японское чучело, ткнули в угол китайский зонтик, повесили на перила лестницы ковер и думают, что это художественно, – описывал Чехов свои впечатления от одного дома. <...> Если художник в убранстве своей квартиры не идет дальше музейного чучела с алебардой, щитов и вееров на стенах, если все это не случайно, а прочувствовано и подчеркнуто, то это не художник, а священнодействующая обезьяна» (Суворину, 3 ноября 1888 г.)²¹⁸.

Слово *художественно* Чехов с иронией употребляет в отношении занятий своей героини:

«Она пела, играла на рояли, *писала красками*, лепила, участвовала в любительских спектаклях, но всё это не как-нибудь, а с талантом; делала ли она фонарики для иллюминации, рядилась ли, завязывала ли кому галстук – всё у нее выходило необыкновенно *художественно*, грациозно и мило» (С. 10).

Каждый день Ольги Ивановны расписан, и вновь мы видим, как слова, связанные с занятием живописью, обесцениваются, будучи приравненными к посещению портнихи, выведыванию новостей или простой болтовне:

«Ежедневно, вставши с постели часов в одиннадцать, Ольга Ивановна играла на рояли или же, если было солнце, *писала что-нибудь масляными красками*. От портнихи Ольга Ивановна обыкновенно ехала к какой-нибудь знакомой актрисе, чтобы узнать театральные новости и кстати похлопотать насчет билета к первому представлению новой пьесы или к бенефису. От актрисы нужно было ехать в мастерскую художника или на картинную выставку, потом к кому-нибудь из знаменитостей – приглашать к себе, или отдать визит, или просто поболтать» (С. 9-10).

Вечера у Ольги Ивановны представлены автором как заведенный

²¹⁸ Там же. С.433.

механизм, что подчеркнуто однообразием синтаксических конструкций и очевидностью названных действий (*певец пел, художники рисовали* и т.д.):

«Актёр из драматического театра читал, певец пел, художники рисовали в альбомы, которых у Ольги Ивановны было множество, виолончелист играл, и сама хозяйка тоже *рисовала*, лепила, пела и аккомпанировала. В промежутках между чтением, музыкой и пением говорили и спорили о литературе, театре и *живописи*» (С.11). Позже это описание почти дословно повторится.

Интересно, как Чехов описывает поведение Рябовского, когда он обсуждает живопись Ольги Ивановны или говорит о своей собственной живописи:

«Почти каждый день к ней приходил Рябовский, чтобы посмотреть, какие она сделала успехи по *живописи*. Когда она показывала ему свою *живопись*, он засовывал руки глубоко в карманы, крепко сжимал губы, сопел и говорил: – Так-с... Это облако у вас кричит: оно освещено не по-вечернему» (С.12);

«За чаем Рябовский говорил Ольге Ивановне, что *живопись* – самое неблагоприятное и самое скучное искусство, что он не *художник*, что одни только дураки думают, что у него есть талант, и вдруг, ни с того, ни с сего, схватил нож и поцарапал им свой самый лучший *этюд*» (С.17);

«– Я принесла вам *этюд*... – сказала она робко, тонким голоском, и губы ее задрожали, – *nature morte*. – А-а-а... *этюд*? *Художник* взял в руки *этюд* и, рассматривая его, как бы машинально прошёл в другую комнату» (С. 25);

« – Я устал... – томно проговорил художник, глядя на *этюд* и встряхивая головой, чтобы побороть дремоту. – Это мило, конечно, но и сегодня *этюд*, и в прошлом году *этюд*, и через месяц будет *этюд*... Как вам не наскучит? Я бы на вашем месте бросил *живопись* и занялся серьезно музыкой или чем-нибудь. Ведь вы не *художница*, а музыкантша» (С. 25).

В слове *этюд*, повторяющемся чаще других, на первый план выдвигается сема незаконченности, нереализованности. Тональность приведенных отрывков определяют слова *скучное, машинально, устал, томно, дремота, наскучит*. При таком «освещении» *nature morte*

обнаруживает свое буквальное значение – мертвая природа.

Мастерская художника Рябовского в изображении Чехова вовсе не предназначена для творчества, она скорее напоминает бордель:

«В одной стояла кровать, в другой на стульях и окнах валялись холсты, кисти, засаленная бумага и мужские пальто и шляпы, а в третьей Дымов застал трех каких-то незнакомых мужчин» (С.13).

Картина выступает в роли ширмы, за которой прячутся любовницы художника:

«Она вошла к нему без звонка, и когда в передней снимала калоши, ей послышалось, как будто в *мастерской* что-то тихо пробежало, по-женски шурша платьем, и когда она поспешила заглянуть в *мастерскую*, то увидела только кусочек коричневой юбки, который мелькнул на мгновение и исчез за большою картиной, занавешенной вместе с *мольбертом* до пола черным коленкором. Сомневаться нельзя было, это пряталась женщина. Как часто сама Ольга Ивановна находила себе убежище за этой картиной!» (С. 25);

«Ей было стыдно, горько, и она за миллион не согласилась бы говорить в присутствии посторонней женщины, соперницы, лгуньи, которая стояла теперь за картиной и, вероятно, злорадно хихикала» (С. 25);

«Ей хотелось написать также, что он многим обязан ее хорошему влиянию, а если он поступает дурно, то это только потому, что ее влияние парализуется разными двусмысленными особами, вроде той, которая сегодня пряталась за картину» (С. 26).

Картина, нарисованная художником, становится для героини предметом ревности и даже ненависти:

«Ольга Ивановна ревновала Рябовского к *картине* и ненавидела ее, но из вежливости простаивала перед *картиной* молча минут пять и, вздохнув, как вздыхают перед святыней, говорила тихо...» (С. 22).

Живопись становится синонимом бездушия и безразличия, когда даже близкий человек, который болен, воспринимается как подходящая модель:

«Ольга Ивановна сидела около него (Дымова – Я.Л.) и горько плакала, но,

когда ему полегчало, она надела на его стриженую голову беленький платок и стала *писать с него* бедуина» (С.12).

Ярким примером «ненастоящей», кажущейся жизни Ольги Ивановны является ее разговор с Дымовым, отрывок из которого мы приводим ниже: «Женится молодой телеграфист на станции, некто Чикельдеев. – Представь, после обедни венчанье, потом из церкви все пешком до квартиры невесты... понимаешь, роща, пение птиц, *солнечные пятна на траве* и все мы *разноцветными пятнами* на ярко-зеленом *фоне* – преоригинально, во вкусе французских *экспрессионистов*. Красивый молодой человек, ну, неглупый, и есть в лице, знаешь, что-то сильное, медвежье... Можно *с него* молодого варяга *писать*. Но, Дымов, в чем я пойду в церковь? — сказала Ольга Ивановна и сделала плачущее лицо» (С.14) . Казалось бы, героиня путает термины *импрессионизм* и *экспрессионизм*. Но на эту ситуацию можно посмотреть и по-другому: «”Представь” – приглашение, протянутая рука, мостик из его будничного мира – в мир, нарисованный ее воображением. Ее оговорка (?) с позиции читателя вполне оправдана. Пейзаж импрессионистичен, но представление самого себя в виде цветного пятна на полотне – экспрессионистично»²¹⁹.

Раздвоение мира на тот, который «кажется», и тот, который существует в действительности, показано на уровне ощущений героев. Там, «за лунной ночью, в бесконечном пространстве» (С.19) – свет, радость, любовь, успех, здесь – темнота, тяжесть, гнет, стыд. Там – *великая художница*, здесь «художники в высоких грязных сапогах и с мокрыми от дождя лицами» (С.19), здесь ей захотелось «ударить художника по голове чем-нибудь тяжелым и уйти, но она ничего не видела сквозь слезы, была подавлена своим стыдом и чувствовала себя уж не Ольгой Ивановной и не *художницей*, а маленькою козявкой» (С. 25).

Чехов говорит нам о том, что и Ольге Ивановна, и Рябовскому, и многим другим людям в тягость жизнь, любовь, живопись:

²¹⁹ Григорьева О.Н. Цвет и запах власти. – М.: Флинта: Наука, 2004. С.177.

«– Боже мой, – простонал Рябовский, – когда же наконец будет солнце? Не могу же я солнечный *пейзаж* продолжать без солнца! » (С.18);

«– Ольга, я об одном прошу вас, – сказал *художник* умоляюще и приложив руку к сердцу, – об одном: не мучьте меня! Больше мне от вас ничего не нужно! – Но поклянитесь, что вы меня всё еще любите! – Это мучительно! – процедил сквозь зубы художник и вскочил» (С.18);

«Эта фраза ей так понравилась, что, встречаясь с *художниками*, которые знали об ее романе с Рябовским, она всякий раз говорила про мужа, делая энергический жест рукой: – Этот человек гнетет меня своим великодушием» (С. 23).

Обретение свободы от *художника*, от *живописи* равносильно избавлению от стыда, и это подтверждает нашу мысль о том, что поле живописи в рассказе «Попрыгунья» создает образ неподлинной любви к искусству, ненастоящих чувств, кажущейся жизни:

«Тут она легко вздохнула и почувствовала себя навсегда свободной и от Рябовского, и от живописи, и от тяжелого стыда, который так давил ее в *мастерской*. Всё кончено!» (С. 26).

«Дом с мезонином» (1896)

Впервые рассказ был напечатан в журнале «Русская мысль» в 1896 г. Подзаголовок этого произведения Чехова – «Рассказ художника» .

Повествование ведется от имени художника, в форме его воспоминаний о том, как он проводил лето в усадьбе своего приятеля помещика Белокурова. Он знакомится с живущим по соседству семейством Волчаниновых: матерью и двумя дочерьми. Старшая, Лида, серьезная и строгая девушка с убеждениями, пытается помочь простым людям и не любит художника за его праздность: «Она не любила меня за то, что я пейзажист и в своих *картинах* не *изображаю* народных нужд и что я, как ей

казалось, был равнодушен к тому, во что она так крепко верила » (С.178);²²⁰ « – Да. По моему мнению, медицинский пункт в Малоземове вовсе не нужен. Мое раздражение передалось и ей; она посмотрела на меня, прищуриив глаза, и спросила: – Что же нужно? Пейзажи? – И *пейзажи* не нужны. Ничего там не нужно» (С.183); « – На прошлой неделе умерла от родов Анна, а если бы поблизости был медицинский пункт, то она осталась бы жива. И господа пейзажисты, мне кажется, должны бы иметь какие-нибудь убеждения на этот счет» (С.184); «...Мы никогда не споемся, так как самую несовершенную из всех библиотечек и аптек, о которых вы только что отзывались так презрительно, я ставлю выше всех пейзажей в свете» (С.187).

Младшая, Мисюсь (или Женя), влюбляется в художника: «Или я *писал этюд*, а она стояла возле и смотрела с восхищением» (С. 179); «Женя думала, что я, как художник, знаю очень многое и могу верно угадывать то, чего не знаю» (С. 180); «Я нравился Жене как художник, я победил ее сердце своим талантом, и мне страстно хотелось *писать* только для нее, и я мечтал о ней, как о своей маленькой королеве, которая вместе со мною будет владеть этими деревьями, полями, туманом, зарею, этою природой, чудесной, очаровательной, но среди которой я до сих пор чувствовал себя безнадежно одиноким и ненужным» (С. 188-189). Художник тоже полюбил Мисюсь: «... В первый раз за всё лето мне захотелось *писать*» (С.182). Но Лида разрушает их счастье. Мисюсь увозят. Остаются лишь воспоминания о зеленом свете в окне мезонина.

Читатель, как всегда, может вынести определенное суждение о героях, подсказанное самим автором. Противопоставление подлинности и неподлинности в «Доме с мезонином» не столь очевидно, как в «Попрыгунье». Тем не менее, деятельная Лида вызывает антипатию, а томющийся праздностью художник – симпатию.

В этом рассказе всего употребляется 8 терминов живописи, всего 18

²²⁰ Примеры приводятся по изданию: Чехов А.П. Дом с мезонином // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах, – М.: Наука, 1985, с 174-191.

словоупотреблений: *пейзаж, художник, писать, живопись, картина, этюд, пейзажист, выставка*. Но эти слова, как мы видим, оказываются камертоном всего произведения. Оказываясь в поле отношений художника и Лиды или художника и Мисюсь, эти слова выполняют противоположные функции, что было показано в примерах, приведенных выше. Характерно, что в сценах с Лидой используются слова *пейзаж* и *пейзажист*, приобретающие отрицательную субъективно-оценочную модальность, в описании отношений с Мисюсь – *художник* и *этюд*. *Пейзажист* – никчемный человек, *художник* достоин любви. Но есть в рассказе еще одно осмысление слова *художник*, которое принадлежит герою-рассказчику и самому автору:

« – Моя жизнь скучна, тяжела, однообразна, потому что я художник, я странный человек, я издерган с юных дней завистью, недовольством собой, неверием в свое дело, я всегда беден, я бродяга...» (С.182).

Рассказ написан 1886 году, но мысли, которые высказывает художник, актуальны и в третьем тысячелетии: «...Весь ум, вся душевная энергия ушли на удовлетворение временных, преходящих нужд...У ученых, писателей и художников кипит работа, по их милости удобства жизни растут с каждым днем, потребности тела множатся, между тем до правды еще далеко, и человек по-прежнему остается самым хищным и самым нечистоплотным животным, и все клонится к тому, чтобы человечество в своем большинстве выродилось и утеряло навсегда всякую жизнеспособность. При таких условиях жизнь художника не имеет смысла, и чем он талантливее, тем страннее и непонятнее его роль, так как на поверку выходит, что работает он для забавы хищного нечистоплотного животного, поддерживая существующий порядок» (С.187).

3.6.6. Термины живописи в литературе XX века

Для исследования были выбраны прозаические произведения первой половины XX века: рассказ И.А. Бунина «Безумный художник», повести о художниках К.Г. Паустовского и глава из романа И.А. Ильфа и Е.П.Петрова «Золотой теленок».

Рассказ И.А. Бунина «Безумный художник» (1921)

Рассказ «Безумный художник» был написан Буниным в 1921 г., в первый год его пребывания во Франции после отъезда из России.

Это рассказ о художнике, который во время эмиграции из России пережил гибель жены и не родившегося ребенка. Он мечтает воплотить на своем полотне божественную мировую гармонию, но оказывается, что его кисть изобразила картину страшного разрушения и гибели. События, описанные в рассказе, происходят еще до революции в России (до и в 1916 г.), поэтому взаимосвязь гибели и разрушения мира с событиями в России не является очевидной. В рассказе, прежде всего, выражена мысль Бунина о катастрофичности мира. В этом плане «Безумный художник» можно сопоставить с более ранним рассказом Бунина «Господин из Сан-Франциско» (1915). Между этими произведениями есть сходство и в частных особенностях. Например, в обоих рассказах герой не называется по имени. В «Безумном художнике» присутствует только одно имя – некоего «Ивана Матвеевича из полиции», который только упоминается в разговоре коридорного и хозяина гостиницы. Все остальные персонажи безымянные, они принадлежат призрачному миру героя, в котором находится и он сам. Отсутствием имени у художника Бунин также подчеркивает, что случившееся с его героем может произойти с любым, кто стремится к красоте и гармонии.

В этом произведении встречается 16 терминов живописи, всего

отмечено 66 словоупотреблений: *художник, карандаш, картон, краски, холст, рама, палитра, акварельная краска, масляная краска, кисть, свет, рисунок, фон, писать (написать), рисоваться.*

Почти половина словоупотреблений (30 из 66) приходится на слово *художник*.

Приведем наиболее значимые фрагменты из данного рассказа. На наш взгляд, в тексте выделяется три смысловых пласта, или мотива: безумие, пустота, распад. Слово *художник* оказывается в лексическом окружении, заданном самим названием рассказа. Безумие развивается исподволь и не сразу заметно, но при внимательном прочтении можно увидеть, как психологически точно Бунин именуется его действия: «*Художник <...> прошелся из угла в угол и, сронив движением бровей пенсне, потер белыми, точно алебастровыми руками свое бледное измученное лицо*» (С.198);²²¹ «– И я этот завет исполню! – *грозно сказал художник. – Я напишу бессмертную вещь! И я подарю ее – тебе*» (С.198) «*Художник с непритворным отчаянием схватился за голову*» (С.200); «*Художник напряженно вглядывался в острые черты покойной. Вдруг лицо его исказилось ужасом. Он кинул альбом на ковер, вскочил, бросился к чемодану. Он перерыл его весь, до дна, разбросал по полу рубашки, носки, галстуки... Нет, того, что он искал, не было! Он отчаянно озирался по сторонам, тер рукою лоб...*» (С.203); «*И художник снова кинулся к своей работе. Он ломал и с лихорадочной поспешностью, трясущимися руками вновь острил ножом карандаши*» (С.204); «*горячее вдохновение художника совершенно не повиновалось ему, делало совсем не то, что ему хотелось. Он перевернул картон и, схватив синий карандаш, оцепенел на некоторое время*» (С.204).

С мотивом пустоты связано отсутствие необходимых для художника материалов: *холста, кисти и красок* и тщетные попытки их найти: «– Но,

²²¹ Примеры приводятся по изданию: Бунин И.А. Безумный художник // Бунин И.А. Собр. соч. в 6-ти томах Т.4. – М.: Художественная литература, 1988.

любезный, дело в том, что я не взял с собой ни холста, ни красок, – провезти их из-за этой чудовищной войны было совершенно невозможно. Я надеюсь достать их здесь» (С. 198); «Но едва он заговорил о *красках*, румяная барышня в шубке, сидевшая за кассой, тотчас же перебила его: – Ах, нет, у нас красками не торгуют. У нас только *рамы, багеты* и обои. Да и вообще вряд ли вы найдете у нас в городе холст и масляные краски. <...> – Боже мой, да неужели? Ах, как это ужасно! Сейчас и именно сейчас *краски для меня вопрос жизни и смерти!*» (С. 200); «Масляных красок, увы, нигде нет. Война! Железный век! Пещерный век!». (С.200); « – *Полжизни за кисть!* – воскликнул он хриплым голосом, топнув ногою. – Забыл, забыл, несчастный! Ищи же! Сотвори чудо! Но кисти не было. Он пошарил по карманам, нашел перочинный нож, подбежал к дохе... Разве вырезать клоч меху и привязать к перу, к щепке? Но где взять ниток? Ночь, все спят... его примут за сумасшедшего!». (С.203). Не хватает и свечей, не хватает света. чтобы нарисовать задуманную картину: «Надо принести еще восемь, иначе я не могу писать, Мне нужна бездна света!» (С. 202).

С мотивом распада, уничтожения связаны *пыль карандашей, испорченный картон* и несостоявшаяся картина.

В начале рассказа, в метафорическом описании солнечного дня, уже видятся предвестники того, что все обратится в *пыль*: «На улице совсем ободнялось, стало совсем солнечно. Иней на телеграфных проволоках *рисовался* по голубому небу нежно и сизо и уже крошился, осыпался» (С. 199). Незадолго до трагической развязки читаем: «И художник снова кинулся к своей работе. Он ломал и с лихорадочной поспешностью, трясущимися руками вновь острил ножом *карандаши*» (С.204); «Теперь он был бледен такой бледностью, что губы у него казались черными. Вся куртка его была осыпана разноцветной пылью карандашей» (С.204-205).

Свет, в котором так нуждался художник, также оказывается враждебным и разрушительным:

«Он открыл чемодан, лежавший на полу, взял оттуда несколько номеров газеты, застелил стол, прикрепил кнопками, разложил *карандаши, палитру*, расставил в ряд девять свечей и все зажег их. Комната приняла странный, праздничный, но и зловещий вид от этого обилия огней. Окна почернели» (С.202); «От жара свечей волосы художника на висках смоклись, от напряжения вздулись жилы на шее. Глаза слезились и горели, черты лица обрезались» (С.203); «Наконец он увидел, что лист картона безнадежно испорчен, – нелепо и ярко загроможден *рисунками*, совершенно противоположными друг другу по смыслу и по значению их» (С.204).

Ключевым в рассказе Бунина является противопоставление двух *картин*. Одну мечтал написать художник (неслучайно глагол *написать* повторяется трижды, как своего рода заклинание):

«Я должен *написать* вифлеемскую пещеру, *написать* Рождество и залить всю *картину*, – и эти ясли, и младенца, и мадонну, и льва, и ягненка, возлежащих рядом, – именно рядом! – таким ликованием ангелов, таким светом, чтобы это было воистину рождением нового человека» (С. 200).

« – А какой день! Боже, какой день! Ровно в полночь рождается Спаситель! Спаситель мира! Я так и подпишу под *картиной*: “Рождение Нового Человека!” Мадонну я *напишу* с той, чье имя отныне священо». (С.200-201).

Но мечта художника не осуществилась. Другой картине было суждено появиться по злой воле. Описание этой картины символизирует апокалипсис «На *картоне* же, сплошь *расцветенном*, чудовищно громоздилось то, что покорило его воображение в полной противоположности его страстным мечтам. Дикое, черно-синее небо до зенита пылало пожарами, кровавым пламенем дымных, разрушающихся храмов, дворцов и жилищ. Дыбы, эшафоты и виселицы с удавленниками чернели на огненном *фоне*. Над всей *картиной*, над всем этим морем огня и дыма, величаво, демонически высился огромный крест с распятым на нем, окровавленным страдальцем, широко и покорно раскинувшим длани по перекладинам креста <...>. Низ же *картины* являл беспорядочную грудку мертвых – и свалку, грызню, драку живых,

смешение нагих тел, рук и лиц» (С. 205). Показательно, что значение слова *картина* (создание художника) здесь трансформируется (все происходящее).

Повести о художниках К.Г. Паустовского

«Орест Кипренский» (1937)

Биографическая повесть К.Г. Паустовского посвящена известному русскому живописцу Оресту Кипренскому (1782 -1836). Это был первый романтик, первый портретист XIX в., основоположник карандашного портрета, первый русский художник, чей «Автопортрет» (1820. Галерея Уффици, Флоренция) был включен (1825) в галерею автопортретов европейских мастеров музея Уффици. В 1827 г. по заказу А.А. Дельвига им был выполнен знаменитый портрет А.С. Пушкина.

Сюжет повести во многом схож с «Портретом» Н.В. Гоголя. Художник, у которого был талант, променял его на деньги, славу, роскошь: «Он забыл, что *живопись* существует не для славы. Он пренебрег словами Пушкина о том, что “служенье муз не терпит суеты; прекрасное должно быть величаво...”» (С. 149-150),²²² «Он начал *писать* модные в то время сладкие *пейзажи* с дымящимся Везувием, продавал в Петербург *копии с картин* знаменитых итальянцев... Он просил у Бенкендорфа займы двадцать тысяч рублей на пять лет. Он намекал на то, что ему, Кипренскому, следовало бы пожаловать какой-нибудь орден за прошлые его заслуги *живописца*. Но Петербург молчал. Падение *художника* шло с неизбежностью» (С.167).

Интересно, что Чартков, в описании Гоголя, жил в то же время, что и Кипренский. Связь с Гоголем очевидна, о чем будет сказано ниже.

Текст повести Паустовского отличается невероятная насыщенность

²²² Паустовский К.Г. Орест Кипренский // Паустовский К.Г. Собрание сочинений в шести томах. Т.4. – М.: Художественная литература, 1958.

терминами живописи: 38 терминов живописи, всего – 242 словоупотребления: *живопись, художник, живописец, венецианец, мастер, художник-ремесленник; портрет, писать (написать), картина, полотно, холст, пейзаж, фреска, копия, рисунок, автопортрет, краски, сепия, лак, кисть, карандаш, цвет, тон, рама, мастерская, мольберт, бюст, натурщица, галерея, выставка, мазок, рисование, срисовывание, сюжет, рисовать, выписать (выписывать), набрасывать, выставить*

Наибольшее число словоупотреблений приходится на следующие термины: *художник* 53, *портрет* 42, *писать (написать)* 30, *картина* 17, *краски* 16, *кисть* 15, *живопись* 11.

С самого начала повести мы проникаемся особым взглядом художника на мир, который нужно *изобразить, передать* и найти для этого *краски, «живописный мир»* (С. 151), как назовет его Паустовский:

«Куда ни взглянешь, всюду лежали чистые *краски*, то *плотные*, то совершенно *прозрачные*, созданные светом северного солнца, снегом, огнем фонарей. Привычная земля казалась в такие минуты творением гениальных *художников* или архитекторов. Цвет неба и облака были как будто *написаны венецианцами*, а горизонты, синие от прохладного воздуха, провел своим безошибочным *карандашом* Растрелли» (С. 142). Термин *краски* включен в общее метафорическое описание зимы в Петербурге, представленной как картина. Показательно употребление эпитетов *плотные* и *прозрачные*, терминологически значимых для живописи. Слово *венецианцы* наделено высокими оценочными коннотациями («великие художники»). Достаточно вспомнить, что представителями венецианской школы были Тициан, Джорджоне, Тинторетто, Паоло Веронезе:

« – Где, – сказал он с тоской, – *где я возьму красок*, чтобы *изобразить* это зимнее безмолвие, и этот блеск, и дворцы, утратившие объем и тяжесть, и, наконец, волнение своего сердца? *Какой божественной кистью я смогу передать* немой восторг этого утра?» (С. 143).

«Вдохновение заставляло его смеяться от радости при каждом удачном *ударе кисти*, страдать от бессонницы, бродить по Петербургу в зелени и блеске белых ночей, всматриваться в спящие многоцветные воды, чтобы потом *перенести эти краски на полотно*. Вера в могущество и *светлый дар своих рук, глаз, своего ощущения мира* держала художника в непрерывном внутреннем напряжении» (С. 149).

Паустовский восхищается творчеством Кипренского, проявляет возвышенное и трепетное отношение к русской живописи, о чем свидетельствует яркий эмоциональный тон повести, экспрессивные эпитеты и превосходная степень образных выражений в сочетании с терминами живописи: *величайший, блистательнейший художник, прекраснейший пейзаж, удивительная тонкость, волшебный карандаш. портреты казались чудом достигает как бы предела человеческих возможностей*. Приведем соответствующие контексты:

«– В Риме умер *один из величайших художников* нашего века, мой соотечественник Орест Кипренский» (С. 135); «Смерть Ореста Кипренского, – писал он, – столь неожиданно лишившая Россию *одного из блистательнейших художников*, промелькнула в повременных изданиях как тень, наведенная мимолетной тучен, гонимой сильным ветром...» (С. 136); «Еще в Академии Кипренский *написал пейзаж “Пруд” – один из прекраснейших пейзажей русской живописи*. Он полон тишины и прелести» (С. 144); «Кипренский только подцвечивал свои *рисунки с удивительной тонкостью*. <...> Вся столица говорила о “*волшебном карандаше*” художника. Легкость, с какою он создавал свои *портреты*, казалась *чудом*. <...> Кипренский начал *писать* еще лучше. *Мастерство* его *портретов*, особенно *портрета Хвостовых, достигает как бы предела человеческих возможностей*» (С.148). «*Галерея работ Кипренского разнообразна. Это великолепные автопортреты, портреты детей и его современников* <...>. Достаточно перечислить несколько имен, чтобы понять, что Кипренский был *подлинным живописцем* своего времени» (С. 146).

Лейтмотив повести, несомненно, воплощает слово *кисть*, которое выступает во всем многообразии значений: символ живописи, инструмент живописца, сам художник, его мастерство, манера изображения. Происходит некая сакрализация этого понятия, существование его в отдельном от художника пространстве:

«Это было в те годы, когда Кипренский превратился из крепостного мальчика в художника и о его “магической кисти” (таланте – Я.Л.) заговорила вся Европа» (С. 138);

«Дойен заставлял воспитанников Академии накладывать *краски на полотно* так, чтобы даже под лупой почти не было заметно *следов кисти* (мазков – Я.Л.). Поверхность *картины* должна была быть гладкой, как полированная кость. Только после этого Дойен разрешал молодым *художникам* работать широкими и свободными *мазками*. Все время уходило на *рисование*» (С. 141);

«Конечно, Кипренский без труда доказал, что *портрет принадлежит его кисти* (написан, нарисован – Я.Л.), и долго потом издевался над неаполитанцами» (С. 145);

«В Италию возврата не было. Париж не хотел его замечать. Осталось одно только место на земле, куда он мог уехать, чтобы забыться от страшных дней и снова *взяться за кисть* (начать рисовать – Я.Л.)» (С. 161);

«Потускнели глаза, в них появилось беспокойное выражение, ослаб голос. По утрам *художник* часами лежал в постели, ни о чем не думая и ни к чему не прислушиваясь. Иногда, накладывая на *полотно* серую или молочно-розовую *краску* и как бы не замечая ее мертвого *тона*, Кипренский вдруг бросал с бешенством кисть на пол, срывал с вешалки плащ и выбегал на улицу» (С. 162).

Значительную роль в повести играет образ Рима – *второй родины художников*, как называет этот город Паустовский:

«В Москве Кипренский продолжал *писать* с прежней горячностью и

мастерством. Он мечтал о поездке в Италию, о Риме – *второй родине художников*, но границы были закрыты. <...> *Художники ушли с полей, уступив место лафетам, пыльной гвардии и санитарным повозкам*» (С. 147).

«Кипренскому было разрешено уехать в Рим “для усовершенствования в живописном мастерстве”. <...> Неразгаданный город лежал у ног художника. <...> Ветер пролетал над Римом и нес сухие и пышные облака, такие же, как на картинах старых мастеров» (С. 152).

Показательно, что в приведенном отрывке Паустовский цитирует Гоголя, его повесть «Рим». Здесь же приводится дословная антитеза из «Портрета» Гоголя: *подлинный художник – модный живописец*.

«С каждым днем он все больше убеждался, что вершины Рафаэля ему не по силам. Он испытал чувство, описанное Гоголем: “Могучие создания кисти возносились сумрачно перед ним на потемневших стенах, все еще непостижимые и недоступные для подражания”. В чем была тайна Рафаэля? В чем было очарование старых мастеров? Как открыть эту тайну и перенести на свои холсты легкость чужой кисти? <...> В Риме для Кипренского пришло время последнего выбора между суровой жизнью *подлинного художника* и позолоченным существованием *модного живописца*. Кипренский выбрал последнее. <...> Романтика умирала, и вместе с ней медленно умирал художник Кипренский» (С. 153-154).

«Римский текст» соединяет живописцев, работавших в Италии, и художников слова:

«Кипренский рассмеялся и легко ударил кистью по холсту. В 1827 году Кипренский вновь уехал в Рим. <...> От тоски и необъяснимой тревоги художник начал пить. Работа быстро утомляла его, а без нее не было денег. И Кипренский работал, как сотни итальянских художников-ремесленников, снимавших копии с Рафаэля, Корреджо и Микеланджело для богатых иностранцев. Он часто писал по заказу портреты безразличных ему людей и зевал от скуки. Рим был прежним, несмотря на медленное умирание художника. “Все тот же теплый ветер верхи деревьев колыхает, все

тот же запах роз, и это все – есть смерть”» (С. 165). Здесь Паустовский цитирует Ф.И. Тютчева²²³;

«Грозный свет и сумрак римских вечеров любил Гоголь. Вместе с художниками он смотрел на закаты и приходил в раздражение, когда его окликали. <...> Десять лет, проведенных в Риме, Иордан потратил на гравировку рафаэлевского “Преображения”. В кирпичном полу своей комнаты около гравировального станка он протер ногами глубокую яму. Об этой яме любил рассказывать художникам Гоголь» (С. 165).

Одной из характерных особенностей повести Паустовского является семантическое сближение терминов живописи и слов, олицетворяющих полноту жизни и неизбежность ее конца: *художники – апельсины; золотистые тона – юность; теплые, глубокие тона – зрелость; синеватые холодные краски – цвет жил на старческих руках; карандаш – скальпель хирурга; краски – вино; краски – кровь.*

Приведем соответствующие примеры:

Апельсины

«Капитан выбрал самый большой апельсин и подбросил его на ладони. – Вот – возьмите, – сказал он и улыбнулся. Блеск зубов преобразил его угрюмое лицо. – В Италии никогда не перестанут *созревать апельсины и художники.* <...> Кукольник медленно шел, прикрывая рукою рот от ветра, и думал, что не только в Италии, но и в Петербурге никогда не перестанут рождаться художники» (С. 135).

Юность, зрелость, старость

«На последних картинах Левицкого *золотистый тон* исчез. Он сменился фиолетовым и малиновым – *холодным и старческим тоном.* Это дало повод

²²³ Тютчев Ф.И. Mal'aria («Люблю сей божий гнев! Люблю сие, незримо...») // Ф. И. Тютчев. Лирика: В 2 т. / АН СССР. — М.: Наука, 1966. — Т. 1-2. — (Лит. памятники). Т. 1. — 1966. С. 44.

Дойену произнести перед учениками речь о *различном ощущении красок в юности, зрелом возрасте и старости.*

– Юности свойственна *пестрота красок*, зрелости – тонкая мера в употреблении *теплых и глубоких тонов*, а старости – *синеватые и холодные краски*, столь похожие на *цвет жил на старческих руках*, – говорил Дойен и восхищался собственной пронизательностью.

– Не только каждый возраст человека имеет свои любимые *краски*, но также и каждая страна и каждое столетие на всем протяжении рода человеческого. Изучайте лица людей и *краски своего века*, если хотите стать его *живописцами*. Кипренский следовал совету Дойена. Он изучал лица людей и краски своего века с присущей ему горячностью» (С. 141);

Кипренский научился *владеть карандашом* с такой точностью, *как хирург работает скальпелем*. На чтение не оставалось времени» (С. 141).

Вино

«Петербург подхватывает брошенное кем-то крылатое слово, что *краски Кипренского* действуют на людей, как *рейнвейн*. Они рожают резкие переходы от улыбки к необъяснимой печали, от восторга к задумчивости» (С.148); « – Жаль, друг мой милый, – сказал он однажды Иордану, – что нельзя *писать картины вином*. Сколько бы света и трепета мы вкладывали тогда в свои творения. – Ваши *краски*, Орест Адамович, – ответил вежливый Иордан, – *не уступают игре вина*» (С. 166).

Кровь

«Слабость свою Кипренский пытался прикрыть напускным легкомыслием и старался не вспоминать слов, сказанных им много лет назад, когда ему посоветовали *писать портрет Аракчеева*: – *Писать его надо не красками, а грязью и кровью*, а таких вещей на моей *палитре* не водится (С. 163);

« – У меня *тяжелая кровь*, – спокойно сказал Кипренский. – *Краски застыли в жилах*. Выпустите кровь, она не греет. Она холодит сердце» (С. 169).

Смысл последнего отрывка можно метафорически перефразировать так: настоящий художник пишет свои картины кровью.

Повесть «Исаак Левитан» (1937)

Небольшая повесть Паустовского пронизана невыразимой печалью.

В этой повести использовано 26 терминов живописи, всего – 152 словоупотребления: *живопись, художник, импрессионист, картина, картинка, пейзаж, полотно, холст, этюд, икона, акварель, краски, масляная краска, кадмий, киноварь, кобальт, мел, картон, свет, цвет, тон, оттенок, линия, мазок, мастерская, писать (написать), рисовать, нарисовать.*

Наибольшее количество словоупотреблений приходится на термины *краски* 26, *писать (написать)* 25, *картина* 19, *художник* 16, *пейзаж* 12.

В повести выделяется несколько «живописных» тем, из которых главная – *краски*. Это слово в тексте Паустовского не во всех значениях наделено положительными коннотациями. Левитан физически ощущает краски на своих руках, и это дает ему осознание того, что он художник. Неслучайно в приведенном ниже отрывке появляется образ птицы:

«Но Левитан был беден, почти нищ. Клетчатый пиджак протерся вконец. Юноша вырос из него. Руки, измазанные *масляной краской*, торчали из рукавов, как птичьи лапы» (С. 174).²²⁴

Зрительное *ощущение красок* сопровождает художника и влияет на его восприятие мира:

«Вначале ему было трудно привыкнуть к *новому ощущению красок*. То, что в прокуренных комнатах представлялось ярким и чистым, на воздухе непонятным образом жухло, покрывалось мутным налетом» (С. 175).

В следующем примере *краски* олицетворяются, приравниваются к дурачествам и в то же время не приносят радости:

«Левитан был безрадостен, как безрадостна была история его народа, его предков. Он дурачился в Бабкине, увлекался девушками и красками, но где-то в глубине мозга жила мысль, что он парий, отверженный, сын расы,

²²⁴ Примеры приводятся по изданию: Паустовский К.Г. Исаак Левитан // Паустовский К.Г. Собрание сочинений в шести томах. Т.4. – М.: Художественная литература, 1958.

испытывавшей унижительные гонения» (С.180).

Отождествление *красок* и *людей*, неприязнь к людям во время хандры приводит художника к тому, что он вымещает свою злобу на красках:

«Когда приходила хандра, Левитан бежал от людей. Они казались ему врагами. Он становился груб, дерзок, нетерпим. Он со злобой соскабливал краски со своих картин, прятался, уходил с собакой Вестой на охоту, но не охотился, а без цели бродил по лесам» (С.180).

Очеловечивание красок в мрачной тональности встречаем и в следующих примерах:

«Левитан долго не мог, не умел *писать* светло и прозрачно. Тусклый свет лежал на холстах, краски хмурились. Он никак не мог заставить их улыбаться» (С.181);

«Солнце и черный свет несовместимы. Черный цвет – это не *краска*, это *труп краски*. Левитан признавал это и после поездки в Крым решил изгнать со своих холстов темные тона. Правда, это не всегда ему удавалось» (С.182).

«От надоедливости дождя слезились окна избы в деревне на берегу Волги, где поселился Левитан, туманились дали, все вокруг съела серая краска» (С.183);

Краски-девушки, краски-люди не являются единственным осмыслением этого термина. *Краски* для художника – главный смысл творчества. В образе Левитана, созданном Паустовским заключена мысль о бессилии искусства, а слово *краски* имеет двойной смысл: те, которыми «рисовал» Бог, и те, которые теряют свою силу в руке художника. В этом трагизм его существования:

«Тогда приходили приступы болезненной хандры. Она усиливалась от недовольства своими работами, от сознания, что рука не в силах *передать в красках* то, что давно уже создало его свободное воображение» (С.180);

«За *красками*, наложенными на *полотно*, Левитан видел другие – более чистые и густые. Из этих *красок*, а не из фабричной *киновари*, *кобальта* и *кадмия* он хотел создать *пейзаж* России – прозрачный, как сентябрьский воздух, праздничный, как роща во время листопада» (С.181);

«Самое ценное, что Левитан узнал на юге, – это *чистые краски*» (С.181);

«На юге Левитан ощутил с полной ясностью, что *только солнце властвует над красками*. Величайшая *живописная сила* заключена в солнечном свете, и вся серость русской природы хороша лишь потому, что является тем же солнечным светом, но приглушенным, прошедшим через слои влажного воздуха и тонкую пелену облаков» (С.182);

«Со времени поездки на юг к обычной хандре Левитана присоединилось еще постоянное воспоминание о *сухих и четких красках*, о солнце, превращавшем в праздник каждый незначительный день человеческой жизни» (С.182).

Словосочетание *ящик с красками* вписано в некую апокалиптическую картину:

«Ветер свистел в кривых окнах, и от него краснели руки. Тараканы разбегались из *ящика с красками*» (С.184);

«...То подслеповатая старуха, приняв Левитана за нищего, положит ему на *ящик с красками* стертый пятак, то дети, подталкивая друг друга в спину, попросятся, чтобы их *нарисовать...*» (С.188).

Запах *масляных красок*, как запах ладана, – последний запах перед смертью художника, запах, преследующий его всю жизнь. *Преследовать* значит «гнаться за кем-нибудь с целью схватить или нанести какой-нибудь вред». Так появляется новый образ: «краски-убийцы».

«Запах листвы, сирени и *масляных красок* стоял в *мастерской*, где умирал Левитан, запах, преследовавший всю жизнь художника, передавшего на *полотне* печаль русской природы, – той природы, что так же, как и человек, казалось, ждала иных, радостных дней» (С.193).

Другой «живописной» темой, которая противостоит первой, является «произведение живописи». Она реализуется в следующем ряде слов: *картина – полотно – холст – этюд – пейзаж – икона – акварель*. Этими терминами изобилует текст, и они свидетельствуют о том, что Левитан создал гениальные произведения живописи, пронизанные печалью, которые

переживут века: «Левитан был художником печального пейзажа. Пейзаж печален всегда, когда печален человек» (С.179).

Приведем некоторые наиболее характерные примеры:

«Левитан стремился *писать* так, чтобы на *картинах* его был ощутим воздух, обнимающий своей прозрачностью каждую травинку, каждый лист и стог сена» (С.175);

«Знакомый мир возникал на *холстах*, но было в нем что-то свое, не передаваемое скупыми человеческими словами. *Картины* Левитана вызывали такую же боль, как воспоминания о страшно далеком, но всегда заманчивом детстве» (С.179);

«В эту вторую поездку на Волгу Левитан *написал* много *полотен*. <...> Такое чувство давно виденных милых мест остается от «волжских» и «осенних» *картин* Левитана» (С.189);

«Осень на *картинах* Левитана очень разнообразна. Невозможно перечислить все осенние дни, *нанесенные* им на *полотно*. Левитан оставил около ста «осенних» *картин*, не считая *этюдов*» (С.191);

«Но во всех этих *пейзажах*, что бы они ни изображали, лучше всего передана печаль прощальных дней, сыплющихся листьев, загнивающих трав, тихого гудения пчел перед холодами и предзимнего солнца, едва заметно прогревающего землю» (С.191).

Паустовский приводит названия некоторых картин Левитана, что придает повествованию документальность:

«Этой же осенью Левитан *написал* «Осенний день в Сокольниках». Это была первая его *картина*, где серая и золотая осень, печальная, как тогдашняя русская жизнь, как жизнь самого Левитана, дышала с *холста* осторожной теплотой и щемила у зрителей сердце» (С.176);

«В *картине* «После дождя» заключена вся прелесть дождливых сумерек в приволжском городке» (С.185);

«В *картине* «Над вечным покоем» поэзия ненастного дня выражена с еще большей силой. <...> Никто из *художников* до Левитана не передавал с

такой печальной силой неизмеримые дали русского ненастья. Оно так спокойно и торжественно, что ощущается как величие» (С.185).

Примером авторского термина живописи является прилагательное *левитанистый*, которое было придумано Чеховым и, хотя не вошло в учебники живописи, представляет особый интерес для лингвиста как пример потенциальной возможности имени знаменитого художника быть использованным для создания термина (ср. *польверонез, вандик, прерафаэлиты, караваджизм* и др.)

«Но имя Левитана стало выразителем не только мужской красоты, но и особой прелести русского *пейзажа*. Чехов придумал слово «*левитанистый*» и употреблял его очень метко» (С.178); «Природа здесь гораздо *левитанистее*, чем у вас», – писал он в одном из писем. Даже *картины* Левитана различались, – одни были более *левитанистыми*, чем другие. Вначале это казалось шуткой, но со временем стало ясно, что в этом веселом слове заключен точный смысл – оно выражало собою то особое обаяние пейзажа средней России, которое из всех тогдашних *художников* умел передавать на *полотне* один Левитан» (С.178).

На наш взгляд, *левитанистый* и *импрессионистичный* практически являются синонимами. Время расставило все по своим местам:

«В Париже Левитан увидел *картины* Монэ, но не запомнил их. Только перед смертью он оценил *живопись импрессионистов*, понял, что он отчасти был их русским предшественником...» (С.190).

И. Ильф, Е.Петров. Роман «Золотой теленок» (1931)

Роман впервые был опубликован в 1931 г. в журнале «30 дней». Это история дальнейших походов Остапа Бендера после событий, описанных в романе «Двенадцать стульев», изложенная в жанре плутовского романа. В названии обыгрывается библейский образ золотого тельца. «Золотой теленок» предоставляет читателю возможность окунуться в интересное для

истории России времени – 20-30-е годы XX века. Роман разбит на главы-фельетоны, которые не всегда связаны между собой общим сюжетом. До недавнего времени «Золотой теленок» издавался не полностью и не в том виде, в каком его написали авторы, а в том, в каком его разрешили советские редакторы и советская цензура. Впервые полная версия романа, восстановленная известными филологами Д.М. Фельдманом и М.П. Одесским, вышла в 1994 г. в издательстве «Русская книга».

Для нас представляет интерес 8 глава «Золотого теленка» («Кризис жанра»), в которой повествуется о встрече Остапа Бендера и Шуры Балаганова с художниками.²²⁵ Вспомним, что в романе «Двенадцать стульев» также звучала тема живописи. Чтобы отправиться на пароходе в гастрольную поездку вместе с театром «Колумб», Остап Бендер, который не умел рисовать, назвался дипломированным художником, выпускником училища ВХУТЕМАС, а Кису Воробьянинова он представил как своего подмастерья.

В обсуждаемой главе Остапу Бендеру и его товарищам по автопробегу нужно перекрасить свой подозрительный автомобиль. «Так вводятся сразу два пародийных эпизода: карикатура на искусство авангарда в лице художника Мухина (в исходной версии Копытто – Я.Л.), отказавшегося от красок в пользу работы овсом, и шаржированное столкновение до- и послереволюционной культур»²²⁶. Свое искусствоведческое название глава получает из-за эпизода с живописью (на кризис жанра жалуется художник Копытто).

Термины живописи, такие как *художник, маринист, баталист, станковист, мольберт, краски, масло, масляные краски, темпера, киноварь, пастель, гуашь, этюдник, ателье*, в приведенном отрывке участвуют в создании общего пародийного контекста.

²²⁵ Примеры приводятся по изданию: Ильф И.А., Петров Е.П. Золотой теленок. – М.: Азбука, 2012.

²²⁶ Жолковский А.К. Замятин, Оруэлл и Хворобьев: о снах нового типа // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука – Восточная литература, 1994 [Электронный ресурс]. URL: <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/orwell.htm>

Главную роль в создании комического эффекта играет сочетаемость этих терминов, порой абсурдная: *диалектические станковисты, портреты из проса, пшеницы и мака, наброски кукурузой и ядрицей, пейзажи из риса, натюрморты из пшена, картины из волос, мозаика из гаек, костылей и винтиков, портрет из гаек.*

Образы художников построены на повторяющихся внешних деталях: *мольберт, ящик для красок и этюдник.*

«Внезапно дорогу братьям преградил человек со складным *мольбертом* и полированным *ящиком для красок* в руках. Он имел несколько взбудораженный вид, словно бы только что выскочил из горящего здания, успев спасти от огня лишь *мольберт* и *ящик*» (С.100);

«Не успел Бендер закончить своей тирады, как прямо на него выскочили два человека с черными *мольбертами* и полированными *этюdnиками*» (С.102);

«Сцепляясь *мольбертами* и пихая друг друга, *художники* побежали дальше. А в это время из-за угла вынесся извозничий экипаж. В нем сидел толстяк, у которого под складками синей толстовки угадывалось потное брюхо. <...> Разобраться в профессии толстяка было нетрудно. Он придерживал рукою большой стационарный *мольберт*. В ногах у извозчика лежал полированный *ящик*, в котором, несомненно, помещались *краски*» (С.102-103);

«На улице молочные братья завидели *диалектических станковистов*. Все четверо, с лицами грустными и томными, как у цыган, стояли на перекрестке. Рядом с ними торчали *мольберты*, составленные в ружейную пирамиду» (С.105-106)

Различие между художниками состоит лишь в том, что один *волосатый*, другой *лысый*, третий *жирный*:

«Это были совершенно различные люди. Один из них, как видно, держался того взгляда, что *художник* обязательно должен быть волосатым, и по количеству растительности на лице был прямым заместителем Генриха Наваррского в СССР. Усы, кудри и борода очень оживляли его плоское лицо. Другой был просто лыс, и голова у него была скользкая и гладкая, как

стеклянный абажур» (С.102).

Пародийным является наименование группы художников – «*Диалектические станковисты*», намеренно построенное с нарушением семантической сочетаемости по аналогии со словосочетанием *диалектический материализм*. *Диалектический* – относящийся к диалектике, учению о единстве противоположностей. *Станковист* – художник, занимающийся станковой живописью:

«Город всегда любил живопись, и четыре художника, издавна здесь обитавшие, основали группу «*Диалектический станковист*». Они писали портреты ответственных работников и сбывали их в местный музей живописи. С течением времени число незарисованных ответработников сильно уменьшилось, что заметно снизило заработки *диалектических станковистов*. Но это было еще терпимо» (С.104).

Самый яркий персонаж в данной главе – *Фефан Копытто*. В исправленной цензурой версии он был Мухин. В его имени авторы, на наш взгляд, соединили имя известного русского и византийского иконописца Феофана Грека и вымышленную фамилию, стилизованную под итальянскую (ср. *Джотто*):

«Годы страданий начались с тех пор, когда в город приехал новый художник *Фефан Копытто*» (С.104).

Возможно, фамилия *Копытто* соотносится с тем, что художник использовал для своих картин овес – корм для лошадей, а также другие злаки:

«Заведующий гостиничным трестом был изображен не *масляными красками*, не *акварелью*, не *углем*, не *темперой*, не *пастелью*, не *гуашью* и не *свинцовым карандашом*. Он был сработан из овса. И когда художник *Копытто* перевозил на извозчике картину в музей, лошадь беспокойно оглядывалась и ржала. С течением времени *Копытто* стал употреблять также и другие злаки. Имели громкий успех *портреты* из проса, пшеницы и мака, смелые наброски кукурузой и ядрицей, *пейзажи* из риса и

натюрморты из пшена. Сейчас он работал над *групповым портретом*. Большое *полотно* изображало заседание окрплана. Эту картину Феофан готовил из фасоли и гороха. Но в глубине души он остался верен овсу, который сделал ему карьеру и сбил с позиций *диалектических станковистов*» (С.105).

Термины живописи в тексте романа употребляются в прямом значении, но они не только утрачивают свое специальное значение, но и десемантизируются:

« – А вы кто будете? *Художники*? – спросил продавец, подбородок которого был слегка закрашен *киноварью*.

– *Художники*, – ответил Бендер. – *Баталисты* и *маринисты*» (С.104).

Совершенно очевидно, что Остап Бендер употребляет слова *баталисты* и *маринисты* наугад, а слово *киноварь* не является обозначением живописного художественного средства. Произнесенное Бендером *наш брат – художник* полностью обесценивает слово *художник*, наделяя его ироническими коннотациями (Бендер собирается выкрасить машину, и в этом заключается его искусство).

Термин *масло (масляная краска)* как художественный материал оказывается в одном ряду с *овсом* и другими злаками:

«Приказчик подвел друзей к двери и показал рукой на вывеску через дорогу. Там была изображена коричневая лошадиная голова, и черными буквами по голубому *фону* выведено: «Овес и сено».

– Все правильно, – сказал Остап, – твердые и мягкие корма для скота. Но при чем же тут *наш брат – художник*? Не вижу никакой связи» (С.104).

Особую роль в тексте выполняют имена великих живописцев в соположении со словом *дураки*:

«– *Овсом* оно, конечно, способнее! – воскликнул Остап. – А *Рубенс-то* с *Рафаэлем* *дураки – маслом* старались! Мы тоже *дураки*, вроде *Леонардо да Винчи*» (С.106).

В форме гротеска представлена новая живопись (*картина из волос*) в

заключительном монологе Остапа Бендера:

«Но все это чепуха по сравнению с тем, что я видел в Москве. Там один *художник* сделал *картину* из волос. Большую *картину* со многими фигурами и, заметьте, идеологически выдержанную, хотя *художник* и пользовался волосами беспартийных, – был такой грех. Но идеологически, повторяю, *картина* была замечательно выдержана. Называлась она «Дед Пахом и трактор в ночном». Это была такая строптивая *картина*, что с ней уже и не знали, что делать. Иногда волосы на ней вставляли дыбом. А в один прекрасный день она совершенно поседела, и от деда Пахома с его трактором не осталось и следа. Но *художник* успел отхватить за выдумку тысячи полторы. Так что вы не очень обольщайтесь, товарищ *Копытто*. Овес вдруг прорастет, ваши *картины* заколосятся, и вам уже больше никогда не придется снимать урожай» (С.106-107).

Мы видим, как в новом стилевом окружении термины живописи, неэмоциональные по своей природе, могут развивать эмоционально-экспрессивные оттенки и коннотации.

3.6.7. Термины живописи в поэтических текстах

В данном параграфе мы хотим лишь наметить возможные пути исследования терминов живописи в поэтических текстах, что представляет собой отдельную задачу.

В русской поэзии существовало несколько поэтов, рисовавших в процессе литературной работы, среди них в XIX в. наиболее известны А.С. Пушкин и М.Ю. Лермонтов, в XX в. – М.А. Волошин. Эта особенность не могла не отразиться на их поэзии.

Так, в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» все термины живописи, такие как *картина* (10 словоупотреблений), *рама*, *краски*, *кисть*,

карикатура, оттенки, живописать, портрет, употребляются в метафорическом значении.²²⁷

Изображу ль в *картине* верной
Уединенный кабинет,
Где мод воспитанник примерный
Одет, раздет и вновь одет?
(С. 16)

Но, может быть, такого рода
Картины вас не привлекают:
Всё это низкая природа;
Изящного не много тут.
Согретый вдохновенья богом,
Другой поэт роскошным слогом
Живописал нам первый снег
И все *оттенки* зимних нег;
Он вас пленит, я в том уверен,
Рисуя в пламенных стихах
Прогулки тайные в санях...
(С. 86)

Любуясь шумной теснотою,
Мельканьем платьев и речей.
Явленьем медленным гостей
Перед хозяйкой молодою,
И темной *рамою* мужчин
Вкруг дам как около *картин*.
(С. 144)

Но вы, разрозненные томы
Из библиотеки чертей,
Великолепные альбомы,
Мученье модных рифмачей,
Вы, украшенные проворно
Толстого *кистью чудотворной*
Иль Баратынского пером,
Пускай сожжет вас божий гром!

²²⁷ Примеры приводятся по изданию: Пушкин А.С. Евгений Онегин: Роман в стихах // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977-1979. Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. – 1978. С. 5-184.

(С.77)

Но наше северное лето,
Карикатура южных зим,
Мелькнет и нет: известно это,
Хоть мы признаться не хотим.

(С.80)

Слово *портрет* употребляется

1) в переносном значении:

Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной,
Чтобы насмешливый читатель
Или какой-нибудь издатель
Замысловатой клеветы,
Сличая здесь мои черты,
Не повторял потом безбожно,
Что намарал я свой *портрет*.

(С.28)

Всё в Ольге... но любой роман
Возьмите и найдете верно
Ее *портрет*: он очень мил...

(С.39)

2) в прямом значении, например в описании дома Онегина в деревне:

В гостиной штофные обои,
Царей *портреты* на стенах.

(С.31)

И вид в окно сквозь сумрак лунный,
И этот бледный полусвет,
И лорда Байрона *портрет*...

(С.127)

Быть может (лестная надежда!),
Укажет будущий невежда
На мой прославленный *портрет*
И молвит: то-то был поэт!

(С.47)

Глагол *рисовать* используется в прямом значении: *рисуют* Автор и Владимир Ленский.

Поедет ли домой; и дома
Он занят Ольгою своею.
Летучие листки альбома
Прилежно украшает ей:
То в них *рисует* сельски виды,
Надгробный камень, храм Киприды,
Или на лире голубка
Пером и *красками* слегка
(С.76)

Прошла любовь, явилась муза,
И прояснился темный ум.
Свободен, вновь ищу союза
Волшебных звуков, чувств и дум;
Пишу, и сердце не тоскует,
Перо, забывшись, *не рисует*,
Близ неоконченных стихов,
Ни женских ножек, ни голов...
(С.29)

Вспомним, что поля черновиков «Евгения Онегина» испещрены рисунками поэта.

М.Ю. Лермонтов создал немало живописных набросков, акварелей, которые являются иллюстрациями его произведений. С другой стороны, занятие живописью оказывало сильное влияние на Лермонтова-поэта: в период особого увлечения рисованием было создано стихотворение «Портрет» (1831), которое в поэтической форме воплощает творческую концепцию Лермонтова-живописца:²²⁸

Взгляни на этот лик; искусством он
Небрежно *на холсте изображен*,
Как отголосок мысли неземной,
Не вовсе мертвый, не совсем живой;

²²⁸ Лермонтов М.Ю. Портрет («Взгляни на этот лик; искусством он...») // Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954-1957. Т. 1. Стихотворения, 1828-1831. – 1954. – С. 240.

Холодный взор не видит, но глядит
И всякого, не нравясь, удивит;
В устах нет слов, но быть они должны:
Для слов уста такие рождены;
Смотри: лицо как будто отошло
От *полотна*, – и бледное чело
Лишь потому не страшно для очей,
Что нам известно: не гроза страстей
Ему дала болезненный тот цвет,
И что в груди сей чувств и сердца нет.
О боже, сколько я видал людей,
Ничтожных – *пред картиною* моей,
Душа которых менее жила,
Чем обещает вид сего чела.

Ярчайшим примером синтеза поэтического слова и терминологии живописи является стихотворение Б.А. Ахмадулиной «Хвойная хвороба»,²²⁹ посвященное мужу поэтессы, известному художнику Б.А. Мессереру. Принципиальное значение имеет то, кому адресовано это стихотворение, так как рядовой читатель не может обладать такими глубокими знаниями в области терминологии живописи и ее истории. Аудитория поэтессы в данном случае – ее близкое окружение, в первую очередь художники.

Иосиф Бродский написал о поэзии Беллы Ахмадулиной, что ее стих «размышляет, медитирует, отклоняется от темы», Вознесенский сравнил его с «высшей гармонией», а Евтушенко назвал «брюссельскими кружевами».²³⁰

Приведем часть стихотворения «Хвойная хвороба». В сносках нами даны примечания и комментарии к некоторым словам.

II

<...>

Одинокой свече до моих недомыслий
дела нет: к недомолвкам ли клонит, ко сну ль?

²²⁹ Б.Ахмадулина. Хвойная хвороба // Знамя. – 2003. – №1 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/1/ahmad.html>

²³⁰ Памяти Беллы Ахмадулиной [Электронный ресурс]. URL: <http://www.stihi.ru/2010/12/11/9615>

*Цвет небес уж не сам ли творит Дионисий²³¹,
съединив с приозёрною охрой лазурь?*
 Всё – единожды и не появится снова.
 Два мгновения вечности – не близнецы.
 Ровня им – лишь единственность точного слова,
 не умеешь – *забрось твою кисть* и засни.
 Лепту в дело привнёс некий новый работник:
бледной зеленью разведена синева.
 Где сошлись и расстались Кирилл с Ферапонтом²³², –
 скрылся там Дионисий, и с ним сыновья.
Не поспеть созерцанию за небесами.
Кобальт гуще, чем вялое месиво слов.
 Блёлкло неопишемого описание,
 неуловимого – легковесен улов.
 Дождалось законное небо соседа –
 очень издали. Сены привет – от кого?
 Хрупкость мглы безымянной – *явленье Сислея²³³*
по прозрачно-неторному следу Коро.²³⁴
Скудных копий подёщик, должник ореолов,
Петербурга приток, Ленинградский проспект, –
 твой шесток. – Но над ним *Михаил Ларионов²³⁵*
 вполтумана, *вполтона* содеял рассвет.
 Нежно-зелено-розовая глубь голубая.
 Устыдятся ль её прегрешенья земли?

30 июня-2 июля 2002 года

III

Июля первый день *живописатель цвета*
как дале проводил? Он до полудня спал.
 Но всё же не совсем бесцветно и бесцельно:
 чтоб завтрак был готов, меж сном и сном он встал.

²³¹ Дионисий (ок. 1440-1502) – ведущий московский иконописец (изограф) конца XV- начала XVI веков. Считается продолжателем традиций Андрея Рублёва.

²³² Ферапонт Белозерский (1331-1426) святой Русской православной церкви, почитается как чудотворец. Основатель Белозерского и Лужецкого монастырей. Будучи выходцем из боярского рода Поскочиных, Ферапонт постригся в монахи в московском Симонове монастыре, пришёл на Север вместе со своим другом и сподвижником святым Кириллом Белозерским.

²³³ Альфред Сислей (1839-1899) – французский живописец-пейзажист, представитель импрессионизма.

²³⁴ Жан Батист Камиль Коро (1796 -1875) – французский художник -пейзажист.

²³⁵ М.Ф. Ларионов (1881 -1964) – русский художник, один из основоположников русского авангарда. Большое влияние на Ларионова оказали французские живописцы-импрессионисты.

Подсвечник – пустовал. Возрадовалась кухня,
 вернувшись в здравый смысл присущих ей хлопот.
 Четыре наострив ноздри, четыре уха,
 внимательно за ним следили пёс и кот.
 Хозяин их сидел за трапезою скромной.
 Обыденной поры утешен ритуал.
 Приплод черновиков, пугающе огромный,
 взор едока смущал и локоть притеснял.
 Пред тем, как чай подать, кухарка досмотрела
 цвет кружки – *глубоко-коричнев? скрытно-жёлт?*
 – *Земли Сиены* в честь есть «*Терра-ди-Сиена*»
порода краски, – так сказал кто чая ждёт.
 Вновь озадачен он: – Цвет, еле-зелен если,
 схож с еле-голубым, – ему название есть?
 — Вождь неземных цветов – *Паоло Веронезе*:
 Потомки – краски высь зовут: «*Поль Веронез*».
 Что с краской сей в родстве – скромнее *изумруда*,
 как мох иль, как стекло, где твой цветок стоит,
 как тины тишь и глушь в усадьбе, где запруда
 недвижность вод хранит, – таков «*волконскоит*».
 Вгляделась в слова цвет – та, что порою – повар.
 Исток её зрочка – чердак на Поварской.²³⁶
 Вот – новый помышлять о хвойной хвори повод.
Коробку красок взял владелец Мастерской.
 Собаке подошёл цвет «охры золотистой»,
 «*тиоиндиго*» цвет, разбавленный, – коту.
 «*Лимонный кадмий*» цвёл, и здешний, и латинский.
 Зной приторный – свежей, когда кислит во рту.
 Сколь завтрака любви цветиста волокита,
 пускай не на траве – но в травяном мазке
 не знакомого мной досель «*волконскоита*».
*Ужель Мане*²³⁷ с *Моне*²³⁸ увиделись в Москве?
 Кроме кота и пса, и зоркости вороньей,
 когда бы у страниц чужак свидетель был,
 – Их связь, – спросил бы он, – в чём с хвойною хворобой?
 А Цельсий исчислял рассудка хлад и пыл?
 Связь – косвенный пунктир. Скажу, коль речь о хвое:
 мы с ёлкой так в былом расстались феврале –
 её питал сугроб. И деревце, от хвори

²³⁶ Улица Поварская, дом 18, в Москве, в районе Арбата, где находится знаменитая мастерская Бориса Мессерера.

²³⁷ Эдуард Мане (1832-1883) – французский живописец, один из родоначальников импрессионизма.

²³⁸ Оскар Клод Моне (1840-1926) – французский живописец-пейзажист, один из основателей импрессионизма.

опомнившись, смогло прижиться во дворе.
Здесь – семиточья ряд и перерыв – в неделю.
Коробка красок – вот, осталось сиротой
название «Ленинград»²³⁹, но адресом владею,
то – Чёрной речки²⁴⁰ близь, в два корня: Сердоболь²⁴¹.

1-16 июля 2002 года

В приведенном тексте употреблены следующие термины: *мастерская, копия, кисть, мазок, цвет, краски, волконскоит, охра, кадмий, тиюиндиго, изумруд, Поль Веронез, Терра-ди-Сиена, кобальт, лазурь, живописатель* (авторский). Стихотворный текст изобилует также именами знаменитых живописцев. Названия красок неслучайно заключены в кавычки или поясняются: это своего рода метаоператоры, необходимые для читателя, и в то же время часть того тайного языка, на котором она говорит с *хозяином Мастерской, живописателем цвета*. Точности в выборе краски поэтесса приравнивает «единственность точного слова, не умеешь – *забрось твою кисть* и засни». Есть и еще один незримый работник: его кистью *бледной зеленью разведена синева*. Лирическая героиня опять в мучительном недовольстве собой: «Не поспеть созерцанию за небесами. *Кобальт гуще, чем вялое месиво слов*». Мы понимаем, что «кобальт небес» – краска неземного художника.

Ахмадулиной постоянно говорит в своих стихах о том, что мечтает «писать попроще». Но без тогда исчез бы тот важный смысл, который может быть выражен только только ей присущим языком.

«Спасение лирическая героиня находит в культуре, в былой гармонии, как бы проецирует себя в прошлое, в его культурное пространство. Старая культура – это своего рода потерянный рай или утраченная родина, на которую никогда не вернуться, но пока длится память о ней, она существует.

²³⁹ «Ленинград» – легендарный 24-х цветный набор акварельных красок.

²⁴⁰ Черная речка – место под Санкт-Петербургом, где произошла последняя дуэль А.С. Пушкина.

²⁴¹ Сердоболь – название г. Сортавала в Карелии до 1918.

<...> Прекрасно осознавая, насколько упрощен, нивелирован, даже изуродован был язык (как и жизнь многих людей), Ахмадулина стремится восстановить, восполнить несправедливо забытое, сберечь и защитить ценности человеческой личности, возвращенные культурой прошедших веков»²⁴².

На наш взгляд, главная мысль автора заключена в том, что всему «название есть», и краску можно и нужно подобрать ко всему: к чашке с чаем, к собаке и коту, к траве. Нужно только узнать, допытаться до «не знакомого мной досель *«волконскоита»*».

Еще один поэт, обращающийся к метафоре живописи, – Б.Ш. Окуджава. Известная русская поэтесса, литературный критик и литературовед Т.А. Бек писала о том, что названия многих стихотворений у Окуджавы «связаны с жанрами изобразительного искусства: “Батальное полотно”, “Впечатление” (кивок в сторону импрессионистов), “Два силуэта” и “Два тревожных силуэта”, “Детский рисунок”, “Мой карандашный портрет”, “Фрески” и даже “Вывески”, которые под пером поэта одухотворяются и проникают в тайнопись именно культуры».²⁴³ Автор связывает название «Вывески» с особой любовью Окуджавы к наивной живописи Пиросмани.

Стихотворение, к которому мы хотели бы обратиться, называется «Живописцы».²⁴⁴ Оно было написано в 1959 г. и посвящено замечательному русскому художнику-пейзажисту Ю.И.Васильеву (1924-1975). К слову говоря, ему же посвящено и стихотворение Беллы Ахмадулиной того же времени – «Гостить у художника».

Стихотворение Булата Окуджавы строится на развернутой метафоре: город, арбатские дворы, заря, голубое небо – это *краски*, в которые *окунают*

²⁴² Алешка Т.В. Лирическая героиня Беллы Ахмадулиной в произведениях последнего десятилетия Русская и белорусская литературы на рубеже XX-XXI веков: сборник научных статей. В 2 ч. Ч. 2. – Минск: РИВШ, 2007 [Электронный ресурс]. URL: elib.bsu.by

²⁴³ Бек Т.А. Старые поэтические жанры на новом витке [Электронный ресурс]. URL: <http://lit.1september.ru/2002/07/2.htm>

²⁴⁴ Окуджава Б.Ш. Избранное. Стихотворения. – М.: Московский Рабочий, 1989.

кисти живописцы. Люди на Тверской, их судьбы, осень, зима, весна – будущие картины. Как заклинание, звучит много раз повторенное *рисуйте*.

Живописцы, окуните ваши *кисти*
в суету дворов арбатских и в зарю,
чтобы были ваши *кисти*, словно листья,
словно листья, словно листья к ноябрю.

Окуните ваши *кисти* в голубое,
по традиции забытой городской,
нарисуйте и прилежно и с любовью,
как с любовью мы проходим по Тверской.

Мостовая пусть качнется, как очнется!
Пусть начнется, что еще не началось.
Вы *рисуйте*, вы *рисуйте*, вам зачтется...
Что гадать нам: удалось – не удалось?

Вы, как судьи, *нарисуйте* наши судьбы,
нашу осень, нашу зиму и весну...
Ничего, что мы чужие. Вы *рисуйте*!

В заключение обратимся к известному стихотворению Н.А. Заболоцкого «Портрет»²⁴⁵, написанному в 1953 г., в котором выражено глубокое понимание извечной тяги поэтического слова (и слова вообще) к живописи:

Любите *живопись*, поэты!
Лишь ей, единственной, дано
Души изменчивой приметы
Переносить на *полотно*.

Ты помнишь, как из тьмы былого,
Едва закутана в атлас,
С *портрета* Рокотова снова
Смотрела Струйская на нас?

Ее глаза – как два тумана,
Полуулыбка, полуплач,
Ее глаза – как два обмана,
Покрытых мглою неудач.

²⁴⁵ Заболоцкий Н. Стихотворения. Поэтическая Россия. – М.: Советская Россия, 1985.

Соединенье двух загадок,
Полувосторг, полуиспуг,
Безумной нежности припадок,
Предвосхищенье смертных мук.

Когда потемки наступают
И приближается гроза,
Со дна души моей мерцают
Ее прекрасные глаза.

3.7. Выводы

В данной главе было рассмотрено функционирование терминов живописи в профессиональной речи: в теоретических исследованиях и практических руководствах, критических статьях о живописи, а также в и непрофессиональной сфере.

В академических изданиях по теории живописи и практических руководствах термины выполняют, прежде всего, номинативную и дефинитивную функции, являются средством передачи информации, предназначенной для узких специалистов, то в критических статьях ведущей оказывается функция воздействия, убеждения, что обуславливает появление у некоторых терминов оценочных коннотаций.

Как было показано, за пределами терминологического поля термины живописи теряют свои дефинитивные и системные характеристики (полностью или частично). В общелитературном языке происходит их деспециализация и детерминологизация. Процесс метафоризации специальных слов является причиной пополнения фразеологического фонда русского языка.

Термины живописи были рассмотрены в искусствоведческих и литературоведческих текстах, в публицистике, в языке художественной литературы: в произведениях Н.В.Гоголя, И.А. Гончарова, А. П. Чехова, в

литературе XX в., в поэтических текстах. Была наглядно представлена тесная взаимосвязь литературы и живописи.

Заключение

В результате проведенного исследования были получены следующие результаты:

Терминология живописи отличается от терминосистем других областей изобразительного искусства и предметной областью, к которой она относится, и спецификой её языкового воплощения. Важной отличительной чертой терминов живописи является их тесная связь с определенными школами и направлениями, которые иногда представлены именем одного художника.

Системность, то есть внутренняя согласованность, – важная черта терминологии живописи. В зависимости от материала, используемого художником, формируются определенные техники, которые, в свою очередь, определяют вид живописи. Эта особенность влияет на развитие полисемии. Взаимозависимость терминов заключается также в том, что от одного исходного гнездового слова образуются устойчивые словосочетания, отражающие близкие понятия.

Влияние процесса интеграции науки на научный словарь поднимает ряд теоретических и практических вопросов, связанных с особенностями терминологических систем, специфической особенностью которых является их комплексный, междисциплинарный характер, что проявляется, в частности, в крайней неоднородности лексического состава (значительном количестве привлеченных лексических единиц).

Терминосистема живописи является ярким примером терминологии интеграционного типа. Сформировавшись на стыке разных культур, живопись объединяет в себе различные области знания. Комплексный, междисциплинарный характер живописи определил довольно пестрый состав ее терминологии: в одной системе объединены термины естественных и

гуманитарных наук. Источники заимствования этих терминов определялась степенью развития теории и практики живописи в различные исторические периоды. Специфику лексического состава терминологии составляет значительный процент привлеченных терминов, заимствуемых вместе с теми знаниями, которые они обозначают в рамках смежных терминосистем.

Неоднородность лексического состава терминологии живописи обусловлена также тем, что для наименования многих теоретических понятий активно используются общенаучные и междисциплинарные термины, специальная лексика других терминосистем, общеупотребительные слова. На основе названных пластов лексики в равной степени возможно образование узкоспециальных терминов путем метафорического переноса.

Наличие значительного числа заимствованных терминов живописи в русском языке сопряжено с их интернациональностью и стремлением языка обозначить новое явление в области художественного творчества. Терминология живописи объединяет исконно русские слова и слова иноязычного происхождения с преобладанием французских, немецких, итальянских и греческих терминов. В нее входят слова и словосочетания, обозначающие понятия и реалии разных стран и эпох.

Основная тенденция современного терминообразования в рамках терминологии живописи заключается в возрастании роли англицизмов в номинации специальных понятий.

Статистический анализ представленных выше тематических групп дал следующие результаты. Наибольшее количество терминологических единиц включают группы «Материалы для рисования» (151) и «Направления, школы и стили живописи» (123), что в сумме составляет почти 36% от всех терминов живописи. Самыми малочисленными являются группы «Дефекты живописного изображения» (12), «Образные аналоги в реальной действительности» (12) и «Помещения для создания или показа произведений живописи» (11), в сумме 4.6%.

Термины живописи представлены существительными, прилагательными и глаголами, общее число которых – 731 единица. Среди них 550 существительных, что составляет 75.2%, 153 прилагательных – 20,9%, 28 глаголов – 3.8%. Однословные термины из приведенного нами списка – это имена существительные и глаголы, терминологические сочетания включают существительные и прилагательные.

Характерной чертой терминологии живописи, как и всех развивающихся терминосистем, является вариантность и синонимичность терминологических единиц. На современном этапе развития анализируемой терминосистемы синонимия, представленная в ней, не является абсолютной, то есть не характеризуется полным совпадением значений.

Соотношение структурных типов терминов живописи отражает особую продуктивность суффиксального, композитивного и синтаксического способов образования в современной терминологии. Основную массу составных терминов живописи составляют относительно свободные словосочетания, среди которых наиболее употребительными являются двухсловные наименования атрибутивного типа.

Исследование подтверждает нашу гипотезу о том, что значение терминов живописи в специальных текстах зависит от индивидуальности автора, его собственного видения предмета и принадлежности определенной школе изобразительного искусства. Искусствоведческий и профессиональный подход, как правило, совмещаются, так как автором специального текста является художник. Вследствие этого точность термина является относительной.

Термины живописи употребляются не только в профессиональной сфере, но и входят в повседневный речевой обиход. Функционирование терминологии живописи в общелитературном языке определяется наличием значительного количества консубстанциональных терминов, а также потенциальной возможностью любого термина приобретать переносное значение.

Словарный запас современного языка средств массовой информации постоянно растет за счет заимствований из различных терминологических систем, среди которых термины живописи занимают значительное место.

В языке художественной литературы термины живописи, наряду с другими словами, выполняют функцию эстетического воздействия на читателя и участвуют в формировании идиостиля писателя.

В процессе перехода терминов из одной стилистической системы в другую они адаптируются к новым условиям, обнаруживают свои скрытые семантические и стилистические свойства.

Библиография

Литература

Авакова Л.А. Структурно-семантический и функциональный анализ терминосистемы «Шахматы»: дис. ... канд. филол. наук. – Майкоп, 2006. – 200 с.

Авербух К.Я. Общая теория термина. Иваново: ИвГУ, 2004. – 252с.

Авербух К. Я. Общая теория термина: комплексно-вариологический подход: комплексно-вариологический подход: дис. ... д-ра филол. наук. – Иваново, 2005. – 324 с.

Авербух К.Я. Проблема вариантности терминологии и неполные термины // Лексика. Терминология. Стили. Вып. 6. – Горький, 1977.

Авербух К.Я. Терминологическая вариантность: теоретические и прикладные аспекты // Вопросы языкознания. – 1986. – №6. – С.38-49.

Аксенов Ю.Г. Цвет и линия / Аксенов Ю.Г., Левидова М.М. – М.: Советский художник, 1986. – 326 с.

Акимова О.В. Типы профессионального дискурса // III Международные Бодуэновские чтения: И.А.Бодуэн де Куртенэ и современные проблемы теоретического и прикладного языкознания (Казань, 23-25 мая 2006 г.): труды и материалы.– Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2006. – С.36-38.

Алекберова А.А. Понятие и система телевизионных жанров // Современная филология: материалы междунар. науч. конф. (г. Уфа, апрель 2011 г.). – Уфа: Лето, 2011. – С. 230-234.

Алексеев П.П. Цивилизационный феномен романа И.А. Гончарова «Обрыв» // Гончаров И.А.: Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова. – Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. — С. 124-145.

Алексеева Л.М. Термин // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. – М.: Флинта: Наука, 2003. – С.544-549.

Алешка Т.В. Лирическая героиня Беллы Ахмадулиной в произведениях последнего десятилетия Русская и белорусская литературы на рубеже XX-XXI веков: сборник научных статей. В 2 ч. Ч. 2 . – Минск: РИВШ, 2007 [Электронный ресурс]. URL: elib.bsu.by

Анисимова А.Г. К вопросу о переводе терминов гуманитарных наук // Язык, сознание, коммуникация. – М., 2002. – Вып 21. – С. 139-143.

Анисимова А.Г. Методология отбора терминов при обучении языку для специальных целей // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2011. – №2(18). – С.98-108.

Анисимова А.Г. Методология перевода англоязычных терминов гуманитарных и общественно-политических наук: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2010. – 50 с.

Анисимова А.Г. Типология терминов англоязычного искусствоведения: дис. ... канд. филол. наук. – М., 1994. – 20 с.

Апресян Ю.Д. Дистрибутивный анализ значений и структурные семантические поля // Лексикологический сборник. – М., 1962. – С.52-72.

Апресян Ю.Д. Лексическая семантика. (Синонимические средства языка). – М.: Наука, 1976. – 367 с.

Арапова Н.С. Светотень [Электронный ресурс]. URL: http://www.gramota.ru/biblio/magazines/rr/28_360

Аркадьева Э.В. Семантическое освоение русским языком терминов изобразительного и прикладного искусства, архитектуры и музыки итальянского происхождения: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1974. – 28 с.

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с.

Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь.

- М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 136-137.
- Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 136-137.
- Арутюнова Н.Д. Дискурс // Культура русской речи: энциклопедический словарь-справочник. – М.: Флинта, 2003. – С. 356-367.
- Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений. (Оценка. Событие. Факт). – М.: Наука, 1988. – 338с.
- Афасижев М.Н. Альтернативная парадигма? Изображение и слово в эволюции художественной культуры // Культура: философско-исторические аспекты изучения и развития. – М., 2001. – Ч. 2. – С. 17-31.
- Ахметова М.Э. Отечественный и зарубежный опыт изучения терминоведения: эволюция понятия «термин» в лингвистике Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. – № 8. Ч. 1. – С. 22-26.
- Багана Ж. Роль тематической классификации в терминологических исследованиях / Ж. Багана, Е.Н. Таранова // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер. Лингвистика. – 2010. – №3. – С. 46-49.
- Балли Ш. Французская стилистика / пер.с фр. К. А. Долинина ; под ред. Е.Г. Эткинда. 2-е изд., стер. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 392 с.
- Баршт К.А. О типологических взаимосвязях литературы и живописи (на материале русского искусства XIX века) // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX в. Сб. научных трудов. – Л.: Наука, 1988. – С. 5-48.
- Бек Т.А. Старые поэтические жанры на новом витке [Электронный ресурс]. URL: <http://lit.1september.ru/2002/07/2.htm>
- Бенвенист Э. Общая лингвистика. 2-е изд. – М.: Прогресс, 1974. – 446 с.
- Бердяев Н.А. К Философии трагедии: Морис Метерлинк // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. – М.: Искусство, 1994. – С. 187-210.

- Болотов В.И. Значение слова, термина и энциклопедическое значение имени собственного // Вопросы разработки научно-технической терминологии / отв. ред. Р.Я. Грабис. – Рига: Зинатне, 1973. – С. 103-114.
- Бонди С.М. «Моцарт и Сальери» // Бонди С.М. О Пушкине: Статьи и исследования. – М.: Художественная литература, 1978. С. 242-309.
- Боровская Е.Р. Герой-Художник в русской прозе начала и конца XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2000. – 193 с.
- Бочегова Н.Н. Стилистическая функция терминов в контексте художественного произведения: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1978. – 19 с.
- Брагина А.А. Синонимы и термины (О возможной полифункциональности терминов) // Русский язык в школе. – 1976. – №6. – С. 87-93.
- Брагина А.А. Значение и оттенки значения в термине // Терминология и культура речи. – М.: Наука, 1981. – С. 37-47.
- Булатова А.П. Лингво-когнитивный анализ искусствоведческого дискурса (тематические разновидности – музыка, архитектура): дис. ... канд. филол. наук. – М., 1999. – 276 с.
- Бурсина О.А. Терминология социальной работы: структура, семантика и функционирование (на материале англоязычной литературы для социальных работников): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2014. – 24 с.
- Вакулова Е.Н. Функционально-семантический анализ архитектурной терминологии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1989. – 30с.
- Виннер Алексей Владимирович // 50 лет Государственному научно-исследовательскому институту реставрации. Научно-информационный сборник. Авторы-составители: О.Л. Фирсова, Л.В. Шестопалова. – М.: Некоммерческое партнерство «Современные технологии в образовании и культуре», 2007. С.69-70.
- Виноградов В.В. Вступительное слово // Вопросы терминологии / Материалы Всесоюзного терминологического совещания 1959 г. – М.: АН СССР, 1961. – С. 7-12.

- Виноградов В.В. Лексикология и лексикография: Избранные труды. – М.: Наука, 1977. – 312 с.
- Виноградов В.В. Основные типы лексических значений слова // Вопросы языкознания. – 1953. – № 5. – С. 3-29.
- Виноградов В.В. Проблема авторства и теория стилей. – М.: Художественная литература, 1961. – 612 с.
- Виноградов И.А. Явление картины – Гоголь и Александр Иванов // Наше Наследие. – 2000. – № 54. <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/5410.php>
- Виноградов С.И. Культура русской речи. Учебник для вузов / Виноградов С.И., Платонова О.В. и др. / под ред. проф. Л.К. Граудиной и проф. Е.Н. Ширяева. – М.: Издательская группа НОРМА-ИНФРА М, 1999. – 560 с.
- Винокур Г.О. О некоторых явления словообразования в русской технической терминологии (1939) // Татаринов В.А. История отечественного терминоведения. Классики терминоведения: Очерк и хрестоматия. – М.: Московский лицей, 1994. – С. 218-284.
- Власов В.Г. О системном походе к терминологии в художественном, эстетическом и техническом формообразовании // Интернет журнал «Культура и общество» (ГЛОБЭКС). – М.: МГУК, 2009. – № 4. – 234 с.
- Власов В.Г. Теоретико-методологические концепции искусства и терминология дизайна: автореф. дис. ... д-ра искусств. – СПб., 2009. – 50 с.
- Володина М.Н. Когнитивно-информационная природа термина. – М.: Изд-во МГУ, 2000. – 128с.
- Волков Н.Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1984. – 480 с.
- Володина М.Н. О специфике терминологической номинации // Вестник Московского университета. Серия 9. – Филология. – 1986. – № 5. – С. 38-47.
- Володина М.Н. Специфика терминологической информации // Функциональные исследования: Сб. статей по лингвистике. – М., 1997. – С. 43-46.
- Володина М.Н. Теория терминологической номинации. – М.: Изд-во МГУ, 1997. – 180 с.

- Воропаев В.А. Духом схимник сокрушенный...: жизнь и творчество Н.В. Гоголя в свете Православия. – М.: Моск. рабочий, 1994. – 160 с.
- Гак В.Г. Асимметрия лингвистического знака и некоторые общие проблемы терминологии // Семиотические проблемы языков науки, терминологии и информатики. Ч. 1. – М.: Изд-во МГУ, 1971. – С. 68-71.
- Гак В.Г. Субституция терминов в синтагматическом аспекте / Гак В.Г., Лейчик В.М. // Терминология и культура речи. / Отв. ред. Л.И. Скворцов, Т.С. Коготкова. – М.: Наука, 1981. – С. 47-57.
- Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 139 с.
- Гаспаров Б.М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.
- Герд А.С. Терминологические значение и типы терминологических значений. // Проблематика определений терминов в словарях разных типов. Л.: Наука, 1976. – С. 101-107.
- Герд А.С. Терминологический словарь среди других типов словарей // Современная русская лексикография 1980 / отв. ред. А.М. Бабкин. – Л.: Наука, 1981. – 145 с.
- Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. Собрание статей. О Гансе фон Маре. – М.: Изд-во МПИ, 1991. – 162 с.
- Голованова Е.И. Введение в когнитивное терминоведение: учебное пособие. – М.: Флинта, Наука, 2011. – 224 с.
- Головин Б.Н. Термин и слово // Термин и слово: Межвузовский сборник. – Горький: ГГУ, 1960. – С. 3-12.
- Головин Б.Н. Лингвистические основы учения о терминах / Головин Б.Н., Кобрин Р.Ю. – М.: Высшая школа, 1987. – 105 с.
- Гольденберг А.Х. Слово и живопись в поэтике Гоголя как проблема сюжета и стиля // Новые гоголеведческие студии. – Ніжин, 2007. – Вып. 5 (16). – С. 32-51.

Гольденберг А.Х. Гоголь и Караваджо: к проблеме интерпретации символического сюжета / Гольденберг А.Х., Гончаров С.А. // Восток – Запад: пространство русской литературы и фольклора. – Волгоград, 2006. – С. 25-33.

Горнунг В. К вопросу отграничения терминологической лексики от общеупотребительной // Научный симпозиум «Семиотические проблемы языков науки, терминологии и информатики». - 4.2. – М.: Изд-во МГУ, 1971. – С. 333-335.

Городецкий Б.Ю. Термин как семантический феномен (в контексте переводческой лексикографии). [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dialog-21.ru/dialog2006>.

Городецкий Б.Ю. Термины с лингвистической точки зрения / Городецкий Б.Ю., Раскин В.В. // Научный симпозиум «Семиотические, проблемы языков науки, терминологии и информатики» М.: МГУ, 1971. – С. 134-141.

Граудина Л.К. Путь термина в литературный язык // Русская речь. – 1987. – №5. – С. 65-72.

Григорьева О.Н. Стилистика русского языка. – М.: НВИ-Тезаурус, 2000. – 164 с.

Григорьева О.Н. Цвет и запах власти. – М.: Флинта: Наука, 2004.– 248 с.

Гринев С.В. Введение в терминоведение. – М.: Московский лицей, 1993. – 309 с.

Гринев С.В. Вопросы представления терминологий в словарях разных типов // Симпозиум «Терминологическая система как объект лексикографии». Москва, 13-14 декабря 1989. Тезисы докладов. – М. 1989. – С.3-6.

Гринев С.В. Исторический систематизированный словарь терминов терминоведения : Учебное пособие. – М.: МПУ, 2000. – 144 с.

Гринев С.В. Когнитивное терминоведение // Научно-техническая терминология. Научно-технический реферативный сборник. Материалы 10-й международной научной конференции по терминологии. Вып.1 – М., 2004. – С. 11-15.

- Гринев С.В. О современном состоянии терминоведения (от комплексной науки к комплексу научных дисциплин) // Научно-техническая терминология. Материалы 10-й международной конференции по терминологии. – Вып. 1. – М., 2004. – С. 20-25.
- Губарев И.М. Образ идеального художника в повести Гоголя «Портрет» // Вопросы русской литературы. – Вып. 2. – Львов, 1978.– С. 34-42.
- Гундобина А.В. Терминоведение в лингвистической теории / Гундобина А.В. Спицына Н.А. // Материалы Международной молодежной конференции «Проблемы и перспективы научно-технического сотрудничества студентов, аспирантов и молодых ученых стран АТР», Владивосток, 6-7 октября 2012 г./ отв. ред. Н.В. Воеводина. – Владивосток: Издательский дом Дальневост. федерал. ун-та, 2012. – С.46-56.
- Даниленко В.П. Актуальные направления лингвистического исследования русской терминологии // Современные проблемы русской терминологии. – М.: Наука, 1986. – С. 5-23.
- Даниленко В.П. Еще раз к вопросу о кратких вариантах терминов // Культура речи в технической документации. – М.: Наука, 1982. – С. 36 -53.
- Даниленко В.П. Как создаются термины? // Русская речь. – 1967. – №2. – С. 57-64.
- Даниленко В.П. Русская терминология: Опыт лингвистического описания. М.: Наука, 1977. – 246 с.
- Даниэль С.М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. – Л.: Искусство, 1990. – 223 с.
- Де Соссюр Ф. Труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1977. – 696 с.
- Дейк ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. – М.: Прогресс, 1989. – 312 с.
- Дейк ван Т.А., Кинч В. Стратегия понимания связного текста // Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1988. Вып. XXIII. – С. 153-211.
- Демшина А.Ю. Литература и изобразительное искусство: к вопросу о методах взаимодействия (практический аспект) // Современные подходы к интерпретации текста. – СПб., 2002. – С. 34-38.

- Демьянков В.З. Англо-русские термины по прикладной лингвистике и автоматической переработке текста. Вып. 2. Методы анализа текста // Всесоюзн. центр переводов. Тетради новых терминов, 39. – М., 1982.
- Демьянков В.З. Доминирующие лингвистические теории в конце XX века // Язык и наука конца 20 века. М.: Институт языкознания РАН, 1995. – с.239-320.
- Дефье О.В. Проза М. Горького о художнике и искусстве. – М.: Прометей, 1996. – 121 с.
- Долотова Л.М. Примечания / Долотова Л.М., Орнатская Т.И., Сахарова Е.М., Чудаков А.П. // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1974-1982. Т. 8. [Рассказы. Повести], 1892-1894. – 1977. С. 413-518.
- Доманский В.А. Внутритекстовая интеграция литературы и других видов искусств // Культура как предмет междисциплинарных исследований. – Томск: Изд-во НТЛ, 2010. – С. 181-186.
- Елина Е.А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства (Номинативно-коммуникативный аспект): дис. ... д-ра филол. наук. Волгоградский государственный университет. – Волгоград, 2003. – 352 с.
- Ерофеев В.В. Поэтика и этика рассказа (Стили Чехова и Мопассана) [Электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/v/victor_v_e/poetika_i_etika.shtml
- Жадова Л. О терминологии и понятиях в сфере промышленного искусства // Техническая эстетика, 1964. № 7. – С. 14-16.
- Жаркова У.А. Воплощение знаковой природы изобразительного искусства в искусствоведческом дискурсе (на материале немецкого язычных музейных каталогов) // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. – № 33. – С. 4952.
- Животягина С.А. Поэтика визуальной образности в романном мире Ф.М. Достоевского («Идиот») и Н.С. Лескова («Захудалый род»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2010. – 23 с.

Жолковский А.К. Замятин, Оруэлл и Хворобьев: о снах нового типа // Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы. М.: Наука – Восточная литература, 1994 [Электронный ресурс]. URL: <http://www-bcf.usc.edu/~alik/rus/ess/orwell.htm>

Звегинцев В.А. Мысли о лингвистике. – М.: Изд-во Московского университета, 1996. – 336 с.

Зедльмайр Х. Искусство и истина. – М.: Искусствознание, 1999. – 338 с.

Земская Е.А. Русская разговорная речь / под ред. М.В. Китайгородской, Е.Н. Ширяева. – М.: Наука, 1981. – 276 с.

Зирка В.В. Структурно-семантический анализ специальной глагольной лексики строительного производства в современном русском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Днепропетровск, 1985. – 24 с.

Золотусский И.П. Гоголь. – 5-е изд. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 485 с.

Иванов А.В. Метаязык фонетики и метрики: Монография. – Архангельск: Поморский государственный университет, 2004. – 341 с.

Исаев Г.Г. Соц-арт в современной литературе и живописи // Взаимодействие искусств: методология, теория, гуманитарное образование. – Астрахань, 1997. – С. 98-102.

Качмарский О.И. Мнимости «Невского проспекта» // Еженедельник 2000 (09.03.2009) [Электронный ресурс]. URL: <http://2000.net.ua / 2000/aspekty/45796>

Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. В двух томах. – М.: Гилея, 2001. – Т. 1. – 392 с.; Т. 2/ – 346 с.

Карапетьян А.Э. Терминосистема танца в английском и русском языках: лексико-семантический и лингвокультурный аспекты: дисс. ... канд. филол. наук. – Краснодар, 2008. – 175 с.

Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – М.: Гнозис, 2004. – 387 с.

Караулов Ю.Н. От грамматики текста к когнитивной теории дискурса: вступ. статья / Караулов Ю.Н., Петров В.В. // Дейк ван Т.А. Язык. Познание.

- Коммуникация. – М.: Прогресс, 1989. – С. 5-11.
- Карпинская Е.В. Норма в терминологии // Виноградов С.И. Культура русской речи. Учебник для вузов / Виноградов С.И., Платонова О.В. и др. / под ред. Л.К. Граудиной и Е.Н. Ширяева. – М.: Издательская группа НОРМА-ИНФРА М, 1999. – С.145-150.
- Каяткин А.А. «Портрет» Гоголя: семантический и риторический смысл текста // Проблемы межтекстовых связей. – Барнаул, 1997. – С. 40-44.
- Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. – М.: Прогресс, 1999. – 413 с.
- Кибрик А.А. Функционализм / Кибрик А.А., Плунгян В.А. // Современная американская лингвистика: фундаментальные направления. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: УРСС, 2002. – С. 276-339.
- Кимягарова Р.С. Из истории театральной терминологии конца XVII-XVIII вв.: дис. ... канд. филол. наук. – М., 1970. – 200 с.
- Клюева Г.С. Номинация в сфере киноискусства: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1989. – 19 с.
- Кирцер Ю.М. Рисунок и живопись: Практическое пособие. М.: Высшая школа, 1992.
- Ковалева Е.О. Терминология изобразительного искусства в современном русском языке: (Функциональный аспект): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Киев 1990. – 21 с.
- Колшанский Г.В. Соотношение субъективных и объективных факторов в языке. М.: Наука, 1975. – 231 с.
- Кубрякова Е.С. О понятиях дискурса и дискурсивного анализа в современной лингвистике // Дискурс, речь, речевая деятельность. Функциональные и структурные аспекты: сборник обзоров. – М.: ИНИОН РАН, 2000. – С. 7-25.
- Кубрякова Е.С. Типы языковых значений // Семантика производного слова. – М.: Наука, 1981. – 200 с.
- Кубрякова Е.С. Виды пространства, текста и дискурса / Кубрякова Е.С., Александрова О.В. // Категоризация мира: пространство и время: материалы

- научной конференции. М.: Диалог-МГУ, 1997. С. 19-20.
- Кузнецова Э.В. Лексикология русского языка. М.: Высшая школа, 1989. – 216 с.
- Кузьмин Н.П. Нормативная и ненормативная специальная лексика // Лингвистические проблемы научно-технической терминологии. – М.: Наука, 1970. – С. 68-81.
- Курицын В. Концептуализм и соц-арт: тела и ностальгии // Новое лит. обозрение. – 1998. – № 30. – С. 305-330.
- Кутина Л.Л. Формирование терминологии физики в России. М.; Л.: Наука, 1966. – 288 с.
- Ларина Ю.Е. Прагматика термина как семиотическое свойство (на материале русской лингвистической терминологии): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Краснодар, 2007. – 22 с.
- Лебедева О.Н. Русская кинематографическая лексика: (структурно-семантический анализ): дис. ... канд. филол. наук. – Днепропетровск, 1984. – 200 с.
- Лейчик В.М. Исходные понятия, основные положения, определения современного терминоведения и терминографии // Вестник Харьковского политехнического университета. – Харьков, 1994, Вып.1, №19. – с. 147-181.
- Лейчик В.М. Номенклатура – промежуточное звено между терминами и именами собственными // Вопросы терминологии и лингвистической статистики. – Воронеж, 1974. – С.13-25.
- Лейчик В.М. Об относительности существования термина. // Научный симпозиум «Семиотические проблемы языков науки, терминологии и информатики». Ч. 2. – М.: МГУ, 1971. – С. 436-442.
- Лейчик В.М. Обоснование структуры термина как языкового знака понятия // Терминоведение. – М.: Московский лицей, 1994, Вып.2. – С.5-16.
- Лейчик В.М. Особенности функционирования терминов в тексте Филологические науки. – 1990. – № 3. – С. 80-87.

- Лейчик В.М. Предмет, методы и структура терминоведения: автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Ин-т языкознания АН СССР. – М., 1989. – 47 с.
- Лейчик В.М. Проблемы отечественного терминоведения в конце XX века // Вопросы филологии. 2000. – № 2 (5). – С. 20-30.
- Лейчик В.М. Стереотипность и творчество в дискурсе (рапсодия в стиле «дискурс») // Стереотипность и творчество в тексте: Межвузовский сборник научных трудов. – Выпуск 13. Пермь: Пермский государственный университет, 2009. – С. 64-73.
- Лейчик В.М. Терминоведение. Предмет, методы, структура. – М.: Либроком, 2009. – 256 с.
- Лейчик В.М. Термины-синонимы, дублеты, эквиваленты, варианты // Актуальные проблемы лексикологии и словообразования. – Вып.2 Новосибирск, 1973. – с.103-107.
- Лейчик В.М. Термины-фразеологизмы в ряду номинативных словосочетаний терминологического характера // НТИ. – 2002. – № 12. – С. 33-37.
- Лепяхин В.В. Икона в жизни и творчестве Гоголя: «Тарас Бульба», «Страшная месть», «Вий», «Ночь перед Рождеством» // Евангельский текст в русской литературе XVII XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 2001. Вып.3. С. 198-213.
- Лепяхин В.В. Живопись и иконопись в повести Н.В. Гоголя «Портрет». По редакции «Арабесок» // Лепяхин В.В. Икона в русской художественной литературе. Икона и иконопочитание, иконопись и иконописцы. – М.: Отчий дом, 2002. – с. 164-199.
- Литвиненко А.С. Термин и метафора // Учен. зап. Московс. гос. пед. ин-та иностр. языков. – Т. 8. – М., 1954. – С. 253-277.
- Литература и живопись: (опыт изучения взаимодействия искусств) : учеб. пособие по спецкурсу / Н.В. Гашева и др. – Пермь: ПГУ, 1990. – 79 с.
- Лосев А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Л.: Наука, 1982. – С. 31-65.

- Лотман Ю.М. Натюрморт в перспективе семиотики // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 340–348.
- Лотман Ю.М. Портрет // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 349–375.
- Лотте Д.С. Вопросы заимствования и упорядочения иноязычных терминов и терминоположений. М.: Наука, 1982. – 152 с.
- Лотте Д.С. Как работать над терминологией. Основы и методы. – М.: Наука, 1968. – 76 с.
- Лотте Д.С. Основы построения научно-технической терминологии. – М.: Изд-во АН СССР, 1961. – 158 с.
- Лукиянова Н.А. Современный русский язык: Лексикология. Фразеология. Лексикография: Учеб. пособие для студентов и аспирантов филол. и др. гуманитар. спец. ун-тов. – Новосибирск: НГУ, 2003. – 144 с.
- Луткова Е.А. Живопись в эстетике и художественном творчестве русских романтиков: дис. ... канд. филол. наук. – Кемерово, 2008.
- Макаров К.А. Двуликий Янус: к проблеме взаимодействия искусств. – М.: НИИ теории и истории изобразит. искусств, 1993. – 160 с.
- Макшанцева Е.А. Специфика оценочного компонента в структуре значения юридического термина: На материале русского и английского языков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Саратов. 2001. – 24 с.
- Малеев В.Е. Национально-культурный компонент семантики термина // Русский язык за рубежом. – 1982. – № 1. – С. 81-85.
- Маркадэ Ж.-К. Творчество Н.С. Лескова. Романы и хроники. – СПб. : Академический проект, 2006. – 478 с.
- Маслов Ю.С. Термин как единица общей лексической системы // Маслов Ю.С. Введение в языкознание. – М.: Высшая школа, 1987. – С. 56-87.
- Мельников Г.П. Основы терминоведения. М.: УДН, 1991. – 115с.

Микешина Л.А. Философия науки: Современная эпистемология. Научное знание в динамике культуры. Методология научного исследования : учеб. пособие. – М.: Прогресс-Традиция: МПСИ: Флинта, 2005 [Электронный ресурс]. URL: <http://uchebnikfree.com/obschaya-filosofiya/yazyik-kak-sredstvo-postroeniya-razvitiya.html>

Милославский И.Г. Вопросы словообразовательного синтеза. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 296 с.

Моисеев А. И. О языковой природе термина // Лингвистические проблемы научно-технической терминологии. – М.: Наука, 1970. – С. 127-138.

Молотков А.И. Составные термины как один из генетических источников русских фразеологизмов // Проблемы исторической лексикографии. – Л.: Наука, 1977. – С.150-162.

Мягкова Е.В. Некоторые особенности синонимии в терминологических системах (на материале английской терминологии живописи и графики): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1979. – 14 с.

Назарова Т.Б. Об интегральном подходе к явлениям лексики // Вестник Московского университета. Сер. Филология. – 1986. – №1. – С.53-61.

Наумкина Ю.А. Внутритекстовая связь литературы и изобразительного искусства как педагогическая проблема // Пед. журн. – 2011. – № 1. – С. 53-66 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.publishing-vak.ru/file/archive-pedagogy-2011-1/5-naumkina.pdf>

Нерознак В. П., Суперенская А.В. Лингвистические проблемы терминологии. // Изв. АН СССР. Серия истории, русск. яз. и литературы. – 1972. Т. 3. – № 3. – С. 272-276.

Новиков Л.А. Лингвистическое толкование художественного текста. – М.: Русский язык, 1979. – 252с.

Новиков Л.А. Семантика русского языка. – М: Русский язык, 1982. – 230с.

Новинская Н.В. Эпонимическое название в составе современной русской терминологии: автореф. дис. докт. филол. наук. – М., 1989. – 19 с.

«Обрыв» как заключительная часть романной трилогии Гончарова // История русской литературы XIX века. Часть 2: 1840-1860 годы / под. ред. В.И. Коровина. – М.: 2005; Ч.2 – 528с. [Электронный ресурс]. URL: <http://studlib.com/content/view/2132/30>

Панофский Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до Классицизма. – СПб.: Аxiома, 1999. – С. 3-6.

Патралова З.С. О развитии терминологической системы древнерусского языка // Проблемы развития языка. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1981. – С.109-123.

Петушков В.П. Лингвистика и терминоведение // Терминология и норма. – М.: Наука, 1972. – С. 102-116.

Прохоров Ю.Е. Действительность. Текст. Дискурс. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 223 с.

Прохорова В.Н. Лексико-семантическое образование русской терминологии: дис. ...доктора фил.наук. – М., 1983. – 402с.

Прохорова В.Н. О фразеологической природе составных терминов.// Исследование по славянской филологии: Сборник, посв. памяти акад. В.В. Виноградова / Отв. ред. В.А. Белошапкова и Н.И. Толстой. М.: МГУ, 1974. - С. 282-286.

Прохорова В.Н. Профессионализмы // Русский язык. Энциклопедия М., 1979.

Прохорова В.Н. Русская терминология (лексико-семантическое образование). – М.: МГУ, филологический факультет, 1996. – 125 с.

Прохорова В.Н. Синонимия в терминологии. // Научный симпозиум «Семиотические проблемы языков науки, терминологии и информатики». – Ч; 2. М.: МГУ, 1971. – С. 471-472.

Пустовалова И.В. Аксиологический аспект влияния высоких технологий на миропонимание человека: автореф. дис. ... канд. философ, наук. – Ростов-на-Дону, 2007.

Радлов Н. Рисование с натуры. – Л.: Худож. РСФСР, 1978 (1935). – 130 с.

- Ревзина О.Г. Язык и дискурс // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 1999. – № 1. – С.25-33.
- Реформатский А.А. Термин как член лексической системы языка. // Проблемы структурной лингвистики 1967. / Отв. ред. С.К. Шаумян. М.: Наука, 1968. – С. 103-125.
- Реформатский А.А. Что такое термин и терминология? // Вопросы терминологии (Материалы первого Всесоюзного терминологического совещания 1959 г.) // отв. ред. Ю.Д. Дешериев. – М.: АН СССР, 1961. – С. 49-51.
- Русская грамматика-80 /гл. ред.Н.Ю. Шведова. Том I. – М.: Наука, 1980. – 789 с.
- Самохина А.А. Теоретические аспекты функционирования термина в художественном тексте // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина № 4 (Том 1)-2011 Филология. – С.167-177.
- Сахно И.М. Русский авангард: живописная теория и поэтическая практика. – М.: Диалог-МГУ, 1999. – 351 с.
- Семенова Л.А. Музыка и живопись [Электронный ресурс]. URL: <http://nsportal.ru/blog/uvlecheniya/muzyka-i-zhivopis>
- Сергеев В.Н. К истории терминологии изобразительного искусства в русском языке XVII – начала XIX века // Материалы исследования по лексике русского языка XVIII века / отв. ред. Ю.С. Сорокин. – М.-Л.: Наука, 1965. – С. 90-97.
- Сергеев В.Н. Терминология изобразительного искусства в русском языке XIX-XX вв.: дис. ...канд.филол.наук. – Л., 1964. – 433 с.
- Сергеев В.Н. Из истории развития русской искусствоведческой терминологии (жанр, видопись, натюрморт, анималист) // Этимологические исследования по русскому языку. Вып. V. – М., 1966. Изд. МГУ. – С. 136–141.

- Сердобинцева Е.Н. Профессиональная лексика русского языка: структурно-семантический, функционально-стилистический и когнитивный аспекты: дис. ... д-ра филол. наук. – М., 2011. – 549 с.
- Серио П. В поисках четвертой парадигмы // Философия языка: в границах и вне границ. – Харьков: Око, 1993. – С. 83-100.
- Серио П. Как читают тексты во Франции? // Квадратура смысла: французская школа анализа дискурса. – М.: Прогресс, 1999. – С.12-53.
- Сидорова А.Г. Интертекстуальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка) : дис. ... канд. филол. наук . – Барнаул, 2006. – 218 с. ; То же [Электронный ресурс]. URL: <http://www.asu.ru/files/documents/00002748.pdf>
- Сиротинина О.Б. Современная разговорная речь и ее особенности. – М.: Знание, 1974. – 260 с.
- Скворцов Л.И. Терминология и культура речи: Заметки лингвиста.// Исследования по русской терминологии. / отв. ред. В.П. Дятленко. – М.: Наука, 1971. – С. 218-230.
- Советы мастеров: Живопись и графика / сост. и автор примеч. А. С. Зайцев. Л.: Художник РСФСР, 1979. – 374 с.
- Соколов-Ремизов С.Н. Чжихуа – живопись пальцем – как отражение ряда специфических черт китайского менталитета Искусство Востока. Художественная форма и традиция. Сб. статей. – СПб., 2004. – С. 237-271
- Солнцев В.М. Язык в контексте общественного развития. – М.: Ин-т языкознания РАН, 1994. – 345 с.
- Степанов Ю.С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности // Язык и наука конца XX века. Сб. статей. – М.: РГГУ, 1995. – 432 с.
- Суперанская А.В. Общая терминология. Вопросы теории / Суперанская А.В., Подольская Н.В., Васильева Н.В. – М.: Наука, 1989. – 243 с.
- Сухих И.Н. Чехов в жизни: сюжеты для небольшого романа. – М.: Время, 2010. – 414 с.
- Тамручи Н. Московский концептуализм: история слов // Вопр.

- искусствознания. – 1993. – № 4. – С. 206-223.
- Татаринов В.А. Исторические и теоретические основания терминоведения как отрасли отечественного языкознания: автореф. дис. ... докт. филол. наук. – М., 1996. – 30 с.
- Татаринов В.А. Теория терминоведения: в трех томах. – Т. 1: Теория термина: история и современное состояние. – М.: Московский лицей, 1996. – 311 с.
- Тимофеева Н.П. Основы семантической трансформации устойчивых сочетаний при изменении сферы их употребления (на материале юридической и компьютерной терминологий русского и английского языков): автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 1997. – 18 с.
- Титова Е.В. Музыкальная фактурология (встречные движения в терминосистеме) // СиБАК [Электронный ресурс]. URL: <http://sibac.info/index.php>
- Топорская А.Ю. Структурно-семантические и функционально-парадигматические особенности терминологии театрального искусства: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1997. – 14 с.
- Тураева З.Я. Лингвистика текста: (Текст: структура и семантика). – М.: Просвещение, 1986. – 127 с.
- Тухарели Н.Л. Терминология дизайна в лексической системе русского языка: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1994. – 26 с.
- Успенский Б.А. Семиотика иконы // Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995. – С. 221-303.
- Утебаева Б.Т. Транстерминологизация в профессиональном подязыке музыки / Утебаева Б.Т., Арынова А. // Наука и мир. Международный научный журнал, 2014. - №1(5). – Волгоград: Изд-во «Научное обозрение». – С.235-237.
- Фетисенко О.Л. Рассказ «Художник Алымов» и неосуществленный замысел В. Г. Короленко «В ссоре с меньшим братом»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 1998. – 20 с.

- Флакер А. Живописная литература и литературная живопись / пер. с хорват. Н. Видмарович, Н. Злыдневой – М.: Три квадрата, 2008. – 429 с.
- Черемисина-Ениколопова Н.В. Тайны «золотого сечения»: (литература и живопись) // Языковая деятельность: переходность и синкретизм. – М.: Ставрополь, 2001. – Вып. 7. – С. 296-313.
- Флоренский П.А. Термин // Вопросы языкознания. – 1989. – Вып. 1. – С. 104–118.
- Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. – СПб.: Мифрил – Русская книга, 1993. – С.309-316.
- Флоренский П.А. У водоразделов мысли // Избр. соч. в 2-х т. Т.2. – М.: Изд-во «Правда», 1990.
- Фоменко А. Медиаживопись. Фотография как «поэзия современной жизни» // Искусство кино. 2006. №2, февраль [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru>
- Фуко М. Археология знания. – Киев: Ника-Центр, 1996. – 208 с.
- Хасанова З.С. Подъязык и терминосистема: корреляция и специфика терминологических единиц // Молодой ученый. – 2013. – №2. – С. 224-232.
- Хаютин А.Д. Термин, терминология, номенклатура. Учебное пособие. – Самарканд: СГУ, 1972. – 130 с.
- Хижняк С.П. Специфика юридического термина // Единицы языка и их функционирование. Вып. 3, Саратов: Изд-во СГУ, 1997. – С. 80-85.
- Хижняк С.П. Роль качественных и относительных прилагательных в формировании терминосистем. // Единицы языка и их функционирование. Вып. 4, Саратов: Изд-во СГУ, 1998. – С. 81-84.
- Ходакова А.Г. Термины и номены // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2012. – № 4-1. – С. 411-416.
- Цесельский И.О. Что такое «3D». 2013 [Электронный ресурс]. URL: <http://professional.ru>
- Чернейко Л.О. Лингво-философский анализ абстрактного имени. – М.: Наука, 1997. – 352 с.

- Чернейко Л.О. Термин как инструмент ratio и его внерациональные корреляты // Терминоведение. № 2-3. – М., 1995. – С. 18-21.
- Чжен Шупу Китайское терминоведения: от традиции «упорядочения названий» к современной теории // Терминология и знание. Материалы III Международного симпозиума (Москва, 8-10 июня 2012 г.) / отв. ред. С.Д. Шелов. – М., 2013. – С.41-53.
- Чудаков А.П. Поэтика и прототипы // В творческой лаборатории Чехова. – М.: Наука, 1974. – С. 182-193.
- Шанский Н.М. Лексикология современного русского языка. – М.: Просвещение, 1972. – 322 с.
- Шелов С.Д. О семантике термина / Вопр. информ. теории и практики. – М.: ВИНТИ, 1981. – № 46. – с.3-16.
- Шелов С.Д. Еще раз об определении понятия «термин» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, Лингвистика. – 2010. – №4 (2). – С. 795–799.
- Шмелев Д.Н. Способы номинации в современном русском языке. – М.: Наука, 1982. – 294с.
- Шмелев Д.Н. Очерки по семасиологии русского языка. – М.: Просвещение, 1984. – 244с.
- Шмелев А.Д. Проблемы семантического анализа лексики. – М.: Наука, 1973. – 280 с.
- Щерба Л.В. Опыт общей теории лексикографии // Известия Академии наук. Отделение литературы и языка.–1940. – № 3. – С.89-117.
- Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. Л.: Наука, 1974. – 84с.
- Щербина С. И. К вопросу о терминологической синонимии // Русский язык: история, диалекты, современность: Сб. науч. трудов. – М.: Моск. пед. университет, 2000. – Вып. II. – С. 105-109.
- Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. М.: Симпозиум, 2002. – 288 с.

词典·词汇·术语／郑述谱著. – 哈尔滨：黑龙江人民出版社，2004 (Чжэн Шупу. Лексикография. Лексикология. Терминоведение. – Харбин: Изд-во «Хэйлунцзян Жэньминь Чубаньшэ», 2004).

郑述谱集：汉、俄／郑述谱著. – 哈尔滨：黑龙江大学出版社，2010
当代中国俄语名家学术文库／王铭玉主编 (Чжэн Шупу. Сборник избранных статей Чжэн Шупу / Сер. «Избранные труды современных китайских русистов». Гл. ред. Ван Минюй. – Харбин: Изд-во Хэйлунцзянского университета, 2010).

俄罗斯当代术语学／郑述谱著. – 北京：商务印书馆，2005 (Чжэн Шупу. Современное российское терминоведение / Серия «Становление китайского терминоведения». Гл. ред. Лу Юнсян. – Пекин: Изд-во «Шан-у иншугуань», 2005).

现代术语学引论／冯志伟著. – 北京：语言出版社，1997 (Фэн Чживэй. Введение в современную терминологию. – Пекин: Изд-во «Юйянь», 1997).

Словари и справочники

Абрамов Н.А. Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений. – М.: Русские словари, 2006.

Азаров А.А. Англо-русский энциклопедический словарь искусств и художественных ремесел. В двух томах. – М.: Флинта-Наука, 2007.

Александровна З.Е. Словарь синонимов русского языка. – М.: Русский язык - Медиа, 2006.

Арт-словарь. Словарь художественных терминов. Стили, техника, объединения, живопись [Электронный ресурс]. URL: <http://kuinje.ru/artdictionary14.php>

Атанасова И. Словарь терминов изобразительного искусства. – Велико-Тырново: Великотырнольский университет им. Кирилла и Мефодия, 2006.

- Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. 2-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1969.
- Баранова З. И. Большой русско-китайский словарь / Баранова З. И., Котов А. В. – М.: Живой язык, 2008.
- Баранова З.И. / Баранова З.И., Гладцов В.Е., Жаворонков В.А., Мудров Б.Г. Большой китайско-русский словарь. – М.: Русский язык, 2006.
- Библейская энциклопедия. 3-е изд. – М.: ЛОКИД-ПРЕСС, 2005.
- Большой толковый словарь русского языка / под ред. С.А.Кузнецова – М.: Норинт, 2006.
- Большой фразеологический словарь русского языка / отв. ред. В.Н. Телия. – М., 2006.
- Брокгауз Ф.А., Ефрон И.А. Энциклопедический словарь. – М.: Эксмо, 2002
- Власов В.Г. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь / Власов В.Г., Лукина Н.Ю. – СПб.: Азбука-классика, 2005.
- Власов В.Г. Византийское и древнерусское искусство: Словарь терминов. – М.: Дрофа, 2003.
- Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. – СПб.: Азбука-классика, 2004-2009.
- Горбачевич К.С. Словарь сравнений и сравнительных оборотов в русском языке. – М.: АСТ; Астрель, 2004.
- Горбачевич К.С. Словарь эпитетов русского языка. – СПб.: Норинт, 2001.
- Грушко Е.А. Словарь славянской мифологии / Грушко Е.А. Медведев Ю.М. – Н. Новгород: Русский Купец, Братья Славяне, 1996.
- Даль В.И. Пословицы русского народа – М.: Терра, Книжная Лавка - РТР, 1996.
- Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. – М.: Русский язык, 1989.
- Дьяченко Г. Полный церковнославянский словарь. – М.: Отчий дом, 2005.
- Ефремова Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка. В 3 томах. – М.: АСТ, Астрель, 2006.

- Жуков В.П. Словарь русских пословиц и поговорок. – М.: Русский язык – Медиа, 2007.
- Жуков В.П. Словарь фразеологических синонимов русского языка / Жуков В.П., Сидоренко М.Н., Шкляр В.Т. – М.: Астрель, 2005.
- Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия / под ред. проф. Горкина А.П. – М.: Росмэн; 2007.
- Кантор А.М. Аполлон. Терминологический словарь. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. – М.: Эллис Лак, 1997.
- Караулов Ю.Н. Русский ассоциативный словарь / Караулов Ю.Н., Уфимцева Н.В., Черкасова Г.А. – М.: Астрель, АСТ, 2002-2003.
- Квятковский А.П. Поэтический словарь. – М.: Сов. Энциклопедия, 1966.
- Кочедыков Л.Г. Краткий словарь библейских фразеологизмов. – М.: Бахрах-М, 2006.
- Крылов Г.А. Этимологический словарь русского языка / сост. Крылов П. А. – СПб.: Виктория плюс, 2009.
- Крысин Л.П. Толковый словарь иноязычных слов. – М.: Эксмо, 2008.
- Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. – М.: Советская энциклопедия, 1990.
- Львов М.Р. Словарь антонимов русского языка. Св. 3000 антоним. пар / под ред. Л.А. Новикова. – 8-е изд., стереотип. – М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2006.
- Мифологический словарь / под ред. Е.М. Мелетинского. – М.: Советская энциклопедия, 1992.
- Мифы народов мира. В 2-х т. – М.: Советская энциклопедия, 1980.
- Мокиенко В.М. Большой словарь русских поговорок / Мокиенко В.М., Никитина Т.Г. – М: Олма Медиа Групп, 2007.
- Мокиенко В.М. Толковый словарь языка Совдепии / Мокиенко В.М., Никитина Т.Г. 2-е изд.– М.: АСТ-Астрель, 2006.
- Новые слова и значения: Словарь-справочник по материалам прессы и литературы 60-х гг. / под ред. Н.З. Котеловой и Ю.С. Сорокина. – М.: Советская энциклопедия, 1971.

- Новый объяснительный словарь синонимов русского языка / под ред. Ю.Д. Апресяна. – М.: Языки русской культуры, 1997.
- Обухов Г.Г. Краткий словарь изобразительного искусства. – М.: Советский художник, 1959.
- Огольцев В.И. Словарь устойчивых сравнений русского языка. – М.: Гнозис, 2001.
- Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка. – М.: Оникс, 2009.
- Популярная художественная энциклопедия: архитектура, живопись, скульптура, графика, декоративное искусство. В двух томах / под ред. Полевого В.М. – М.: Советская энциклопедия, 1986.
- Русское культурное пространство. Лингвокультурологический словарь. – М.: Гнозис, 2004.
- Словарь русского языка: В 4-х тт. (1981-1984) / под ред. А.П. Евгеньевой. — 4-е изд., стер. – М.: Русский язык, 1999.
- Степанов Ю.С. Константы: словарь русской культуры. Опыт следования. – М.: Языки русской культуры, 1997.
- Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. – М.: Флинта: Наука, 2003.
- Тихонов А.Н. Словообразовательный словарь русского языка: В 2 т. – М.: АСТ, 2003.
- Толковый словарь русского языка начала XXI века. Актуальная лексика / под ред. Г.Н Складневской. – М.: Эксмо, 2006.
- Учебный словарь сочетаемости слов русского языка / отв. ред. П.Н. Денисов, В.В. Морковкин. – М.: Русский язык, 1978.
- Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка: в 4 томах. – М.: ИДДК, 2000.
- Фасмер М.Р. Этимологический словарь русского языка. Т. 1-4. – М.: Прогресс, 1986-1987.
- Фёдоров А.И. Фразеологический словарь русского литературного языка. В 2-х томах / 3-е изд., испр. – М.: Астрель, АСТ, 2008.

Фразеологический словарь русского языка / под ред. А.И. Молоткова. – М.: Русский язык, 1986.

Чаговец Т.П. Словарь терминов по изобразительному искусству. Живопись, графика, скульптура. – СПб.: Планета музыки, Лань, 2013.

Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. Т. 1-2. – М.: Русский язык, 1994.

Шанский Н.М. Этимологический словарь русского языка / Н.М. Шанский, Т. А. Боброва. – М.: Просвещение, 1994.

Энциклопедический словарь Славянская мифология, подготовленного Институтом славяноведения и балканистики РАН. – М.: Эллис лак, 1995.

Этимологический словарь русского языка. Вып. 10: М / под общей ред. А.Ф. Журавлева и Н.М. Шанского. – М.: Изд-во МГУ, 2007.

Источники

Специальные тексты по живописи

Виннер А.В. Как работать над пейзажем масляными красками. – М.: Профиздат, 1971. – 144 с.

Волков Н.Н. Цвет в живописи. – М.: Искусство, 1984. – 480 с.

Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. – М.: Искусство, 1986. – 158 с.

Гренберг Ю.И. Технология станковой живописи. История и исследование: Монография. – М.: Изобраз. искусство, 1982. – 319 с.

Киплик Д.И. Техника живописи. – М.: Сварог и К, 2002. – 504 с.

Успенский А.М. Критика чистого цвета [Электронный ресурс]. URL: <http://uspensky.narod.ru/strizhov.html>

Успенский А.М. Содержательность живописной фактуры в контексте постмодернизма: клише, цитата, метафора // Страницы истории отечественного искусства / Рус. музей. Вып. 18: сборник статей по материалам научной конференции (Русский музей, Санкт-Петербург, 2010). – СПб.: Palace Editions, 2011. – С.298-308.

Литературоведческие и искусствоведческие тексты (театр, архитектура)

Акимов Н.П. Не только о театре. Л.; М.: Искусство, 1966. – 427 с.

Казьмина Н.Ю. Прошло сто лет... «Вишневый сад» А. Бородина в Молодежном театре // Театральная жизнь. – 2004. – №3.

Кириллов А.А. Стилизация в дореволюционном теоретическом наследии В. Э. Мейерхольда // Режиссура: взгляд из конца века: Сб. науч. статей / Ред.-сост. О.Н. Мальцева. СПб.: РИИИ, 2005. – С.5-35.

Кони А.Ф. Иван Александрович Гончаров // И. А. Гончаров в воспоминаниях современников / отв. ред. Н. К. Пиксанов. – Л.: Художеств. лит. Ленингр. отд-ние, 1969. – С. 238-260.

Ласкин А.С. Игра в эстетике Вс. Э. Мейерхольда: поводы и мотивы // Мейерхольд: К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб.: КультИнформПресс, 1998. – С.165-179.

Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы / коммент. А.В. Февральского: В 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. (1891 - 1917). – 350 с.

Ревзин Г.И. Очерки по философии архитектурной формы. – М.: ОГИ, 2002. – 144 с.

Рождественская Н.В. Психология художественного творчества: Учебн. пособие. – СПб.: Языковой центр, 1995. – 272 с.

Силюнас В. Кому нужны театроведы? // Петербургский театральный журнал № 3 [61] 2010 [Электронный ресурс]. URL: <http://ptj.spb.ru/archive>

Дынник В.А. Миниатюра // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. Т. 1. – М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925 [Электронный ресурс].URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-4434.htm>

Дынник В.А. Эскиз // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. Т. 2. – М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925 [Электронный ресурс].URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-b351.htm>

Луначарский А.В. Максим Горький. Предисловие к собранию сочинений // Луначарский А.В. Собрание сочинений в 8-ми т. Т.2. – М.: Художественная литература, 1964. – С. 155-607.

Цейтлин А.Г. Мастерство Тургенева-романиста. – М.: Советский писатель, 1958. – 636 с.

Публицистические тексты

Богданов В. О текущей ситуации на рынке живописи и графики // ARTinvestment.RU 23.01.2014 [Электронный ресурс]. URL: <http://artinvestment.ru>

Вербина Е. «Живописная “оттепель”» // Журнал «Однако» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.odnako.org/magazine>

Гельман М.А. Как продавать искусство // Отечественные записки № 4 (25) 2005. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.strana-oz.ru/2005/4/kak-prodavati-iskusstvo>

Художественные тексты

Ахмадулина Б.А. Хвойная хвороба // Знамя. – 2003. – №1 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/znamia/2003/1/ahmad.html>

Бунин И.А. Безумный художник // Бунин И.А. Собрание сочинений в шести томах. Т.4. – М.: Художественная литература, 1988. – С. 198-205.

Гоголь Н.В. Мертвые души. Том первый // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). – М.:Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1952. Т.6. – 1951. – С. 5-247.

Гоголь Н.В. Невский проспект // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / Институт русской литературы (Пушкинский Дом). – [М.; Л.]: Издательство АН СССР. Т. 3. Повести / Ред. В. Л. Комарович. 1938. – С. 7-46.

Гоголь Н.В. Ночь перед Рождеством. // Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). – М.:Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1952. Т.1. – 1940. – С. 201-243.

Гоголь Н.В. Портрет // Гоголь Н.В. Собрание художественных произведений в пяти томах. Изд. 2-е. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1959.

Гончаров И.А. Обрыв. Роман в пяти частях // Гончаров И.А. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Том. 7. – СПб.: Наука, 2004.

Ильф И.А., Петров Е.П. Золотой теленок. – М.: Азбука, 2012. – 416 с.

Лермонтов М.Ю. Портрет («Взгляни на этот лик; искусством он...») // Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 6 т. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1954-1957. Т. 1. Стихотворения, 1828-1831. – 1954. – С. 240.

Окуджава Б.Ш. Избранное. Стихотворения. – М.: Московский Рабочий, 1989.

Паустовский К.Г. Исаак Левитан // Паустовский К.Г. Собрание сочинений в шести томах. Т.4. – М.: Художественная литература, 1958. – С. 171-194.

Паустовский К.Г. Орест Кипренский // Паустовский К.Г. Собрание сочинений в шести томах. Т.4. – М.: Художественная литература, 1958. – С.134-171.

Пушкин А.С. Евгений Онегин: Роман в стихах // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. – Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1977-1979. Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. – 1978. С. 5-184.

Чехов А.П. Попрыгунья // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения: в восемнадцати томах. Т. 8. – М.: Наука, 1986. – С.7-31.

Чехов А.П. Дом с мезонином // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения: в восемнадцати томах. Т. 9 – М.: Наука, 1985. – С. 174-191.

Чехов А.П. Художество // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения: в восемнадцати томах. Т. 4. – М.: Наука, 1984. – С. 287-292.

Чехов А.П. Талант // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. Т. 5. – М.: Наука, 1984. – С. 277-281.

Чехов А.П. Скверная история: (Нечто романообразное) // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. Т. 1. – М.: Наука, 1983. – С. 215-223.

Чехов А.П. Припадок // Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. Т. 7. , – М.: Наука, 1985 . – С . 199-221.

Уайльд О. Портрет Дориана Грея // Избранные произведения в двух томах. Т.1. – М.: Художественная литература, 1961. – С.29-236.

Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ruscorpora.ru>

Nothing superfluous (Ничего лишнего) [Электронный ресурс]. URL: [http://abdulalhazred.narod.ru/ glavnay.html](http://abdulalhazred.narod.ru/glavnay.html)