

ЛІНГВОСЕМІОТИЧНІ МАРКЕРИ ПРОФЕСІЙНОЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ДИСКУРСІЇ

Морошкіна Г. Ф.

*кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри романської філології та перекладу
Запорізький національний університет
вул. Жуковського, 66, Запоріжжя, Україна
orcid.org/0000-0002-2079-6769
g.moroshkina@gmail.com*

Харченко Т. Г.

*доктор педагогічних наук, доцент,
професор кафедри романської філології та порівняльно-типологічного мовознавства
Київський університет імені Бориса Грінченка
вул. Тимошенка, 13-Б, Київ, Україна
orcid.org/0000-0002-4480-1585
t.kharchenko@kubg.edu.ua*

Ключові слова: *дискурс,
професійна мистецтвознавча
дискурсія, інструмент
пізнання, концепт,
лінгвосеміотичний знак.*

Мистецтвознавчий дискурс часто є об'єктом досліджень вчених, які звертають свою увагу здебільше на розкриття специфічних характеристик інтерпретативного дискурсу, здійсненого критиками мистецтва і, як слідство, виникає загроза суб'єктивізму і відхилення від вірогідного змісту отриманої інформації. Звернення до аналізу франкомовної мистецтвознавчої дискурсії самих художників, що раніше не спостерігалось у наукових філологічних дослідженнях, принаймні на матеріалі французької мови, скорочує шлях до відкриття істини, сприяє виникненню відчуття вірогідності та одночасно розширює простір філологічних мистецтвознавчих досліджень.

У відповідності до теорії М. Фуко «дискурсія» виявляється своєрідним інструментом пізнання, що репрезентує досить нетрадиційний підхід до аналізу культури. Простір «дискурсивних практик» зумовлено можливістю сполучати у мові різночасні події, що вислизують з-під влади культурної події, відтворюючи динаміку реального. Час пронизує висловлювання, вкорінюється в нього, перетворюється у сприйняття якоїсь непереборної, неминучої послідовності у часі. У зібраному корпусі фактичного матеріалу, який представлений дискурсивними практиками художників-модерністів, було виокремлено чотири ключові концепти: *couleur, forme, philosophie, sensibilité*. Концептуальний аналіз сприяв виявленню специфічних лінгвосеміотичних знаків, які відбивають особливості професійної мистецтвознавчої діяльності, філософські розміркування та емотивне сприйняття оточуючого світу.

У контексті професійної мистецтвознавчої дискурсії художників слово нерідко наповнюється значущими, індивідуальними, авторськими смислами, що пояснюється особливістю сприйняття оточуючого світу в просторі, формах, лініях та кольоровому забарвленні. Зібраний корпус фактичних матеріалів довів наявність трьох видів семіотичних знаків на позначення домінуючих змістовних частин висловлень: Арт-утворюючі, Інтелект-утворюючі та Сентимент-утворюючі знаки. Саме синергетичний ефект взаємодії образують образують знаків призводить до

креації специфічного смислу професійної мистецтвознавчої дискурсії. Вважаємо, що розширення простору досліджень мистецтвознавчих дискурсивних практик є перспективним.

LINGUOSEMIOTIC MARKERS OF PROFESSIONAL ART STUDIES DISCOURSIA

Moroshkina G. F.

*Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Romance Philology and Translation
Zaporizhzhia National University
Zhukovskoho str., 66, Zaporizhzhia, Ukraine
orcid.org/0000-0002-2079-6769
g.moroshkina@gmail.com*

Kharchenko T. G.

*Doctor of Philological Sciences, Associate Professor,
Professor at the Department of Romance Philology and Comparative-Typological Linguistics
Borys Grinchenko Kyiv University
Tymoshenka str., 13-Б, Kyiv, Ukraine
orcid.org/0000-0002-4480-1585
t.kharchenko@kubg.edu.ua*

Key words: *discourse,
professional art studies
discoursia, tool of cognition,
concept, linguosemiotic sign.*

Art studies discourse is often the subject of research of those scholars who focus mainly on revealing the specific characteristics of interpretative discourse by art critics, and as a result, there is a threat of subjectivity and deviation from the plausible content of the information obtained. An appeal to the analysis of the French-language art discoursia of the artists themselves, not observed previously in scientific philological research, at least on the material of the French language, shortens the path to the discovery of truth, promotes a sense of credibility and at the same time expands the scope of philological art studies.

According to M. Foucault's theory, "discoursia" is a tool of cognition, which represents a rather unconventional approach to the analysis of culture. The space of "discursive practices" is conditioned by the possibility of combining in a language chronologically different events that slip out of the power of cultural events, reproducing the dynamics of the real. Time permeates the utterance, is rooted in it, turns into the perception of some irresistible, inevitable sequence in time. In the collected corpus of factual material, which is represented by the discursive practices of modernist artists, four key concepts were identified: couleur, forme, philosophie, sensibilité. Conceptual analysis has promoted identification of specific linguosemiotic signs that reflect the peculiarities of professional art studies, philosophical reasoning and emotional perception of the world around. In the context of professional art studies discoursia, the word is often filled with meaningful, individual, authorial meanings, which is explained by the peculiarity of their perception of the world around in space, shapes, lines and colour. The collected corpus of factual material proved the existence of three types of semiotic signs to denote the dominant meaningful parts of statements: Art-forming, Intellect-forming and Sentiment-forming signs. It is the synergetic effect of the interaction of image-forming signs that leads to the creation of a specific sense of professional art discoursia. We consider expanding the research space of art studies discursive practices to be prospective.

Постановка проблеми. Мистецтвознавчий дискурс, занурений у дослідження високого, вишуканого, естетичного, постійно привабливе науковців різних гуманітарних напрямків. Помітним виявився інтерес до дослідження мистецтвознавчих дискурсів різного жанру: публіцистична рецензія, рекламний текст, анонс, проте можна констатувати, що вербальна мистецтвознавча інтерпретація артефакту критиками мистецтва найчастіше потрапляє у фокус уваги дослідників. Коли ж йдеться про інтерпретацію чужих думок, почуттів, оцінок, виникає загроза суб'єктивізму і відхилення від вірогідного змісту отриманої інформації. Корисним, на наш погляд, було б також звернення до аналізу франкомовної мистецтвознавчої дискурсії самих художників, що раніше не спостерігалось у наукових філологічних дослідженнях, принаймні на матеріалі французької мови. Фаховість первинної інтерпретації, зробленої живописцями, скорочує шлях до відкриття істини, сприяє виникненню відчуття вірогідності та одночасно розширює простір філологічних мистецтвознавчих досліджень. Подане дослідження, на відміну від попередніх розвідок, спрямовано на лінгвосеміотичний аналіз дискурсії творців артефактів, які ведуть між собою дискусію про вічне у мистецтві.

Метою статті є виявлення, за посередництвом концептуального лінгвосеміотичного та лінгво-семантичного аналізу, диференційних особливостей дискурсивних практик художників епохи модернізму, що безперервно існують в часі. Поставлена мета передбачає вирішення таких завдань: з'ясувати сутність поняття дискурсія, ідентифікувати лінгво-семіотичні знаки на відбиття особливостей мовленнєвих практик художників, виявити смислове наповнення мистецтвознавчої дискурсії.

Об'єктом дослідження є дискурсивні практики художників епохи модернізму, **предметом** – їх концептуальні, лінгвосеміотичні та лінгво-семантичні ознаки.

Матеріал дослідження зібрано з інтернет-сайтів і нараховує 523 висловлення художників-модерністів.

Дослідження ґрунтується на теорії М. Фуко, у межах якої «дискурсія» виявляється своєрідним інструментом пізнання, що репрезентує досить нетрадиційний підхід до аналізу культури. Цікавим є вичитування в дискурсі тих значень, які мають на увазі, але залишаються невисловленими, невиразними, причаївшись за фасадом «вже сказаного». Слово «дискурсивний» в теорії М. Фуко перетворюється у сприйняття якоїсь непереборної, неминучої послідовності у часі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Звернення до аналізу професійної мистецтвознавчої дискурсії як багатовимірного явища дає мож-

ливість виявити її вкоріненість в культуру та комунікативну поведінку мовця, описати особистісні і власне текстові характеристики спілкування. Мистецтвознавча дискурсія виявляється самотньою сферою професійної комунікації, де спостерігається інтермедіальність, яка реалізується завдяки усвідомленню невербального символічного коду митця, де здійснюється вербальне декодування глибинного смислу автора твору. «Комунікація в сфері мистецтва – найцікавіша тема для дослідження, тому що саме в цій сфері яскраво відбивається метамовна функція мови» [16, с. 1].

Незважаючи на довгий шлях дослідження такого складного явища, яким є «дискурс», який розпочався завдяки Е. Бенвеністу та З. Харрісу в середині минулого століття, потужні наукові дискусії продовжуються й в сучасному мовознавстві. Антропоцентрична парадигма та інтермедіальні підходи до аналізу дискурсу сприяли розвитку міжпредметних зв'язків та отриманню більш переконливих визначень цього поняття. О. С. Кубрякова та О. В. Александрова уточнюють, що дискурс не може бути матеріальною субстанцією, він являє собою простір часу, що заповнений процесом проголошення мовленнєвого продукту або процесом його створення. Дискурс – це систематичний пристрій для обробки продукту розумового процесу, а також емпіричного досвіду, в якому укладається система категорій минулого та майбутнього, наявного та можливого світів із вже пережитим і ідеальним збігом обставин, правилами гри і іншими установками [9, с. 194].

Виявляється, що така думка про неоднозначність, ускладненість полісеманта *дискурс* перегукується з подібною ідеєю, сформульованою французьким вченим Мішелем Фуко у науковій праці «Слова і речі» [19].

У роботі прослідковуються два етапи існування французького поняття “discours”: по-перше, логіко-лінгвістичне розгортання уявлення, послідовне вираження думки за посередництвом слів та речень, по-друге, сукупність соціальних та ідеологічних обмежень, що визначають, за яких обставин певний суб'єкт може чи не може щось говорити [4, с. 126]. Проте ця диференціація не знайшла своєї чіткої термінологічної визначеності у роботі М. Фуко, і таким чином поняття *дискурс* залишилось єдиним на позначення двох суттєво різних практик: мовної та мовленнєвої.

У наступній науковій роботі “L'archéologie du savoir” М. Фуко присвоює дискурсу філософське значення, яке свідчить про хід невідворотності та є долею будь-якого розумового процесу. Головною відмінністю від попередніх досліджень, які базувались на «свідомому», виявляється звернення до «несвідомого». У фокус уваги потрапляють не стереотипні моделі, але самі висловлювання,

стійкі механізми суспільного функціонування. Знаки, які створюють дискурси, позначають більше ніж самі речі, які вони номінують. Компонент «більше» – це саме те, що є головним, що необхідно виявляти та досліджувати. “Certes, les discours sont faits de signes; mais ce qu’ils font, c’est irréductible à la langue et à la parole. C’est ce qu’il faut faire apparaître et qu’il faut décrire” [18, с. 67].

Семантичний об’єм поняття *дискурс* значно розширився: до нього долучились не лише мовні, але й позамовні семіотичні процеси. У площину дослідження *дискурсу* потрапляє термін *дискурсія*, чому ми зобов’язані Автономовій Н. С., перекладачів наукової роботи М. Фуко «Слова і речі». У статті «Переклад як джерело нового терміну» Галієва А. Р. зауважує, що саме в цьому перекладі з’явився новий філософський термін *дискурсія*, який володіє особливою логіко-понятійною структурою [4, с. 125]. Філософське звучання термін набув завдяки роботам М. Фуко. У словнику постмодернізму *дискурсія* розуміється як складна сукупність мовних практик, що бере участь у формуванні уявлень про певний об’єкт. В «археологічних» та «генеалогічних» пошуках М. Фуко «дискурсія» виявляється своєрідним інструментом пізнання, що репрезентує досить нетрадиційний підхід до аналізу культури. М. Фуко цікавить не денотативне значення висловлювання, а, навпаки, вичитування в дискурсі тих значень, що мають на увазі, але які залишаються невисловленими, невиразними, причаївшись за фасадом «вже сказаного» [12].

Простір «дискурсивних практик» зумовлений можливістю сполучати у мові різночасні події, що вислизують з-під влади культурної події, відтворюючи динаміку реального. У дискурсії М. Фуко виявляє специфічну владу проголошення, яка наділена силою дещо стверджувати. Говорити означає мати владу говорити. Слово «дискурсивний», яке у філософії означає «розсудливий, понятійний, логічний», в теорії М. Фуко перетворюється у сприйняття якоїсь непереборної, неминучої послідовності у часі. Дискурсія як колективне розміркування над якоюсь проблемою виявляється своєрідним інструментом пізнання [15].

Беручи до уваги об’єкт, предмет та мету поданого дослідження, які передбачають лінгвосеміотичний аналіз ускладнених за своєю формою та змістом дискурсивних практик художників епохи модернізму, що безперервно існують в часі, вважаємо термін *дискурсія* найбільш відповідним. Час пронизує висловлювання, вкорінюється в нього, розтягує його, перетворюється у сприйняття якоїсь непереборної, неминучої послідовності у часі. “Le temps qui porte les langages, se loge en eux et finit par les user, c’est le temps qui étire mon discours avant même que je l’aie prononcé dans une succession que nul ne peut maîtriser” [19, р. 326].

Численність типологічних досліджень дискурсу протягом останніх десятиліть виявила різні дискурсивні практики, що віддзеркалюють багатогранну людську діяльність, серед яких – мас-медійна, політична, релігійна, філософська, педагогічна, юридична, рекламна, мистецтвознавча, тощо. Серед лінгвістів набувають особливої популярності розвідки професійного мистецтвознавчого дискурсу.

Відомі філологи ХХ століття Юрій Сергійович Степанов, Юрій Михайлович Лотман залишили значний доробок у галузі семіотики культури і мистецтва. Значна зацікавленість сучасних вчених скерована здебільше на дослідження вербальної інтерпретації артефактів, здійсненої критиками мистецтва. Серед них: Єліна Є. А., Булатова О. П., Жаркова У. А., Валуйцева І. І., Плохова А. Б., Єрохіна О. Б., Козловська М. В., Мілетова Є. В., Суродейкіна Т. В. та ін.

Мистецтвознавчий дискурс має багато різних форм та цілей в залежності від мети та адресанта. Єліна Є. А. досліджує три різних типи мистецтвознавчих текстів: перші відмічені наявністю вербальних посилів безпосередньо на художньому полотні, другі – на невеличких табличках, які знаходяться в музеях поряд з картиною та утримують коротку інформацію про назву, матеріал, дату виготовлення, треті – інтерпретаційні коментарі критиків мистецтва, які виконують функцію посередника між автором витвору мистецтва та глядачем. Коли йдеться про інтерпретацію чужих думок, почуттів, оцінок, виникає загроза суб’єктивізму і відхилення від вірогідного змісту отриманої інформації. Якщо при аналізі інтерпретативного дискурсу художнього твору дослідник оперує єдиним вербальним кодом, то у разі декодування інтерпретативного дискурсу живопису це трактування набуває більш ускладненого характеру, оскільки цей тип дискурсу не є самодостатнім без самого художнього полотна. Лише одночасне використання двох кодів, іконічного та вербального, веде до успішної експлікації отриманої інформації. Необхідно брати до уваги дві різні картини світу: художника та професійного критика-коментатора [6; 10]. Ю. А. Сорокін та Є. Ф. Тарасов упровадили в лінгвістику термін «креолізовані тексти», фактура яких складається з двох негомогенних частин: вербальної (мовної/мовленнєвої) та невербальної (що належить іншим знаковим системам, ніж мова) [13, с. 192]. Булатова А. П. визначає мистецтвознавчий текст як вербалізований досвід мислення у відповідності до сукупності об’єктів, наявних як твори мистецтва [2].

Як зауважують Валуйцева І. І. та Плохова А. Б., мистецтво є чуттєвою формою культури суспільства, а його витвори є не лише відобра-

женням внутрішнього світу художника, але й показником духовного стану цілого соціуму. Саме тому особливості сприйняття візуальних знаків та їх транспонування у вербальні знаки цікаві не лише для семіотики, але й для лінгвістики [3, с. 106]. Галуцьких І. А. у своїй монографії «Тілесність у художній прозі англійського модернізму і постмодернізму» присвятила цілий розділ дослідженню охудожненого тіла в літературі й мистецтві [5, с. 105–117]. Суродейкіна Т. В. у статті «Лінгвокогнітивна модель концепту «мистецтво» в англійській картині світу» здійснила концептуальний аналіз макрофрейму «мистецтво», за допомогою якого було виявлено, що традиційний макрофрейм “art” – ієрархічна структура [14, с. 139–142]. Римар Ю. В., співавтор монографії «Вербальні образи мистецтва», зосередила свою увагу на екфразисах-ремінісценціях у літературному творі [11, с. 199–214].

Подальше розширення простору розвідок дискурсивних мистецтвознавчих практик потребує відійти від формули «художник-артефакт – критик мистецтва». У поданому дослідженні, на відміну від попередніх вищезазначених розвідок, увага направлена по-перше, на лінгвосеміотичний аналіз дискурсії, по-друге, на *творців артефактів*, які ведуть між собою дискусію про вічне у мистецтві, що знаходиться, з одного боку, у певному відрізку часу (період модернізму), з іншого – нібито поза часом. У «археологічних» та «генеалогічних» пошуках Фуко «дискурсія» виявляється своєрідним інструментом пізнання, що репрезентує досить нетрадиційний підхід до аналізу культури. Простір «дискурсивних практик» зумовлений можливістю поєднувати в мові різночасні, що вислизають з-під влади культурної ідентифікації події, відтворюючи динаміку реального» [12, с. 705].

Обрана для дослідження дискурсія модернізму не є випадковою. Початок ХХ століття, подібно періоду Відродження, який змінив за змістом та формою архітектуру, живопис, скульптуру середньовіччя, запропонував іншу концепцію, відкрив радикально новий погляд на життя та мистецтво. Нове покоління художників знаходилося у постійному творчому пошуку: торкались, пальпували, вагались, досліджували, винаходили. Нові потреби нової епохи змінили парадигму бачення світу та призвели до фігуративної системи, яка протиставила себе попередній, яка базувалась на принципі подібності з оригіналом. Художники нового покоління збагатили першу половину ХХ століття ексклюзивною різноманітністю естетичних напрямків: фовізм, експресіонізм, кубізм, супрематизм, дадаїзм, сюрреалізм, абстракціонізм, поп арт та інші.

Пошук особистого шляху в живописному мистецтві, індивідуальний погляд на світ, різ-

номаніття напрацьованих естетичних та технічних засобів, потужна конкурентність підштовхнули майстрів до необхідності вербалізації своїх роздумів щодо мистецтва живопису, його міста та значення. Ці висловлювання в їх сукупності віддзеркалюють як стан і місто живопису на початку ХХ століття, так і їх актуальність в наші часи.

Дослідження такого складного явища, як професійна мистецтвознавча дискурсія, що пронизує цілу епоху модернізму і залишається актуальною для подальшої професійної дискусії сьогодення, потребує ретельного аналізу концептів та їх семіотичного осмислення. Важливим є розуміння принципового протиставлення двох складових частин: з одного боку, концепту як феномена культури, з іншого – як феномена індивідуальної свідомості, що віддзеркалює різницю між значенням та смислом. Такий підхід дозволив виявити корпус лексичних одиниць, які втілюють концепт та культурні цінності франкомовного професійного мистецтвознавчого осередка.

Корпус фактичного матеріалу складається з висловлень художників-модерністів [25–33]. Лінгвоконцептуальний аналіз передбачає звернення до лінгвістичних та енциклопедичних словників, а також до авторських статей художників з вищезазначеної книги, які містять у собі осмислення та інтерпретацію концептів. У концептах відображаються отримані людиною знання, досвід, результати її діяльності та пізнання нею світу, будь-які ознаки предмета або явища. Виявлення та дослідження ключових концептів, які віддзеркалюють головні міркування та оцінки художників-модерністів, допоможуть реалізації процесу розкриття смислів, закладених в їх висловленнях [1, с. 23–24].

Концепт “couleur” має складну структуру, яка нараховує декілька шарів: 1. *Qualité de la lumière renvoyée par la surface d’un objet (indépendamment de sa forme), selon l’impression visuelle qu’elle produit – coloris, nuance, teinte, ton, chromo.* 2. *Les zones colorées d’un drapeau. Les couleurs nationales.* 3. *Chacune des quatre marques, aux cartes (carreau, cœur, pique, trèfle).* 4. *Teinte naturelle (de la peau humaine). La couleur de la peau.* 5. *Caractère, répartition des éléments colorés (par rapport au dessin, au modelé, etc.). Les arts de la couleur (peinture, émail, mosaïque, tapisserie...).* 6. *Ensemble des traits extérieurs caractérisant les personnes et les choses dans un lieu, un temps donné. Des scènes de rue très couleur locale.* 7. *Substance colorante (colorant, pigment, peinture, teinture).* 8. *Apparence, aspect particulier que prennent les choses suivant la présentation, les circonstances* [21].

Отже, концепт “couleur” об’єктивує фізіологічний процес впливу світла на сприйняття об’єкта;

кольори національних стягів; кольорову забарвленість, природний колір шкіри, характер розкладки кольорів залежно від жанру мистецтва, місцевий колорит, бренди, карти (ігрові), барвники.

Етимологія слова “couleur” пов’язана з латинським словом *color* (*teint du visage* – колір обличчя), в образному значенні – *aspect extérieur* – зовнішній вигляд [21].

Французький словник синонімів розширює картину всебічного бачення концепту “couleur”: *Coloris* se dit de l’effet qui résulte de l’ensemble et de l’assortiment des couleurs; *Coloration* désigne l’état d’un corps coloré; *Nuance* se dit de chacun des degrés différents par lesquels peut passer une couleur, en conservant le nom qui la distingue des autres; *Teinte* est la nuance donnée par le mélange de plusieurs couleurs; *Ton* s’emploie surtout en peinture pour désigner les teintes, suivant leurs différentes natures et leur différent degré de force ou d’éclat; *Tonalité*, proprement terme de musique désignant un ensemble de sons, s’emploie aussi aujourd’hui, dans le langage courant et abusivement, en parlant d’une couleur, d’un ton déterminé caractérisant le plus souvent un ensemble; *Pittoresque*, “qui a rapport à la peinture”, ajoute à l’idée de couleur celle d’image, de reflet, d’originalité; *Teint* ne se dit que du coloris du visage, ou de la couleur donnée à une étoffe par la teinture; *Carnation*, qui désigne proprement le teint, la coloration des chairs d’une personne, s’applique aussi, en termes de peinture, au coloris des chairs [17, с. 166–167].

Синоніми слова “couleur”, всі без виключення, відносяться до досліджуваної нами мистецтвознавчої тематики та розкривають багатство і розмаїття додаткових значень: ефект, створений кольоровим доборою; вигляд кольорового об’єкта; кольорові відтінки, які зберігають свою відмінність від базового кольору; інтенсивність та яскравість кольору; єдина об’єднуюча тональність; унікальність зображення, забарвлення тіла людини тощо.

Концепт “forme” відрізняється особливо широкою розшарованістю, що пояснюється його винятковістю, тому що в житті все має свою форму, навіть саме життя є формою. За думкою Оноре де Бальзака, “Tout est forme, et la vie même est une forme” [20, с. 4]. У словнику Robert спостерігаємо такі тлумачення: 1. Apparence naturelle: 1. Ensemble des contours (d’un objet, d’un être), en fonction de ses parties. *Forme régulière, irrégulière, géométrique*; modèle à reproduire: *donner sa forme à un vase*. Les formes: *les contours du corps humain. Contour considéré d’un point de vue esthétique*. 2. Réalisation d’un fait, d’une notion: *Les différentes formes de la vie*. 3. Idée de conformité à une norme: *Les formes de l’étiquette*. 4. Condition physique: *Être en pleine forme*. 5. Didactique: *Ce qui règle*

l’exercice de la pensée. 6. Ce qui sert à donner une forme déterminée à un produit manufacture [21].

Таким чином, концепт “forme” об’єктивує розмаїття контурів предмета або суб’єкта, відтворення наявних об’єктів у артефактах, різні форми життя, спосіб вираження думки, форми етикету, фізичний стан живої істоти, завершальний вигляд предмету ручної роботи.

Французький словник синонімів доповнює зміст концепту “forme” ремаркою про «матеріальність», «відчутність на дотик»: il exprime quelque chose de concret et de palpable. Синонім *Figure* має більш абстрактне значення та скоріше позначає видимі речі: a une signification plus abstraite et convient mieux aux choses visibles; c’est la forme superficielle des choses: *Le statuaire crée des formes, le peintre représente des figures* [17, с. 280].

Етимологія слова “forme” веде походження від латинського слова *forma* (XI ст.), що означало «сукупність зовнішніх характеристик предмета» [21].

Хоча концепт “philosophie”, який не відноситься безпосередньо до мистецтвознавчої тематики через те, що вивчає найзагальніші закони природи, суспільства та мислення, між тим є знаковим для розуміння мистецтвознавчої дискурсії художників. Наступні словникові дефініції дозволяють виокремити основні шари, які переконливо доводять цю ідею: 1. Ensemble de conceptions portant sur les principes des êtres et des choses, sur le rôle de l’homme dans l’univers, sur Dieu, sur l’histoire et, de façon générale, sur tous les grands problèmes de la métaphysique. 2. Manière de voir, de comprendre, d’interpréter le monde, les choses de la vie, qui guide le comportement [23].

Отже, концепт “philosophie” об’єктивує сукупність наявних принципів по відношенню до живих та неживих істот, роль людини у всесвіті, релігії, історії, а також, у цілому, у глобальних проблемах метафізики; здібність бачити, розуміти, інтерпретувати світ, життя.

Словник синонімів поглиблює причетність філософської думки до об’єктивної оцінки дійсності: “Employé dans le sens de sagesse, implique un système particulier de conduite de la vie par lequel on juge les choses en se mettant au-dessus des intérêts individuels, des accidents de la vie et des fausses opinions du plus grand nombre” [17, с. 540].

Етимологія слова “philosophie” викриває також його долученість до мистецької творчості: “Le mot français *philosophie* est un emprunt au latin *philosophia*, qui lui-même était un emprunt au grec *philosophia*. Le mot *philosophia* est formé de deux éléments grecs. *Philos*, ‘qui aime’, vient de *philein*, l’un des trois verbes grecs qui veut dire ‘aimer’. *Sophos*, lui, signifie d’abord ‘habileté dans un art,

dans une technique', puis 'savoir, science', et enfin 'sagesse, pratique'" [23].

Необхідним для подальшого дослідження мистецтвознавчої дискурсії виявився концепт "sensibilité" у зв'язку з частотним використанням лексичних одиниць на його позначення у зібраному корпусі фактичного матеріалу. В електронному словнику Larousse знаходимо 4 основні для нашого дослідження шари: 1. Aptitude d'un organisme à réagir à des excitations externes ou internes (antonyme – insensibilité). 2. Aptitude à réagir plus ou moins vivement à quelque chose. 3. Aptitude à s'émouvoir, à éprouver des sentiments d'humanité, de compassion, de tendresse pour autrui, manifestation de cette aptitude. 4. Fonction du système nerveux lui permettant de recevoir et d'analyser des informations [22].

Так, концепт "sensibilité" об'єктивує здібність організму реагувати на зовнішні та внутрішні подразники; функції нервової системи, які дозволяють отримувати та аналізувати інформацію; здібність реагувати на щось більш менш бурхливо: здатність зворушитись, відчуття людяності, співчуття, ніжності по відношенню до іншого.

У словнику синонімів віднаходимо дві дефініції, що доповнюють загальну картину концепту "sensibilité": *Sensiblerie*, syn.péjoratif de *sensibilité* dans son acception particulière, suppose une sensibilité affectée ou outrée; *Emotivité*, un terme de psychologie et de biologie qui désigne la faculté de s'émouvoir souvent propre aux personnes dont le système nerveux est déséquilibré et répond exagérément aux chocs internes ou externes.

У такий спосіб пейоративна форма *Sensiblerie* додає нюанс сентиментальності та удаваної чутливості; психологічний термін *Emotivité* – здібності збуджуватися, особливо це стосується осіб із неврівноваженою нервовою системою.

Етимологія слова *sensibilité* тісно пов'язана з його використанням у сучасній мові: du latin *sensibilitās* ("sensibilité", "faculté de sentir", "sens", "signification") [17, с. 541].

Таким чином, лінгвоконцептуальний аналіз дискурсії художників-модерністів сприяв виявленню лінгвосеміотичних знаків (колір, форма, філософія, чуттєвість) на позначення особливостей професійної мистецтвознавчої діяльності, філософських розмірвань та емотивного сприйняття оточуючого світу.

Згідно з думкою Крапівкіної О. О., якщо брати до уваги феноменологічну концепцію Е. Гуссерля, можна припустити, що концепт подібно до «життєвого світу» – це «неотрефлексований шар людського досвіду», що складається з марновірних переживань, уявлень та оцінок; форм пізнання, відкритих для різноманітних інтерпретацій [8, с. 216].

У контексті професійної мистецтвознавчої дискурсії художників слово нерідко наповнюється значущими, індивідуальними, авторськими смислами, що пояснюється особливістю сприйняття оточуючого світу в просторі, формах, лініях та кольоровому забарвленні. «Согласно синергетической концепции, в любом типе дискурса актуально взаимодействие текста и контекста, а также их продукта – подтекста» [10, с. 90]. Зібраний корпус фактичних матеріалів довів наявність трьох видів семіотичних знаків на позначення домінуючих змістовних частин висловлень: Арт-утворюючі, Інтелект-утворюючі та Сентимент-утворюючі знаки. Арт-утворюючі знаки відбивають предметно-мистецтвознавчу складову, Інтелект-утворюючі знаки – концептуально-ідейну, Сентимент-утворюючі знаки – оцінно-емотивну. Саме синергетичний ефект взаємодії образо-утворюючих знаків призводить до креації специфічного смислу професійної мистецтвознавчої дискурсії.

Арт-утворюючі знаки, як найбільш частотні в мистецтвознавчій дискурсії, створюють конденсацію спеціальної професійної термінології, яка не завжди маніфестує пряме значення, але й нарощує додаткові особисті смисли. Вищезазначений тип знаків є системним, тому що відноситься до загальної системи мистецтвознавства; комунікативним, тому що сприяє передачі адресату інформації; здібним до узагальнення; спроможним до усвідомленого сприйняття певним колективом; має лінійний характер, тому що забезпечує тривалість у просторі та часі; реконструйований, тому що створюється не щоразу, а відтворюється. Звернемось до прикладів.

Le bleu profond attire l'homme vers l'infini, il éveille en lui le désir de pureté et une soif de surnaturel. C'est la couleur du ciel tel qu'il nous apparaît dès que nous entendons le mot ciel.

Le jaune tourmente l'homme, il le pique et l'excite, s'impose à lui comme une contrainte, l'importune avec une espèce d'insolence insupportable [25].

Насичений блакитний колір приваблює людину, пробуджує в ній бажання чистоти, жагу до надприродного, нагадує про блакить неба, знайомиго з дитинства. Жовтий колір хвилює людину, колить її, збуджує з нестерпним нахабством. Персоніфікація кольорового забарвлення наближує кольори до істот, відбиває спосіб сприйняття світу Василем Кандінським, для якого колір – засіб мислення і передачі смислу адресату.

Je veux peindre l'air dans lequel se trouve le pont, la maison, le bateau. La beauté de l'air où ils sont, et ce n'est rien d'autre que l'impossible [26].

Для Клода Моне, одного з найпопулярніших художників-імпресіоністів, не має цінності бути точним у відбитті на полотнах суб'єктів або об'єктів. Його турбує відображення краси та могутності

повітря, яке моделює вигляд оточуючого світу та об'єктів/суб'єктів, які розташовані у ньому. Метафорична забарвленість, яку транслують лексичні одиниці *peindre l'air; la beauté de l'air; l'air dans lequel se trouve le pont, la maison, le bateau; ce n'est rien d'autre que l'impossible*, виявляє винахідливість, оригінальність та майстерність художника.

Le dessin et la couleur ne sont en aucun cas deux choses différentes. Quand vous peignez, vous dessinez... Lorsque la couleur est à son plus fort, la forme est à son maximum.

Il faut traiter la nature par le cylindre, la sphère et le cône [27].

Для Поля Сезана, який випередив всіх постмодерністських митців напрацюванням особливої техніки малювання, невідомої до цього часу, не існувало розмежування між малюнком і кольором. Використання красок створює малюнок. Якщо колористична картинка виявляється вдалою, форма досягає свого максимального вираження. Циліндричні, сферичні та конічні форми визнавалися ним найбільш досконалими для зображення природи. Мистецтвознавча термінологія *le dessin, la couleur, la forme, peindre, dessiner, traiter la nature par le cylindre, la sphère et le cône* концентрує увагу на партикулярності живописного коду, висвітлює глибину роздумів щодо його подальшого розвитку.

Беручи до уваги, що в поданій роботі дослідження проводиться на матеріалі дискурсивних практик художників-модерністів, які знаходились у невпинному пошуку нових ідей та форм, їхня професійна дискусія неминуче маркована глибокими роздумами над новими техніками, новими задачами, новими очікуваннями суспільства. Інтелект-утворюючі знаки допомагають декодувати приховані смисли щодо філософського погляду на процес креації.

Quand j'exécute mes dessins Variations, le chemin que fait mon crayon sur la feuille de papier a, en partie, quelque chose d'analogue au geste de l'homme qui cherchait, à tâtons, son chemin dans l'obscurité. Je veux dire que ma route n'a rien de prévu : je suis conduit, je ne conduis pas [28].

Анрі Матісс, автор естетичного напрямку «Фовізм», відомий своїми розвідками засобів трансляції емоцій за посередництвом кольорів та форм. Робота над нарисами *Variation* навіяла йому думку про наявність якоїсь сили, що скеровує його дії. Персоніфікується пензель, який сам по собі шукає свій шлях на дотик у темряві. Метафора *son chemin dans l'obscurité* наділяє пензель людською здібністю до самостійної креативності. Порівняльна конструкція *le chemin que fait mon crayon sur la feuille de papier a, en partie, quelque chose d'analogue au geste de l'homme* підкреслює аналогію з діяльністю людини, а також

сенса наявності іншої сили. Виникає відчуття відстороненості самого автора роботи від акту творіння. Інструменти, які використовуються зазвичай художниками, набувають безліч можливостей навіть не на рівні з автором роботи, а окремо від його існування. Узагальнююче ствердження *je suis conduit, je ne conduis pas* свідчить про глибокі роздуми щодо процесу створення артефакту, яке дорівнює таїнству. Протиставлення пасивної та активної форми дієслова, стверджувальної та заперечної форми створює стійке відчуття впевненості у сформульованій тезі.

Je fus surpris de l'emploi et de l'abus qu'on fait du mot évolution. Je n'évolue pas, je suis. Il n'y a, en art, ni passé, ni futur. L'art qui n'est pas dans le présent ne sera jamais [29].

Засновник естетичного напрямку Кубізму, Пабло Пікассо відомий не лише завдяки цьому, але й також завдяки своїй активній участі у професійній дискусії. Його численні висловлення щодо розвитку мистецтва є суттєвим вкладом до формування концепції живопису в цілому. Вищенаведене висловлення Пікассо свідчить про його зануреність у справу та занепокоєність щодо її подальшої долі. Надмірне використання поняття *évolution* по відношенню до живописного мистецтва неприємно здивувало художника (*je fus surpris*). Зловживання терміном “*évolution*” нівелює значущість креації тут і зараз. Протиставлення негативної форми стверджувальної *Je n'évolue pas, je suis* транслює відчуття неправдивості, яке виправляється ствердженням: *я тут і я продукую*. Впевненість, продуманість тези *L'art qui n'est pas dans le présent ne sera jamais* доказово доводить, що в мистецтві немає ні минулого, ні майбутнього. Якщо мистецтво не створюється сьогодні, у нього немає майбутнього.

Vous pouvez rêver librement quand vous écoutez de la musique aussi bien que lorsque vous regardez la peinture. Quand vous lisez un livre, vous êtes l'esclave de l'esprit de l'auteur [30].

Поль Гоген відомий як засновник особистого піктурального коду, одночасно синтетичного, символічного та декоративного. Його спосіб використання кольору сприяв появленню нових модерністських течій. Зануреність у свою улюблену справу, нарешті справжнє визнання його творчості сприяють не лише плідній креативній діяльності, але й також усвідомленню своєї місії митця. У вищенаведеному висловленні з метою виокремлення таких видів мистецтва, як живопис та музика, він звертається до засобу їх протиставлення художній літературі. Це порівняння базується на контрасті позитивних та негативних характеристик. Для преференційних для нього видів мистецтв, тобто музики та живопису, використовуються такі лексичні одиниці, як *vous pouvez rêver librement*, тоді

як для художньої літератури – *l'esclave de l'esprit de l'auteur*. Дієслово *pouvoir* у словнику Larousse означає *faculté, possibilité que quelqu'un ou quelque chose a de faire quelque chose. Rêver -se représenter comme réel ce que l'on désire*. Прислівник *librement -sans restriction ni contrainte*. І навпаки, дефініція вищезазначеного словника *Esclave – personne de condition non libre, qui est sous la dépendance complète d'une autre personne* – доводить повну несамостійність особистості, залежність від думки автора художнього твору. Очевидним та переконливим виявляється бажання підкреслити відкритість живописного твору до вільного трактування його змісту.

Сентимент-утворюючі знаки на позначення емотивності, чуттєвості, які маркують мистецтвознавчу дискурсію художників, є достатньо частотними, тому що відбивають живий характер спілкування, тому що мистецтво – це їх справжнє життя.

Et dans un tableau, je voudrais dire quelque chose de consolant comme une musique. Je voudrais peindre des hommes ou des femmes avec ce je ne sais quoi d'éternel, dont autrefois le nimbe était le symbole, et que nous cherchons par le rayonnement même, par la vibration de nos colorations [31].

Умовний спосіб *je voudrais dire, je voudrais peindre*, негативна форма дієслова *je ne sais quoi d'éternel*, використані Вінсентом Ван Гогом, свідчать про його невпевненість, вагання, обережне ставлення до улюбленої справи. Його відношення до живопису носить сакральний характер: *Je voudrais peindre des hommes ou des femmes avec ce je ne sais quoi d'éternel, dont autrefois le nimbe était le symbole*. Синтез музики та живопису у його свідомості відбиває світ, в якому живе художник, транслює емоційний стан чуттєвої особистості, яка знаходиться у постійному пошуку утіхи (consolant), з одного боку, та яскравого саява, з іншого: *quelque chose de consolant comme une musique; nous cherchons par le rayonnement même, par la vibration de nos colorations*.

У наступних висловленнях художників простежується підвищений емоційний стан майстрів, які живуть почуттями, серцем:

La couleur! Quelle langue profonde et mystérieuse, le langage des rêves [28].

Колір, який є мовою художників, засобом передачі інформації та почуттів, спілкування зі світом, набуває неабиякої значущості у Матісса: він загадковий, наділений безкінечним змістом, пропонує цікаві, дивовижні та незрозумілі зображення.

Quand je connaîtrai ton âme, je peindrai tes yeux [32].

На запитання Жанни Ебютер, дружини Амедео Модільяні, чому він не малює її очі, майстер відповів: коли я відчую твою душу, тоді намалюю

твої очі. Душа для художників не дорівнює розуму, зовнішній поведінці, вона віддзеркалює життєві принципи людини, спосіб мислення, трактування, оцінювання оточуючого світу. Висловлення Марка Шагала *Si je crée du coeur, presque tout fonctionne; si de la tête presque rien* ще раз переконує у вірогідності подібного тлумачення.

J'adore le théâtre et je suis peintre, je pense que les deux sont faits pour un mariage d'amour. Je donnerai toute mon âme pour le prouver une fois de plus [33].

Нерідко дискурсія художників маркована лексемою *amour*. У словнику Larousse надається таке визначення: *Intérêt, goût très vif manifesté par quelqu'un pour une catégorie de choses, pour telle source de plaisir ou de satisfaction. Mouvement de dévotion qui porte un être vers une divinité, vers une entité idéalisée, adhésion à une idée, à un idéal* [23].

Два види мистецтв, які обожуює М. Шагал, театр та живопис, зливаються в єдине ціле, утворений альянс виявляє відданість (*dévotion*) та наближується до божественного (*divinité*), до ідеальної сутності (*entité idéalisée*).

Таким чином, зібраний фактичний матеріал дозволив переконатися у достовірності попередніх припущень.

Лінгвоконцептуальний аналіз дискурсії художників-модерністів сприяв виявленню лінгвoseміотичних знаків (колір, форма, філософія, чуттєвість) на позначення особливостей професійної мистецтвознавчої діяльності, філософських розмірвань та емотивного сприйняття оточуючого світу. Проведений лінгвoseміотичний аналіз зібраного корпусу фактичних матеріалів виявив наявність трьох основних типів знаків, які відбивають своєрідність даного типу дискурсії, а саме: арт-утворюючі, інтелект-утворюючі, сентимент-утворюючі знаки смислового наповнення професійної дискурсії. Лінгво-стилістичний аналіз сприяв проникненню у смислову сутність професійної дискурсії, яка є мистецтвознавчою, філософською та емоційною.

Перспективними вважаємо подальші дослідження професійних мистецтвознавчих практик художників епохи модернізму та постмодернізму з метою спостереження та аналізу процесу деструкції у витворах зображувального мистецтва, а також проникнення в західноєвропейську культуру ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Болдырев Н. Н. Когнитивная лингвистика. Москва, Берлин : Директ-Медиа, 2016. 252 с.
2. Булатова А. П. Лингво-когнитивный анализ искусствоведческого дискурса (тематические разновидности – музыка, архитектура) : дис. ... канд. филол. наук. Москва, 1999. 276 с.

3. Валуйцева И. И., Плохова А. Б. Искусствоведческий дискурс (на примере анализа произведений живописи). *Вестник МГОУ. Серия «Лингвистика»*. № 6. 2013. С. 105–106.
4. Галиева А. М. Дискурсия: перевод как источник нового термина. *Ученые записки Казанского университета. Гуманитарные науки*. Т. 152. Кн. 6. 2010. С. 124–132.
5. Галуцьких І. А. Тілесність у художній прозі англійського модернізму і постмодернізму (когнітивно-семіотичні студії) : монографія. Запоріжжя : Кругозір, 2016. 625 с.
6. Елина Е. А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства. Номинативно-коммуникативный аспект. Волгоград, Саратов : Изд. центр. СГСЭУ, 2002. 256 с.
7. Жаркова У. А. Воплощение знаковой природы изобразительного искусства в искусствоведческом дискурсе. *Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение*, 2011. Вып. № 33 (248). С. 49–52.
8. Крапивкина О. А. Лингвосеміотический анализ концепта и понятия (на материале текстов научного и научно-популярного дискурса). *Вестник Новосибирского государственного педагогического университета*, 2017. № 4. С. 209–222.
9. Кубрякова Е. С., Александрова О. В. О контурах новой парадигмы знания в лингвистике. *Структура и семантика художественного текста : Доклады VII Международной конференции*. Москва : МГГУ им. М. А. Шолохова, 1999. С. 186–197.
10. Пихтовникова Л. С. Самоорганизация дискурса и отдельных типов дискурса. Синергетика в филологических исследованиях : монография. Харьков, 2015. С. 88–102.
11. Римар Ю. Я. Екфрастичні мініатюри Анрі Мішо. Екфразис. Вербальні образи мистецтва : монографія. Київ : Київський університет, 2013. С. 176–198.
12. Словарь постмодернизма. URL: <https://slovar.cc/isk/postmodern/2478904.html>
13. Сорокин Ю. А., Тарасов Е. Ф. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция. Оптимизация речевого воздействия. Москва : Наука, 1990. 240 с.
14. Суродейкіна Т. В. Лінгвокогнітивна модель концепту «МИСТЕЦТВО» в англомовній картині світу. *Нова філологія. Збірник наукових праць*. Запоріжжя : ЗНУ, 2011. С. 139–142.
15. Усманова А. Р. Новейший философский словарь / сост. Грицанов А. А. Минск, 1998. 896 с. URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/New_Dict/231.php
16. Хасанова З. С., Милетова Е. В., Бугаенко Н. П. Некоторые параметры и характеристики англоязычного специализированного искусствоведческого дискурса. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-parametry-i-harakteristiki-angloyazychnogo-spetsializirovannogo-iskusstvovedchesk>
17. Dictionnaire des synonymes de la langue française. Librairie Larousse. Paris-VI, 1973. 626 p.
18. Foucault M. L'archéologie du savoir. Ed. Paris Gallimard, 1969. 143 p. URL: http://www.archipress.org/docs/pdf/FoucaultArcheologie_du_savoir.pdf
19. Foucault Michel. Les mots et les choses. pdf. URL: https://monoskop.org/images/4/40/Foucault_Michel_Les_mots_et_les_choses.pdf
20. Lièvre-Crosson Elisabeth. Comprendre la peinture. Les Essentiels Milan. Edition MILAN. Toulouse, 1999. 64 p.
21. URL: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/forme>
22. URL: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pouvoir/63206>
23. URL: <https://dictionnaire.orthodidacte.com/article/etymologie-philosophie>
24. URL: <https://fr.wiktionary.org/wiki/>
25. URL: https://www.dicocitations.com/auteur/2382/Wassily_Kandinsky.php
26. URL: <https://www.citation-celebre.leparisien.fr/auteur/claude-monet>
27. URL: <https://citation-celebre.leparisien.fr/auteur/paul-cezanne#:~>
28. URL: <https://www.babelio.com/auteur/Henri-Matisse/8213/citations>
29. URL: <https://www.linternaute.fr/citation/auteur/pablo-picasso/17098/>
30. URL: <https://citation-celebre.leparisien.fr/auteur/paul-gauguin>
31. URL: https://www.dicocitations.com/auteur/4455/Vincent_Van_Gogh.php
32. URL: <https://citation-celebre.leparisien.fr/auteur/amedeo-modigliani>
33. URL: <https://citation-celebre.leparisien.fr/auteur/marc-chagall>

REFERENCES

1. Boldyrev, N. N. (2016) *Kognityvnaya lingvistyka [Cognitive linguistics]*. Moscow, Berlin : Direct Media, 252 p.
2. Bulatova, A. P. (1999) *Lingvo-kognityvnyi analiz iskusstvovedcheskogo diskursa (tematicheskiye raznovidnosti – muzyka, arhitektura) [Linguo-cognitive analysis of art studies discourse (thematic varieties – music, architecture)]* : dis. ... cand. philol. sciences : Moscow, 276 p.
3. Valuytseva, I. I.; Plokhova, A. B. (2013) *Iskusstvovedcheskiy diskurs (na primere analiza proizvedeniy zhyvopisi) [Art studies discourse (on the example of analysis of paintings)]*.

- Bulletin of Moscow State Regional University, series: Linguistics*, № 6, pp. 105–106.
4. Galiyeva, A. M. (2010) Diskursiya: perevod kak istochnik novogo termina [Discourse: translation as a source of a new term]. *Scientific papers of Kazan University: Humanitarian sciences*. vol. 152, book 6, pp. 124–132.
 5. Galutskykh, I. A. (2016) Tilesnist' u khudozhnii prozi angliis'koho modernizmu i posymodernizmu (kohnityvno-semiotychni studii) [Corporality in literary texts of English modernism and postmodernism (cognitive-semiotic studies)] : monograph. Zaporizhzhia : Kruhozir, 625 p.
 6. Yelina, E. A. (2002) Verbal'nyie interpretatsii proizvedeniy izobrazitel'nogo iskusstva. Nominativno-kommunikativnyi aspekt [Verbal interpretations of works of fine arts. Nominative-communicative aspect]. Volgograd, Saratov : Publishing centre SSSEU, 256 p.
 7. Zharkova, U. A. (2011) Voploshcheniye znakovoy prirody izobrazitel'nogo iskusstva v iskusstvovedcheskom diskurse [The embodiment of the iconic nature of fine arts in art studies discourse]. *Bulletin of Chelyabinsk State University, Philology. Art criticism*, issue 33 (248), pp. 49–52.
 8. Krapivkina, O. A. (2017) Lingvosemioticheskiy analiz kontsepta i ponyatiya (na materiale tekstov nauchnogo i nauchno-populyarnogo diskursa) [Linguo-semiotic analysis of concept and notion (based on the texts of scientific and popular science discourse)]. *Bulletin of the Novosibirsk State Pedagogical University*, № 4, pp. 209–222.
 9. Kubryakova, E. S., Aleksandrova, O. V. (1999) O konturah novoy paradigmy znaniya v lingvistike [On the contours of a new paradigm of knowledge in linguistics]. *Structure and semantics of a literary text : reports of the VII international conference*. Moscow : M. A. Sholokhov MSGU, pp. 186–197.
 10. Pikhtovnikova, L. S. (2015) Samoorganizatsiya diskursa i otdel'nyh tipov diskursa [Self-organization of discourse and certain types of discourse]. *Synergetics in philological research : monograph*. Kharkov. Pp. 88–102.
 11. Rymar, Yu. V. (2013) Ekfrastychni miniatiury Anri Misho [Ekphrastic miniatures by Henri Micho]. *Ekphrasis. Verbal images of art : monograph*. Kyiv : Kyiv University, pp. 176–198.
 12. Slovar' postmodernizma [Dictionary of postmodernism]. URL: <https://slovar.cc/isk/postmodern/2478904.html>
 13. Sorokin, Yu. A., Tarasov, E. F. (1990) Kreolizovannyye teksty i ih kommunikativnaya funktsiya [Creolized texts and their communicative function]. *Optimization of speech impact*. Moscow : Nauka, 240 p.
 14. Surodeikina, T. V. (2011) Lingvokohnityvna model' kontseptu "MYSTETSTVO" v anglomovni kartyni svitu [Linguistic-cognitive model for the concept of "MYSTERY" in the English-speaking worldview]. *New philology. Collection of scientific papers*. Zaporizhzhia : ZNU, pp. 139–142.
 15. Usmanova, A. R. (1998) Noveishyi filosofskiy slovar' [The latest philosophy dictionary], comp. Gritsanov A. A. Minsk, 896 p. URL: https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/New_Dict/231.php
 16. Khasanova, Z. S., Miletov, E. V., Bugaenko, N. P. Nekotoryie parametry i kharaktersistiki angloyazychnogo spetsializirovannogo iskusstvovedcheskogo diskursa [Some parameters and characteristics of the English-language specialized discourse of art studies]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-parametry-i-harakteristiki-angloyazychnogo-spetsializirovannogo-iskusstvovedchesk>
 17. Dictionnaire des synonymes de la langue française. Librairie Larousse. Paris-VI, 1973. 626 p.
 18. Foucault, M. L'archéologie du savoir. Ed. Paris Gallimard, 1969. 143 p. URL: http://www.archipress.org/docs/pdf/FoucaultArcheologie_du_savoir.pdf
 19. Foucault Michel. Les mots et les choses. pdf. URL: https://monoskop.org/images/4/40/Foucault_Michel_Les_mots_et_les_choses.pdf
 20. Lièvre-Crosson Elisabeth. Comprendre la peinture. Les Essentiels Milan. Edition MILAN. Toulouse, 1999. 64 p.
 21. <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/forme>
 22. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pouvoir/63206>
 23. <https://dictionnaire.orthodidacte.com/article/etymologie-philosophie>
 24. <https://fr.wiktionary.org/wiki/>
 25. https://www.dicocitations.com/auteur/2382/Wassily_Kandinsky.php
 26. <https://www.citation-celebre.leparisien.fr/auteur/claude-monet>
 27. <https://citation-celebre.leparisien.fr/auteur/paul-cezanne#:~>
 28. <https://www.babelio.com/auteur/Henri-Matisse/8213/citations>
 29. <https://www.linternaute.fr/citation/auteur/pablo-picasso/17098/>
 30. <https://citation-celebre.leparisien.fr/auteur/paul-gauguin>
 31. https://www.dicocitations.com/auteur/4455/Vincent_Van_Gogh.php
 32. <https://citation-celebre.leparisien.fr/auteur/amedeo-modigliani>
 33. <https://citation-celebre.leparisien.fr/auteur/marc-chagall>