

КЛЮЧЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ДИСКУРСА В РАМКАХ ТЕКСТОВОЙ АКТУАЛИЗАЦИИ АНГЛИЙСКОГО ЛИНГВОКУЛЬТУРНОГО КОНЦЕПТА «PAINTING» (НА МАТЕРИАЛЕ МОНОГРАФИИ Г. РЕЙНОЛЬДСА «TURNER. WORLD OF ART»)

М.О. Бельмесова

*Оренбургский государственный педагогический университет,
Гимназия № 1, г. Оренбург*

Данная статья посвящена описанию искусствоведческого дискурса как явления комплексного и многоуровневого, выявлена его структура, конститутивные характеристики и ключевые особенности. Критериальные признаки обоснования принадлежности искусствоведческого дискурса к разновидности более общего понятия, дискурса, были взяты согласно концепции «конститутивно-институтивных» характеристик дискурса В. И. Карасика. Для описания структуры искусствоведческого дискурса был применён синергетический подход, положенный в основу трехуровневой модели Т.В. Ефремовой, в которой искусствоведческий дискурс описывается как явление, состоящее из мега-, макро-, микроуровней. Текстовый анализ производился на языковом материале отрывков, взятых из монографии Г. Рейнольдса «Turner (World of art)». В результате исследования были выявлены четыре ключевые характеристики искусствоведческого дискурса: эмоциональная окрашенность отрывков, наличие специализированной лексики сферы искусства, гипертекстуальность, наличие особой концептосферы.

Ключевые слова: дискурс, искусствоведческий дискурс, концепт «painting», стилистические приёмы, гипертекстуальность, концептосфера.

Понятие «дискурс» является одним из основных в современной когнитивной лингвистике и уже достаточно длительное время находится в центре внимания как зарубежных, так и российских учёных-лингвистов. Однако однозначного определения данной категории не существует.

Дебора Шифрин выделяет три подхода к трактовке данного понятия. Первый – формальный подход, согласно которому «дискурс – язык выше уровня предложения или словосочетания» [13, с. 23]. Развивая данную мысль, Звегинцев приходит к выводу, что «под дискурсом... будут пониматься два или несколько предложений, находящихся друг с другом в смысловой связи» [4, с. 170]. Так, можно выделить одну из базисных характеристик дискурса – критерий смысловой связности высказываний (письменных или устных). Второй подход – функциональный. «Этот подход предполагает обусловленность анализа функций дискурса изучением языка в широком социокультурном контексте» [8, с. 57]. Третий подход – комплексный, соединяющий в себе два ранее перечисленных. В рамках данного подхода дискурс рассматривается как высказывание, с позиции взаимодействия формы и функции. Эта концепция подразумевает, что «дискурс является не примитивным набором изолированных единиц

языковой структуры «больше предложения», а целостной совокупностью функционально организованных, контекстуализованных единиц употребления языка» [8, с. 57].

Искусствоведческий дискурс представляет собой специфическое языковое пространство, для которого характерна особая ситуация общения и набор лексики на определённую тематику. Несмотря на то, что многие исследователи сходятся во мнении, что тематическим ядром искусствоведческого дискурса является изобразительное искусство, мы склонны расширить данное понятие до описания любого вида искусства. Так, У.А. Жаркова понимает искусствоведческий дискурс как «аллюзию к названию науки об искусстве» [5, с. 49–50]. Исследователь объясняет это тем, что автор вербального произведения об искусстве в процессе стремления истолковать искусство пытается проникнуть в глубинный смысл того или иного произведения искусства, при этом он часто «домысливает» за самого создателя.

А.П. Булатова определяет искусствоведческий дискурс как «вербализованный опыт мышления относительно области объектов, бытующих как произведения искусства, организованный в рамках стратегий восприятия, авторитета, оценочности и других искусствоведческих стратегий» [1, с. 44].

Е.В. Милетова выводит собственное определение данного понятия: «искусствоведческий дискурс есть целенаправленная коммуникативная деятельность, связанная с интерпретацией произведения (или произведений) искусства, осуществляемая её участниками в форме устной и письменной речи, в соответствии с принятыми в обществе правилами, нормами, стандартами» [9, с. 115].

Правомерно ли считать искусствоведческий дискурс разновидностью дискурса? Анализируя дискурс с точки зрения его институциональной принадлежности, В.И. Карасик выделяет 4 типа признаков дискурса.

- 1) «Конститутивные признаки», которые представляют собой совокупность 5 компонентов:
 - а) «людей, рассматриваемых с позиций общения в их статусно-ролевых и ситуативно-коммуникативных амплуа» («участников, условия, организацию, способы и материал общения»);
 - б) «сферы общения и коммуникативной среды»;
 - в) «мотивов, целей, стратегий, развертывания и членения общения»;
 - г) «канала, режима, тональности, стиля и жанра общения»;

д) «знакового тела общения» («текстов с невербальными включениями»).

2) «Признаки институциональности» конкретизируют конститутивные признаки дискурса «прежде всего по линиям участников общения, ... а также по целям и условиям общения», «фиксируют контекст в виде типичных хронотопов, символических и ритуальных действий, трафаретных жанров и речевых клише».

3) «Признаки типа институционального дискурса» «характеризуют тип общественного института» по его «ключевому концепту».

4) «Нейтральные признаки» включают в себя 3 разнородные составляющие:

а) «строевой материал дискурса» («то, без чего нельзя обойтись в любом общении»);

б) «лично-ориентированные фрагменты общения»;

в) «моменты институционального дискурса, которые характерны в большей степени для других институтов» [6].

Так, всё вышесказанное можно отразить на примере искусствоведческого дискурса в таблице.

Конститутивные характеристики искусствоведческого дискурса

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ ДИСКУРС	
Конститутивные признаки (компоненты)	
Текст (монография о художнике)	Контекст (экстралингвистический компонент)
<p>Конститутивные признаки текста:</p> <p>целостность, логичность, смысловая и структурная завершённость, целенаправленность, прагматическая установка сообщения</p>	<p>Конститутивные признаки контекста:</p> <p>Участники: читатель, монограф Организация: письменная форма, Ведущая роль принадлежит монографу, выступающему в роли «лектора-интерпретатора» Материал: картины художников Сфера общения: научная Канал: визуальный Стиль: научно-публицистический Невербальное включение: фотографии картин</p>
<p>Последовательность языковых знаков в изучаемой монографии (в виде набора определённых слов) обладает связностью и цельностью на всех уровнях текстового построения, что обеспечивает логичность и связность высказываний на уровне смыслообразования</p>	<p>Ключевой концепт («живопись») Цель, задачи и микрозадачи общения (цель монографа – воздействовать на сознание читателя. Задачи монографа: 1) создать образ картины в сознании читателя при помощи ее словесного описания; 2) сужение различий в фоновых знаниях, препятствующих пониманию смыслового компонента текста. Стратегии и тактики (согласно выбранной задачи монограф концентрируется то на одной особенности искусствоведческого дискурса, то на другой. Например, монограф использует языковой инструментарий создания образности с целью визуализации образа картины в сознании читателя. В случае, если монографу необходимо восполнить пробелы в фоновых знаниях читателя, он использует ссылки и авторские комментарии, создаёт целые приложения)</p>

Согласно анализу, приведённому в вышеизложенной таблице, мы приходим к выводу, что искусствоведческий дискурс можно в полной мере отнести к относительно самостоятельной разновидности дискурса, так как он включает в себя все ключевые характеристики дискурса.

Е.В. Милетова выделяет два типа искусствоведческого дискурса: вербальный и невербальный. «На этапе вербальной коммуникации в сфере искусства... адресант в лице критика/зрителя/художника отправляет декодированную информацию (текст) адресату, в качестве которого выступает читатель, вербально воздействуя на его психическое и эмоциональное состояние» [9, с. 115]. Исходя из вышесказанного, лингвистическое исследование может быть посвящено изучению только искусствоведческого дискурса второго типа.

Согласно концепции Т.В. Ефремовой, которая основывается на синергетическом подходе, вербальный искусствоведческий дискурс состоит из трёх уровней (см. рисунок) [3, с. 8]:

Мы полностью согласны с мнением исследователя в той части, где она делит дискурс на три уровня, кроме того, мы не оспариваем наполнение мега- и макроуровней. Анализируемая монография Г. Рейнольдса относится к макроуровню, дискурсу художественной критики и истории искусства, так как в данной монографии автор характеризует картины живописца, а также описывает его творческий путь сквозь призму развития истории английской живописи. К единицам микроуровня Т.В. Ефремова относит только малоформатные тексты названий произведений искусства. Такое ограничение кажется нам излишним. Базовый концепт искусствоведческого дискурса – концепт «искусство». Базовый концепт искусствоведческого дискурса, где фигурирует описание произведений живописи, – концепт «живопись». Следовательно, все единицы, которые его вербализуют, можно условно отнести к микроуровню искусст-

воведческого дискурса. Наше уточнение не противоречит мнению исследователя, так как в названиях картин присутствуют единицы, вербализующие концепт «живопись».

К основным чертам вербального искусствоведческого дискурса можно отнести: эмоциональную окрашенность лексики, наличие специализированной лексики сферы искусства, гипертекстуальность, наличие особой концептосферы.

Эмоциональная окрашенность. Основная цель художника и монографа одина: эмоциональное воздействие на реципиента. Средства для достижения цели у них различны. Это вызвано тем, что оба создателя пользуются различными семиотическими системами. Так, художник использует первичную семиотическую систему, где основными компонентами являются знаки-образы, знаки-символы. Монограф пользуется вторичной семиотической системой, где средства его воздействия на адресата – средства языка. Наиболее действенный метод воздействия на эмоциональную сферу читателя – использование средств языковой выразительности и иллюстраций картин. Любая монография изобилует различными стилистическими приёмами. Эмоциональная окрашенность может выражаться и в специфических структурных или семантических характеристиках слов. Чаще всего в наибольшей степени эмоционально окрашены фрагменты описания картин и авторские суждения. Скорее всего, это связано с тем, что текст монографии выступает «посредником» между предметом экстралингвистической реальности (в данном случае – картиной) и реципиентом. Монограф пытается вовлечь адресата во взаимодействие с произведением искусства, а в своих суждениях – вызвать читателя на диалог. Стилистические приёмы также используются для привлечения внимания реципиента к наиболее значимым деталям, например, картины и активизации образного мышления.



Уровни искусствоведческого дискурса

“In a manner he was to repeat throughout his life, Turner saw the latent possibilities and brought them nearer fruition than his contemporaries. The colours in which he composed the water-colours of this decade were the low-toned blues and blue-greys which had their own emotional melancholic connotation. When nearly fifty years later he read Goethe’s “Zur Farbenlehre” he would see that he had progressed from the negative gloomy colours to the positive vital colours typified by the glowing yellows and reds of his later work” [12, с. 24].

При детальном рассмотрении приведённого отрывка становится очевидно, что в тех моментах, когда монограф не касается описания картин и той сферы, что с этим связано, его речь предельно прозаична и неэмоциональна. Эта мысль подтверждается тем, что в отрывках, свободных от описания картин, наблюдается резкое снижение количества стилистических приёмов различных уровней. В подобных отрывках лексика монографа предельно нейтральна. Там, где Г. Рэйнольдс описывает эволюцию цветовой палитры Тёрнера, его речь становится поэтичной и значительно эмоциональней. Так, нам встречаются эпитеты «melancholic, gloomy, vital, glowing», антитеза «negative» – «positive», «gloomy» – «vital».

«Writing in 1797 a critic remarked that Girtin’s manner was based on Turner’s, and at the time this was a fair view. In the last few years of his life Girtin’s style in watercolour developed away from, and in advance of, Turner’s use of that medium, in warmer harmonies of tone, a greater breadth of handling, and a choice of viewpoint which fully brought out the romantic feeling in his landscapes.

But Turner did not need to be apprehensive about this. Not only was he by then an Associate of the Royal Academy... In this he was following the tradition of the eighteenth century whereby many British artists did specialize in watercolour to the almost complete exclusion of oil.

Turner has frequently been reproached with basing his practice in oils on his watercolour technique. This was, as we shall see, one of the charges which Sir George Beaumont brought against him, and even Constable echoed it. But what *The Cholmeley Sea Piece* shows is Turner learning a completely different range of expression through the new medium. This is in no sense a transcript in oil of the ideas he expressed even in such advanced watercolours as Alum Bay and Westminster Abbey. Not only does it give him a greater range of light and shade, it enables him to attend to such remarkably subtle distinctions as the difference between the reflection of the mariner’s lamp and that of the cloudy moonlight on the disturbed water... For all their dramatic realism and romantic feelings, Wright of Derby and De Louthembourg... did not explore the nuances of light seen though a semi-transparent medium do not enter into the examination of these problems... Time and again we shall find

Turner looking into the sun or moon as the source of light; here is the habit of mind ...

But while he did not feel drawn to the new medium, it is clear that Turner was, and his ambition was firmly established to become an Associate of the Royal Academy... When... Turner exhibited his *Buttermere Lake with part of Cromackwater, Cumberland, a shower* he had already advanced greatly in his mastery of the medium; it was becoming possible for him to see and render entirely new nuances of tone and aerial perspective» [12, с. 32–36].

Во втором отрывке по-прежнему присутствуют стилистические приёмы лексического уровня: эпитеты «fair», «romantic», «advanced», «subtle», «semi-transparent»; метафоры «harmonies of tone», «breadth of handling», «echoed», «transcript of the ideas», «look into the sun and moon», «the habit of mind», «to feel drawn to the medium», антитеза «dramatic realism» – «romantic feelings». Все перечисленные стилистические приёмы объединены тематически: все они относятся к достаточно поэтичному описанию техники письма масляными красками живописца. Это вызвано тем, что описание техники Тёрнера является в данном отрывке ключевой микро-темой. Кроме того, особого внимания заслуживают наречия-усилители «remarkably», «firmly», «greatly», «entirely». Причём, важно отметить, что большинство усилителей встречается в конце отрывка. Это можно объяснить тем, что именно в последнем абзаце снижается количество стилистических приёмов и особых грамматических конструкций. Помимо средств художественной выразительности лексического уровня монограф широко пользуется грамматическими приёмами. Так, например, встречаются отклонения от грамматической нормы, когда добавление окончания к глаголу в Past Simple и Present Simple в утвердительном предложении заменяется соответствующим вспомогательным глаголом и инфинитивом: «did specialize», «does give». Достаточно часто встречается инверсия: «not only was he», «in this he was», «not only does it give», “time and again we shall», концентрирующая внимание читателя на наиболее значимых моментах. Более того, Г. Рэйнольдс трижды нарушает правило композиции предложений, которое гласит о том, что нельзя начинать предложение с союза «but». Таким образом, все перечисленные средства делают текст монографа чрезвычайно эмоциональным и привлекают внимание читателя именно к тем фрагментам, которые для Г. Рэйнольдса особо важны.

Специализированная лексика сферы искусства. Будучи явлением жанрово разнородным, искусствоведческий дискурс включает в себя характерные черты разных функциональных стилей. Жанр монографии ближе всего находится к научно-публицистическому стилю. Следовательно, помимо наличия эмоционально окрашенной лексики, здесь присутствуют термины, чисто искусствоведческие понятия, профессионализмы и спе-

циализированные заимствования (например, из французского и итальянского языков, что обусловлено историей развития живописи как вида искусства). Эта особенность напрямую связана со следующей.

Гипертекстуальность. Из-за того, что текст монографии наполнен искусствоведческими понятиями и терминами, а также – прецедентными отсылками к различным контекстам истории искусства (не говоря уже о реалиях, принадлежащих к той или иной культуре), его прочтение порой становится весьма затруднительным. «Понимание текста – особенно инокультурного текста – требует комментария, т.е. способа согласовать тезаурус адресата и адресанта, степень дробности, детализация которого детерминирована расстоянием (как во времени, так и в пространстве) между адресатом и адресантом. Чем больше расстояние, тем подробней и богаче должен быть комментарий, поскольку адресанту неизвестно, что знает и чего не знает анонимный адресат, особенно, если они принадлежат к разным социальным, идеологическим и иным общностям. Цель комментария – сократить дистанцию между ними» [11, с. 85]. Таким образом, гипертекстуальность выражается в наличии авторских комментариев, глоссариев, ссылок, сносок. Так, например, «принципиальная задача глоссариев – объяснить слово не в языке, а в дискурсе, реальном социокультурном контексте» [11, с. 91]. Следовательно, создание глоссариев облегчает понимание многозначных слов, которые в искусствоведческом дискурсе принимают особое значение, о котором простой читатель может и не догадываться, и искусствоведческих терминов. Роль комментария заключается в объяснении уже не слова или словосочетания, а скорее – целой ситуации в дискурсе и социокультурном контексте.

Наличие особой концептосферы. «Концептосфера представляет собой условное пространство взаимодействия языковых принципов с ментальными и социокультурными структурами» [3, с. 14]. Анализ концептосферы позволит изучить (взаимо)отношения системы с окружающей средой, т.е. ментальных сущностей с экстралингвистической реальностью. Базовыми концептами англоязычного искусствоведческого дискурса являются «Art», «Painting», «Nature», «Britain».

Так наибольший акцент в монографии Г. Рэйнольдса о Тернере делается на том, что Тернер был выдающимся пейзажистом. Со временем тематика картин Тернера расширилась и к изображениям «природы», «городского пейзажа» добавилось описание «предметов архитектуры в готическом стиле», где природа дополняла мрачный колорит картин. В своей книге «Wye Tour» (1783) Уильям Гилпин пишет следующее о пейзаже картины Тернера «Tintern»:

«... the woods, and glades intermixed, the winding of the river, the variety of the ground, the splendid ruin, contrasted with the objects of nature;

and the elegant line formed by the summits of the hills which include the whole, make all together a very enchanting piece of scenery» [12, с. 20]. Лексико-семантическая сеть «пейзаж» в данном описании картины состоит из следующих лексических единиц: «the woods» (леса), «glades» (просеки), «the winding of the river» (поворот реки), «the ground» (земля), «the summits of the hills» (вершины холмов), «scenery» (вид, пейзаж). Данный пример описания природы чрезвычайно поэтичен, о чём свидетельствует выбор лексических единиц и ряда эпитетов. В частности, эпитета-оксюморона «splendid» (великолепная), относящегося к слову «ruin» (развалина) и построенного на смысловой антитезе; эпитета «elegant» (элегантный), когда речь идёт о линии, образованной вершинами холмов; эпитета «enchanting» (очаровательный, прелестный), суммирующего всё ранее сказанное о пейзаже картины.

Таким образом, мы приходим к следующим выводам: во-первых, искусствоведческий дискурс можно в полной мере считать разновидностью дискурса, так как он отвечает всем базовым характеристикам данного понятия согласно концепции В.И. Карасика. Во-вторых, искусствоведческий дискурс – явление комплексное и многоуровневое. В-третьих, лингвистический анализ составных частей искусствоведческого дискурса позволяет изучить его ценностный компонент образа национальной культуры носителей английского языка. Живопись как вид искусства, бесспорно, является ценностной составляющей культуры в сознании англичан. Более того, английская художественная школа XVIII века, представителем которой является У. Тёрнер, считается одной из лучших мировых школ. Успешность в овладении живописью, мировое признание также наложили свой положительный отпечаток на аксиологию изучаемых понятий. В-четвёртых, ключевыми особенностями искусствоведческого дискурса являются: эмоциональная окрашенность, наличие специализированной лексики сферы искусства, гипертекстуальность, наличие особой концептосферы. На наш взгляд, сложно ограничиться какой-либо одной центральной особенностью, так как все четыре перечисленные черты тесно взаимосвязаны и дополняют друг друга. На данный момент понятие искусствоведческого дискурса ещё достаточно малоизученно, что, с одной стороны, затрудняет его описание, с другой – даёт возможность высказать большое количество гипотез.

Литература

1. Булатова, А.П. Лингво-когнитивный анализ искусствоведческого дискурса (тематические разновидности – музыка, архитектура): дис. ... канд. филол. наук / А.П. Булатова. – М., 1999. – 276 с.
2. Демьянков, В.З. Политический дискурс как предмет политологической филологии / В.З. Демьянков // Политическая наука. Политический дискурс:

История и современные исследования. – М., 2002. – № 3. – С. 32–43. – <http://www.philology.ru/linguistics1/demyankov-02.htm>

3. Ефремова, Т.В. Названия картин американских художников XX–XXI веков: опыт дискурсивного описания: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т.В. Ефремова. – Самара, 2014. – 25 с.

4. Звезгинцев, В.А. Предложение и его отношение к языку и речи / В.А. Звезгинцев. – М., 1976.

5. Жаркова, У.А. Воплощение знаковой природы изобразительного искусства в искусствоведческом дискурсе (на материале немецкоязычных музейных каталогов) / У.А. Жаркова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. – Вып. 60, № 33. – С. 49–52.

6. Карасик, В.И. Религиозный дискурс // Языковая личность: проблемы лингвокультурологии и функциональной семантики: сб. науч. тр. / В.И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 1999. – С. 5–19. – <http://www.vspu.ru~axiology/vikar.htm>

7. Карасик, В.И. Этнокультурные типы институционального дискурса / В.И. Карасик // Этно-

культурная специфика речевой деятельности: сб. обзоров. – М.: ИНИОН РАН, 2000. – С. 37–64. – <http://www.vspu.ru/%7Eaxiology/vik/vikart9.htm>

8. Макаров, М.Л. Основы теории дискурса / М.Л. Макаров. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. – 280 с.

9. Милетова, Е.В. Англоязычный искусствоведческий дискурс: природа и лексическое наполнение / Е.В. Милетова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2013. – Вып. 22, № 4, ч. 2. – С. 114–119.

10. Темнова, Е.В. Язык, сознание, коммуникация / Е.В. Темнова // Современные подходы к изучению дискурса: сб. ст. – М.: МАКС Пресс, 2004. – Вып. 26. – С. 24–32.

11. Шехтман, Н.А. От повествования к гипертексту и нарративу / Н.А. Шехтман. – Оренбург: ОГПУ, 2014. – 148 с.

12. Reynolds, G. Turner (World of art) / G. Reynolds. – UK: Oxford University Press, 1969. – 216 p.

13. Schiffrin, D. Approaches to Discourse / D. Schiffrin. – UK: Oxford, 1994.

Бельмесова Мария Олеговна, аспирант, Оренбургский государственный педагогический университет, МОАУ «Гимназия №1» (Оренбург), masjabel2006@yandex.ru

Поступила в редакцию 18 сентября 2015 г.

DOI: 10.14529/ling160111

MAIN FEATURES OF THE ART CRITICISM DISCOURSE WITHIN THE TEXTUAL ACTUALIZATION OF THE ENGLISH LINGUO-CULTURAL CONCEPT “PAINTING” (IN THE MONOGRAPH BY G. REYNOLDS. “TURNER. WORLD OF ART.”)

M.O. Belmesova, masjabel2006@yandex.ru

Orenburg State Pedagogical University, Orenburg, Russian Federation
Gymnasium № 1, Orenburg, Russian Federation

The article is devoted to the description of the art criticism discourse as a complex and multilevel phenomenon. The author aims at studying its structure, constitutive characteristics and main features. The criteria, according to which the author proves that the art criticism discourse is a kind of a more general notion – discourse, are taken from V.I. Karasik's theory of “constitutive-institutional discourse characteristics”. The synergetic approach has been used to describe the structure of the art criticism discourse that lies in the basis of the three-leveled model discovered by T.V. Efremova. In this model the art criticism discourse is represented as a phenomenon that consists of three levels: microlevel, macrolevel and megalevel. The extracts for the textual analysis are taken from G. Reynolds's monograph “Turner (World of art)”. As a result four main characteristics of the art criticism discourse are found out. They are a high degree of the emotional colouring of the excerpts under analysis, the presence of special terms that belong to the sphere of art, hypertextuality and the presence of a special conceptosphere.

Keywords: discourse, art criticism discourse, concept “painting”, stylistic devices, conceptosphere, hypertextuality.

References

1. Bulatova A.P. Lingvo-kognitivnyy analiz iskusstvovedcheskogo diskursa (tematicheskie raznovidnosti – muzyka, arkhitektura): Diss. kandidata filologicheskikh nauk [Linguo-cognitive Analysis of the Art Criticism Discourse (Thematic Kinds – Music, Architecture)]. [Diss. Cand. Phil. Sci.]. Moscow, 1999, 276 p.
2. Demyankov V.Z. Politicheskiiy diskurs kak predmet politologicheskoy filologii [Political Discourse as a Subject of the Political Philology]. *Politicheskaya nauka. Politicheskiiy diskurs: Istoriya i sovremennye issledovaniya*. Moscow, 2002. Vol. 3. pp. 32-43. Available at: <http://www.philology.ru/linguistics1/demyankov-02.htm>
3. Efremova T.V. *Nazvaniya kartin amerikanskikh khudozhnikov XX-XXI vekov: opyt diskursivnogo opisaniiya* [The Names of the Paintings by American Artists of the XX-XXI Centuries: the Discursive Description Experience]. Avtoref. Diss. Cand. Phil. Sci. Samara, 2014. 25 p.
4. Zveginzev V.A. *Predlozhenie i ego otnoshenie k yazyku i rechi* [Sentence and its Connection with the Language and Speech]. Moscow, 1976.
5. Zharkova U.A. [Realization of the Symbolic Character of the Fine Arts in the Art Criticism Discourse (the Material for the Linguistic Analysis (was) taken from German Museum Catalogues)]. *Vestnik Chelyabinskogo Gosudarstvennogo Universiteta* [Bulletin of the Chelyabinsk State University]. 2011. No. 60. Vol. 33. pp. 49–52.
6. Karasik V.I. Religioznyy diskurs [Religious Discourse]. *Yazykovaya lichnost': problemy lingvokul'turologii i funktsional'noy semantiki: Sb. nauch. tr.* [Linguistic Personality: the Problems of Cultural Linguistics and Functional Semantics: the Collection of Scientific Studies]. Volgograd, Publishing Peremena, 1999. pp. 5–19. Available at: <http://www.vspu.ru~axiology/vikar.htm>
7. Karasik V.I. Etnokul'turnye tipy institutsional'nogo diskursa [Ethno-cultural Kinds of Institutional Discourse]. *Etnokul'turnaya spetsifika rechevoy deyatel'nosti: Sb. obzorov* [Ethno-cultural Specific Character of the Speech Activity: the Collection of Reviews]. Moscow, Publishing of Institute of Scientific Information on Social Sciences (INION) Russian Academy of Sciences, 2000, pp. 37–64. Available at: <http://www.vspu.ru/%7Eaxiology/vik/vikart9.htm>
8. Makarov M.L. *Osnovy teorii diskursa* [The Backbone of the Discourse Theory]. Moscow, Publishing Gnozis, 2003. 280 p.
9. Miletova E.V. [English Art Criticism Discourse: its Character and Lexical Filling]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological Sciences. The Questions of Theory and Practice]. 2013. No. 22, Vol. 4, Part 2, pp. 114–119.
10. Temnova E.V. Yazyk, soznanie, kommunikatsiya [Language, Conscience, Communication]. *Sovremennye podkhody k izucheniyu diskursa. Sb. statey. No. 26*. Moscow, Publishing MAKS Press, 2004. pp. 24–32.
11. Shehtman N.A. *Ot povestvovaniya k gipertekstu i narrativu* [From Narration to Hypertext and Narrative]. Orenburg, Publishing of Orenburg State Teacher-Training University, 2014. 148 p.
12. Reynolds G. *Turner (World of art)*. UK: Oxford University Press, 1969. 216 p.
13. Schiffrin D. *Approaches to Discourse*. UK: Oxford, 1994.

Maria O. Belmesova, research student, Orenburg State Pedagogical University, Gymnasium № 1 (Orenburg), masjabel2006@yandex.ru

Received 18 September 2015

ОБРАЗЕЦ ЦИТИРОВАНИЯ

Бельмесова, М.О. Ключевые особенности искусствоведческого дискурса в рамках текстовой актуализации английского лингвокультурного концепта “painting” (на материале монографии Г. Рейнольдса “Turner. World of art”) / М.О. Бельмесова // Вестник ЮУрГУ. Серия «Лингвистика». – 2016. – Т. 13, № 1. – С. 62–68. DOI: 10.14529/ling160111

FOR CITATION

Belmesova M.O. Main Features of the Art Criticism Discourse within the Textual Actualization of the English Linguo-Cultural Concept “Painting” (in the Monograph by G. Reynolds. “Turner. World of Art.”). *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Linguistics*. 2016, vol. 13, no. 1, pp. 62–68. (in Russ.). DOI: 10.14529/ling160111