МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА РОМАНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ І ПЕРЕКЛАДУ

Кваліфікаційна робота
магістра

на тему **ЛІНГВОСЕМІОТИЧНИЙ АНАЛІЗ ПРИРОДИ У ФРАНКОМОВНОМУ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ ТЕКСТІ**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0353-ф
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.055 Романські мови
та літератури (переклад включно),
перша – французька
освітньо-професійної програми
Сучасні лінгвістичні і
перекладознавчі студії
(французька мова, англійська мова)
Совач Юлія Сергіївна

Керівник: к. ф. н., доц. Морошкіна Г. Ф.

Рецензент к. ф. н., доц. Тєлкова О. В.

Запоріжжя – 2024

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології
Кафедра романської філології і перекладу
Освітній рівень магістр
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.055 Романські мови та літератури (переклад включно), перша французька
Освітньо-професійна програма Сучасні лінгвістичні і перекладознавчі студії (французька мова, англійська мова)

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри
_____

«___»_____2024 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
СОВАЧ ЮЛІЇ СЕРГІЇВНІ
(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) «Лінгвосеміотичний аналіз природи у франкомовному мистецтвознавчому тексті»

Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту) Морошкіна Галина Федорівна,к.ф.н., доцент
(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)
затверджені наказом ЗНУ від «27» лютого 2024 року № 352-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проєкту) 2 грудня 2024 р.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту)
теоретичні засади теорії дискурсу, семіотики, лінгвосеміотики, мистецтвознавчого тексту; французькі тлумачні словники "Le Robert", "Larousse"; 5 статей французькою мовою присвячених опису пейзажів

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити)
1) здійснити огляд теоретичних джерел; 2) відібрати зі словників, мистецтвознавчих текстів фактичний матеріал, дослідити його з метою виокремлення концептів, що є характерними для творів мистецтва; 3) здійснити лінгвосеміотичний аналіз текстів; 4) виявити лінгвістичні й семіотичні засоби зображення природи у мистецтвознавчих текстах

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Морошкіна Г.Ф., к.ф.н., доц.	27.02.2024	27.02.2024
Розділ 1	Морошкіна Г.Ф., к.ф.н., доц.	29.04.2024	29.04.2024
Розділ 2	Морошкіна Г.Ф., к.ф.н., доц.	19.06.2024	19.06.2024
Розділ 3	Морошкіна Г.Ф., к.ф.н., доц.	03.09.2024	03.09.2024
Висновки	Морошкіна Г.Ф., к.ф.н., доц.	15.11.2024	15.11.2024

6. Дата видачі завдання 27.02.2024 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проєкту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	березень 2024	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	квітень 2024	виконано
3.	Написання вступу	травень 2024	виконано
4.	Написання теоретичних розділів 1, 2	червень 2024	виконано
5.	Написання практичного розділу	жовтень 2024	виконано
6.	Формулювання висновків	листопад 2024	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	грудень 2024	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2024	виконано
9.	Захист	грудень 2024	Виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант _____ Ю. С. Совач
(підпис) (ініціали та прізвище)

Керівник роботи _____ Г. Ф. Морошкіна
(підпис) (ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер _____ І. В. Тарасюк
(підпис) (ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 83 стор., 50 джерел.

Об'єкт дослідження: зображення природи в рамках мистецтвознавчого тексту.

Мета роботи: проведення лінгвосеміотичного аналізу зображення природи в мистецтвознавчому франкомовному тексті.

Теоретико-методологічні засади: ключові положення лінгвосеміотики (Ч. Пірс, Ч. Моріс, Ф. де Соссюр, Р. Якобсон, О. Селіванова, Ю. Степанов, Г. Почепцова), теорії дискурсу (Н. Арутюнова, З. Харріс, Т. Дейк, В. Карасик, Ю. Хабермас, П. Серіо, Г. Почепцов, О. Коваль).

Отримані результати: аналіз мистецтвознавчого тексту базується на наступних концептах: концепт простору (*l'espace*), концепт природи (*la nature*), концепт світла (*la lumière*), концепт кольору (*la couleur*), концепт запаху (*l'odeur*) й концепт благородства (*la noblesse*). Концепти пов'язані між собою завдяки лінгвістичним й семіотичним засобам, які є взаємодоповнюючими, що дозволяє представити власне та багатогранне розуміння авторами текстів, картин художників, що присвячені зображенню природи. Зокрема, авторами текстів використовується різнобарвна лексика – лексеми, дієслова, описові прикметники, художні засоби (стилістичні прийоми) (персоніфікація, метафора, порівняння) й інші. До того ж, вони використовують у своїх текстах й семіотичні знаки, як наприклад знаки-символи, іконічні знаки, індексальні знаки, що виражені не тільки завдяки власному аналізу авторів символічних елементів картини, проте й завдяки вищезазначеним концептам й лінгвістичним засобам.

***Ключові слова**: лінгвосеміотика, дискурс, семіотичний знак, лінгвосеміотичний аналіз, концепт, пейзаж, мистецтвознавчий текст*

ЗМІСТ

ВСТУП 5
РОЗДІЛ 1. НАУКОВІ ЗАСАДИ ЛІНГВОСЕМІОТИКИ 9
1.1 Сутність понять «лінгвістика» та «семіотика» 9
1.2 Поняття «лінгвосеміотика» 12
1.2.1 Концепція знаку й мовного знаку 14
1.3 Типологія знаків за Чарльзом Пірсом 16
1.4 Сприйняття зображення (l'image) як знаку 17
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ДИСКУРСУ ЖИВОПИСУ 22
2.1 Теорія дискурсу 22
2.1.1 Типологія дискурсу 25
2.2 Мистецтвознавчий дискурс 27
2.2.1 Особливості мистецтвознавчого дискурсу 28
2.3 Інтепретативна складова мистецтва 32
2.4 Поняття пейзажу 34
РОЗДІЛ 3 ЛІНГВОСЕМІОТИЧНИЙ АНАЛІЗ ОПИСУ ПРИРОДИ У ФРАНКОМОВНИХ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ТЕКСТАХ 37
3.1 Сутність концептів дискурсу пейзажу 37
3.1.1 Концепт простору (l'espace). Концепт природи (la nature) 39
3.1.2 Концепт світла (la lumière). Концепт кольору (la couleur) 40
3.1.3 Концепт запаху (l'odeur). Концепт благородства (la noblesse) 42
3.2 Лінгвосеміотичний аналіз пейзажу у франкомовному мистецтвознавчому тексті "L'Œuvre à la loupe : Nuit étoilée de Van Gogh" 43
3.3 Лінгвосеміотичний аналіз пейзажу у франкомовному мистецтвознавчому тексті "Une Sainte-Victoire emblématique de l'œuvre de Cézanne" 51
3.4 Лінгвосеміотичний аналіз опису природи у мистецтвознавчому тексті "Description du tableau de Vincent Van Gogh «Champ de Blé aux Cyprès»" 57

3.5 Лінгвосеміотичний аналіз пейзажу у мистецтвознавчому тексті французькою мовою “L’Œuvre à la Loupe : Impression, soleil levant de Claude Monet” 62
3.6 Лінгвосеміотичний аналіз опису природи у мистецтвознавчому франкомовному тексті до картини Клода Моне “La Pie” 67
ВИСНОВКИ 75
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 78

ВСТУП

Лінгвосеміотика – комплексна галузь лінгвістики й семіотики, об’єктом дослідження якої є мовні знаки, що утворюють семіотичну систему. Предметом її вивчення є співвідношення між їх складовими частинами, а також іншими мовними знаками, з позначеними поняттями й прагматикою мовлення. Наразі лінгвосеміотика є об’єктом уваги вчених в рамках сучасного мовознавства. До того ж, в цьому контексті, важливим є вивчення понять «знак» й «мовний знак». Під знаком прийнято вважати те, що виражає ідеї й те, що провокує процес інтерпретації у свідомості людей. В свою чергу, під поняттям «мовний знак» розглядається сутність з двома сторонами, що пов’язує означувальне з означуваним. Також, для дослідження терміну «знак» були проведені наукові дослідження задля виявлення його сутності, характеристик й типології. До того ж, проведення лінгвосеміотичного аналізу в контексті мистецтвознавчого тексту, що присвячено зображенню природи дозволяє виокремити лінгвістичні й семіотичні особливості та різні типи знаків, що актуалізуються за допомогою відповідних засобів, при цьому представляючи власне художнє бачення автором тексту, його роздуми та емоції від пейзажів художників.

В нашій роботі ми спирались на дослідження, що присвячені розкриттю сутності понять «лінгвосеміотика», «знак», «мовний знак», наступних вчених: Ч. Морріс, Фердинанд де Соссюр, І. Погребняк, Ч. Пірс, Р. Якобсон, Дж. Ділі, Ю. Степанов, серед відчизняних дослідників, питанням дослідження цих термінів займались Г. Почепцова, та О. Селіванова. В свою чергу, дослідники, що присвятили свої дослідження визначенню понять «текст», «дискурс» й теорії дискурсу, «мистецтвознавчий текст» були наступні Ю. Хабермас, Т. ван Дейк, П. Серіо, Г. Г. Почепцов, К. С. Серажим, О. Коваль та інші. Для аналізу фактичного матеріалу було використано французькі тлумачні словники “*Le Robert*”, “*Larousse*” й мистецтвознавчі тексти, що присвячені пейзажам відомих французьких художників в електронному форматі.

Попри значну увагу вчених до розгляду понять й сутності «лінгвосеміотики», «мистецтвознавчого тексту» в контексті мистецтвознавчого дискурсу, досі залишаються питання для обговорення. Зокрема, аналіз мистецтвознавчих текстів задля виявлення в них лінгвістичних й семіотичних особливостей зображення й опису природи.

Актуальність роботи полягає у здійсненні дослідження дискурсу й тексту, що присвячено темі мистецтва, в контексті нової мовознавчої галузі як лінгвосеміотика, на предмет виявлення лінгвістичних й семіотичних засобів. До того ж, не часто мистецтвознавчий текст, що присвячений опису зображення природи розглядається крізь призму лінгвосеміотичного аналізу.

Наукова новизна полягає у спробі виокремлення лінгвістичних й семіотичних засобів у франкомовному мистецтвознавчому тексті, що присвячено зображенню природи, шляхом проведення лінгвосеміотичного аналізу.

Об'єктом дослідження є зображення природи в рамках мистецтвознавчого тексту.

Предметом дослідження є лінгвістичні й семіотичні особливості й засоби зображення природи в рамках мистецтвознавчого тексту.

Метою дослідження є проведення лінгвосеміотичного аналізу природи в мистецтвознавчому тексті французькою мовою.

Для дослідження поставленої мети необхідно вирішити наступні **завдання**:

1) Виявити сутність поняття «лінгвосеміотика»;
2) Виокремити сутність понять «знак» й «мовний знак»;
3) Дослідити сутність понять «текст», «дискурс» й його типологію;
4) Розкрити сутність поняття «мистецтвознавчий дискурс» та виокремити його особливості;
5) Розкрити сутність поняття «пейзаж»;
6) Провести лінгвосеміотичний аналіз природи в рамках мистецтвознавчого тексту;

7) Виокремити лінгвістичні, семіотичні особливості й засоби зображення природи в франкомовному мистецтвознавчому тексті.

Матеріалом дослідження стали тлумачні словники "*Le Robert*", "*Larousse*", мистецтвознавчі тексти, представлені в мережі інтернет, що присвячені опису пейзажів таких художників як Ван Гог, Поль Сезанн й Клод Моне.

Методи дослідження. Дослідження здійснювалось на основі методів суцільної вибірки, аналізу словникових дефініцій та лінгвосеміотичного аналізу.

Практична значущість дослідження полягає у можливості використання його результатів у подальшому вивченні лінгвістичних й семіотичних засобів в мистецтвознавчих текстах, що присвячено опису природи.

Структура роботи: дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури.

У вступі подані загальні відомості про дану наукову працю, що включає пояснення вибору теми, мети, завдань, актуальності дослідження, визначення об'єкту, предмету та структурування роботи.

У першому розділі розкривається сутність понять «лінгвістика», «семіотика», «лінгвосеміотика» та об'єкт та предмет її дослідження, а також були виокремлені терміни «знак» та «мовний знак» та розглянуті особливості їх трактування згідно з різних поглядів вчених.

У другому розділі досліджуються поняття «текст», «дискурс» й його типологія, а особливо поняття «мистецтвознавчий текст» в контексті мистецтвознавчого дискурсу. Зазначимо, що ми розглядаємо поняття «текст» й «дискурс» як ті, що представляють єдине ціле, що наразі є темою сучасних досліджень науковців.

У третьому розділі здійснено аналіз фактичного матеріалу й зокрема, проведено лінгвосеміотичний аналіз франкомовних мистецтвознавчих текстів

на предмет зображення природи задля виділення лінгвістичних й семіотичних особливостей в ньому.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.

Загальна кількість сторінок 83, кількість використаних джерел 50.

РОЗДІЛ 1
НАУКОВІ ЗАСАДИ ЛІНГВОСЕМІОТИКИ

1.1 Сутність понять «лінгвістика» та «семіотика»

За визначенням інтернет ресурсу Вікіпедія «лінгвістика» (також відома під назвою «мовознавство») – це наука, що вивчає мову в усій складності її прояву; наука про мову й окремі мови світу як її індивідуальні представники. Лінгвістика сформувалась як самостійна дисципліна в середині XIX століття [Вікіпедія].

Згідно із іншими джерелами, лінгвістика – це наука про мову як суспільне явище, що служить засобом зносин людей, знаряддям творення й вираження думок. Мовознавство є науковою дисципліною, що займається дослідженням природи мови, її структури, функціонування й розвитку. Предметом вивчення лінгвістики є мова у всіх формах її прояву [Левицький 2006, с.3].

В свою чергу, термін «семіотика» походить від грецького слова *semeion*, що перекладається як «знак». Це поняття використовували для номінації того, що тимчасово відсутнє або недоступне погляду. Поняття «семіотика» було запозичено у грецьких стоїків, які наслідували його з медицини, де «діагноз» й «прогноз» було трактовано ними як знакові процеси [Погребняк 2017, с. 1].

Семіотика – це наука, що вивчає структуру й функціонування різних знакових систем. Об’єктом вивчення семіотики є знак. В свою чергу знаком є матеріальний, чуттєво сприйманий предмет, який виступає в процесі пізнання й спілкування в ролі замінника (представника) іншого предмета й використовується для одержання, зберігання, перетворення й передачі інформації [Уманська 2008, с. 3].

За визначенням англійського словника “*Cambridge*” семіотикою є наука, яка вивчає знаки й символи, що вони означають й як використовуються [Cambridge Dictionary].

Семіотика – це молода наукова дисципліна. Як наука, вона сформувалась у XX столітті, хоча знакові підходи до вивчення певних явищ й процесів зустрічаються ще в творах античних й середньовічних вчених.

Семіотика є терміном полісемічним, що може вживатись на позначення сукупності синтаксичних, семантичних й прагматичних якостей знаку; цілої теорії або дисципліни, що вивчає вищезазначені якості; семіотичного методу, що вивчає зазначені вище якості [Погребняк 2017, с. 1].

Розробкою питання семіотики та її тлумачення, напрямками її дослідження займались такі вчені як Ч. Пірс, Ч. Моріс, Ф. де Соссюр, що стали засновниками даного напряму досліджень [Погребняк 2017, с. 1].

Фердинанд де Соссюр використовував у своїх дослідженнях термін «семіологія». Під цим терміном він розумів науку, що вивчає існування знаків у межах життя суспільства [Linternaute]. Певний час терміни «семіологія» й «семіотика» вважалися синонімічними, проте з 1970-х років їх почали використовувати окремо [Погребняк 2017, с. 2].

На думку Теренса Хоукса, обидва терміни використовуються для позначення науки про знаки. Єдиною відмінністю є те, що терміну «семіологія» віддають перевагу європейці (з поваги до Фердинанд де Соссюра), а семіотиці – англомовні дослідники (з поваги до Пірса) [Погребняк 2017, с. 56].

Чарльз Морріс дає визначення семіотиці як уніфікованій науці, яка здатна вирішувати будь-які філософські проблеми. За його концепцією, мова є системою знаків, окремою галуззю знакових систем, яку використовують як людини так й тварини. В цьому сенсі лінгвістика підпорядковується семіотиці. Науковець розрізняє денотат знаку (об’єкт-стимулятор певної поведінки) й сигніфікат (умови й правила застосування) знаку [Погребняк 2017, с. 56].

Знаки він класифікував за видами значення (інформуючі, оцінюючі, спонукаючі, систематизуючі).

Також Ч. Морріс пропонує нетрадиційне тлумачення змісту семіотики як наукової дисципліни. Він, зокрема, включає в проблемне поле семіотики:

- предмети й явища (посередники), які функціонують як знаки;
- предмети й явища, до яких знаки відносяться («знакові провідники»);
- вплив, що чиниться знаком на того, хто розтлумачує, тобто на інтерпретатора («десигнати»);
- самого інтерпретатора [Погребняк 2017, с. 56-57].

Чарльз Морріс визначає цю взаємодію таким чином: «знаковий провідник», що декодує «певний знак» на тому рівні, на якому позначує (інтерпретує, усвідомлює) десигнат внаслідок присутності знакового провідника. Дослідник стверджує, що за цією моделлю семіотика виступає в трьох позиціях: як синтаксис, як семантика (вивчення відносин між знаками, предметами й явищами що їх позначують), як прагматика (вивчення відношення знаків до їх інтерпретаторів) [Погребняк 2017, с. 57].

Також, Чарльз Морріс визначає інтерпретатора знаку організмом, а інтерпретанта – навичкою організму реагувати під впливом знакового середовища на об’єкти [Погребняк 2017, с. 57].

В свою чергу Чарльз Пірс вважав, що семіотика пов’язана з логікою. Він виділяє власну класифікацію знаків за типом зображення й зв’язку з реальною картинкою [Серебрянська 2019].

Щодо Фердинанда де Соссюра, його теорія мови фокусується на питаннях, які є основними для нових способів мислення про людину й особливо «тісний зв’язок між мовою й людським розумом» [Погребняк 2017; Варех 2020].

Підсумовуючи, зазначимо, що під поняттям «лінгвістика» розуміємо науку, яка вивчає мову як суспільне явище. Вона зародилась як самостійна

наука в середині 19 століття. В свою чергу, під семіотикою варто розуміти науку, що вивчає структуру й функціонування знакових систем, об’єктом вивчення якої є знак. А під знаком розуміємо матеріальний об’єкт, що представляє інший об’єкт для передачі інформації. Засновниками семіотики варто вважати Фердинанда де Соссюра, Чарльза Пірса й Чарльза Морріса. За концепцією Чарльза Морріса, семіотика досліджує відносини між знаками, їх взаємодію й вплив на інтерпретаторів. А також він пропонує нетрадиційне тлумачення семіотики, включаючи предмети, явища та їх інтерпретаторів, а також класифікує знаки за видами значення.

1.2 Поняття «лінгвосеміотика»

На сьогоднішній день в мовознавстві стає більш популярним поняття «лінгвосеміотика».

Лінгвосеміотика (від лат. *lingua* – мова і семіотика) – розділ лінгвістики й семіотики, що вивчає природну мову в аспекті її спільних й відмінних рис з іншими знаковими системами, що використовуються у суспільстві. Іншою назвою лінгвосеміотики є знакова теорія мови. Об’єктом вивчення лінгвосеміотики є одиниці й категорії мови, що формують знакову систему, а її предметом – співвідношення мовних знаків з реаліями та поняттями (семантика), іншими мовними знаками (синтактика) та користувачами (прагматика), семіотична специфіка мовних одиниць, формувань текстів й дискурсів, які розглядають як особливі семіотичні утворення, а також інші проблеми [ЕСУ].

О. Селіванова визначає під терміном «лінгвосеміотика» – комплексну галузь лінгвістики та семіотики, об’єктом дослідження якої є мовні знаки, що утворюють семіотичну систему, а її предметом вивчення – співвідношення з

їх складовими частинами, іншими мовними знаками, з позначеними поняттями та прагматикою мовлення [Голубовська 2011].

Дослідженнями, що присвячені розгляду питання лінгвосеміотика, займались такі науковці як Ш. Баллі, Е. Бенвеніст, Р. Якобсон, Дж. Ділі, Ю. Степанов, Ю. Лотман та інші. В Україні окремі аспекти лінгвосеміотики вивчались такими дослідниками як Г. Почепцов (питання знаковості мови в аспекті теорії комунікації), О. Селіванова (семіотичні проблеми теорії когнітивної ономасіології) [Серебрянська 2019].

Основи семіотики, й власне лінгвосеміотики, було закладено ще наприкінці 19 – на початку 20 століття працями вищезназначених Чарльза Пірса, Чарльза Морріса й Фердинанд де Соссюра.

Згідно з сучасного погляду, лінгвосеміотику розглядають як багатовекторний напрям лінгвістичних досліджень «зі значною кількістю проблем, пов’язаних з розумінням мови як антропного, функціонально-комунікативного, когнітивного й етнокультурного зорієнтованого об’єкта» [Серебрянська 2019].

До того ж, в сучасній лінгвосеміотиці, мовний знак розглядається як двобічна матеріальна сутність системно організованого мовного коду, яка довільно, символічно й одночасно конвенційно фіксує в суттєво сприйманій формі певний зміст (значення, смисл) й служить засобом отримання, збереження, опрацювання й передавання інформації [ЕСУ].

Тож, в мовознавстві набирає популярності термін «лінгвосеміотика». Під цим терміном розуміємо розділ лінгвістики й семіотики, що досліджує природну мову в аспекті її спільних й відмінних рис з іншими знаковими системами. Відомі науковці як Ш. Баллі, Р. Якобсон, Дж. Ділі та інші, зробили значний внесок у дослідження цієї галузі лінгвістики й семіотики. Ця комплексна галузь базується на працях Чарльза Пірса, Чарльза Морріса й Фердинанд де Соссюра. Наразі лінгвосеміотика розглядається як багатовекторний напрям лінгвістичних досліджень, що охоплює функціонально-комунікативні, когнітивні й етнокультурні аспекти мови.

1.2.1 Концепція знаку й мовного знаку

Так як об’єктом вивчення лінгвосеміотики й власне семіотики є мовний знак, необхідно дослідити цю концепцію та це поняття.

Згідно з дослідженнями, Фердинанда де Соссюра прийнято вважати одним з засновників лінгвосеміотики, тому що він заклав основні засади й поняття знакової теорії мови, а також запропонував сприйняття мови як знакової системи, в межах якої існують свої ознаки.

Знаком вважається не лише те, що відбиває ідеї, але й те, що провокує процес інтерпретації у свідомості людей, що його сприймають.

Фердинанд де Соссюр у своїй праці, виходив з принципу, що мова – це не єдина система знаків, що виражає ідеї й яку ми використовуємо для спілкування. Під семіологією він уявляв також, загальну науку про знаки, в межах якої лінгвістика займала передове місце й була галуззю її дослідження [Joly 2018, p. 27].

Вивчаючи природу мовного знаку, Ф. де Соссюр описував його таким чином: “*une entité psychique à deux faces indissociables reliant un signifiant (les sons) à un signifié (le concept)*”, тобто певну психічну сутність з двома нероздільними сторонами, що пов’язує означувальне (*un signifiant*) (звуки) з означуваним (*le concept*) (поняття) [Joly 2018, p. 27].

За думкою Фердинанда де Соссюра, специфіка зв’язку між означуваним та тим, що означає є довільною, конвенційною. Також цей дослідник ставив собі за мету описати форму мовних знаків (їхню морфологію), основні правила, за якими функціонує мова [Joly 2018, p. 28].

Найважливішими рисами мовних знаків прийнято вважати двобічність, системність, довільність по відношенню до референтів (денотатів), відтворюваність у вживанні, інформативність, узагальненість стосовно позначуваного, комбінаторність й мотивованість іншими знаками у системі мови [ЕСУ].

Якщо поглиблюватись у власне знакову теорію, то в цьому аспекті важливим є дослідження Чарльза Пірса. Цей дослідник намагався розробити загальну теорію знаків (семіотику) та їх типологію.

Згідно з концепцією Ч. Пірса, знак – це те, що замінює щось для когось, в якомусь відношенні або в якійсь якості [Joly 2018, p. 28-29].

За цим визначенням, знак підтримує взаємозалежний зв'язок між трьома сторонами (але не двома як у Фердинанда де Соссюра): видимою сутністю знака є «репрезентант» (*representament*), або означуване, тим що він представляє – «об'єктом» або референтом, й тим що він означає «інтерпретатором» (*interprétant*) або означуваним. Завдяки цій репрезентації, розуміємо, що існує певна динаміка будь-якого знаку як семіотичного процесу, значення якого залежить від контексту його появи та очікувань його одержувача [Joly 2018, p. 29-30].

Підсумовуючи, зазначимо, що Фердинанд де Соссюр, який вважається одним із засновників лінгвосеміотики, розробив основні засади знакової теорії мови. Знак за Соссюром, має дві нероздільні сторони: означувальне (звук) та означуване (поняття). Згідно з його поглядом, їх зв'язок є довільним. Також, найважливішими рисами мовних знаків прийнято вважати двобічність, системність, мотивованість іншими знаками у системі мови й інші характеристики. В свою чергу, Чарльз Пірс, розширюючи знакову теорію, визначив знак як те, що замінює щось для когось й визначив взаємний зв'язок між трьома компонентами: репрезентантом, тобто означуваним, об'єктом (референтом) та інтерпретатором. В цьому контексті він також підкреслював динаміку семіотичного процесу, що залежить від контексту й очікувань одержувача.

1.3 Типологія знаків за Чарльзом Пірсом

В рамках нашого дослідження, розглянемо глибше питання типології знаків за думкою Чарльза Пірса.

В своїй знаковій класифікації він виокремив 10 типів знаків. В цій класифікації знаки розрізняються за типом відношення, що існують між означуваним й референтом (репрезентантом, об'єктом). Проте, з цих 10 типів знаків, найголовнішими є: іконічний знак (*l'icone*), знак-індекс (*l'indice*) й знак-символ (*le symbole*) [Joly 2018, p. 31].

Іконічні знаки (знаки-ікони) належать до класу знаків, де означуване (*le signifiant*) підтримує відношення аналогії з тим, що воно представляє, тобто зі своїм референтом. Малюнок, фотографія або зображення на комп'ютері вважаються іконічними [Joly 2018, p. 31]. Іконічними вважаються знаки, дія яких заснована на фактичній подібності до означуваного об'єкта, тобто знак копіює об'єкт [Голубовська 2011].

Знак-індекс (*l'indice* або *l'index*) відповідає класу знаків, які підтримують причинно-наслідковий зв'язок фізичної суміжності з тим, що він представляє. Тобто це такі знаки, які показують на предмет чи явище, яке вони заміщують. До знаків-індексів відносяться так звані «природні» ознаки. Індексальні знаки це такі знаки, дія яких заснована на реальній суміжності знака та означуваного об'єкта [Голубовська 2011]. Знаками індексами можуть бути займенники, наприклад. Інформацію, що несуть ці частини мови, розуміємо коли свідомість сприймає зі знаком об'єкт знаку [Joly 2018, p. 32].

Знак-символ (*le symbole*) відповідає класу знаків, які мають конвенційний зв'язок зі своїм референтом [Joly 2018, p. 32]. Дія знаків-символів заснована на умовному зв'язку між знаком та означуваним об'єктом [Голубовська 2011]. Чарльз Пірс ідентифікує знаками-символами в мові більшість слів, оскільки вони пов'язані з речами, які вони називають [Шепетяк 2014, с. 135].

У підсумку, зазначимо, що Чарльз Пірс у своїй типології знаків виділив 10 типів знаків, з яких основними є іконічні знаки, або так звані знаки-ікони, знаки-індекси, а також знаки-символи. Іконічні знаки мають аналогічний зв'язок з референтом, відображаючи його подібність. Прикладами іконічних знаків можуть слугувати малюнки, фотографії. Знаки-індекси, або індексальні знаки підтримують причинно-наслідковий зв'язок з референтом й вказують на нього. Прикладами індексальних знаків вважають займенники. В свою чергу, під знаками-символами варто розуміти такі знаки, що мають конвенційний зв'язок з референтом, тобто дія яких заснована на умовному зв'язку між знаком й означуваним об'єктом. До цього класу знаків належить більшість слів мови, оскільки вони пов'язують поняття з предметами.

1.4 Сприйняття зображення (*l'image*) як знаку

В своїй типології знаків Чарльз Пірс включає поняття зображення (*l'image*) у підкатегорію іконічних знаків.

Категорія зображення включає в себе іконічні знаки, які підтримують відношення якісної аналогії між означуваним й референтом. Малюнок, фотографія, фігуративний живопис перебирають на себе формальні якості свого референта: форми, кольори, пропорції, які роблять його впізнаваним [Joly 2018, p. 33].

Якщо підсумувати теоретичне обґрунтування поняття «зображення» (*l'image*) за Чарльзом Пірсом, то стає зрозумілим, що воно не відноситься до типів знаків-ікон до яких входить діаграма й метафора. Зображення (*l'image*) не є суто візуальним, проте воно відповідає візуальному зображенню й відноситься до поняття іконічний знак [Joly 2018, p. 33].

Навіть якщо зображення не лише візуальне, стає зрозуміло що при вивченні мови зображення й коли в середині 20 століття з'явилась семіологія

зображення, то, по суті, ця семіологія зосереджувалась на вивченні візуальних повідомлень. Таким чином, зображення стало синонімом поняття «візуальна репрезентація» [Joly 2018, p. 34].

Семіологію зображення заснував у 1960-х роках Ролан Барт. За його концепцією існує єдність між іконічним знаком та його позначенням. Елемент, що несе значення, яке сприймає глядач, безпосередньо пов'язаний з його сприйняттям. В семіології зображення візуальний знак має подвійний характер: він включає в себе означальне (*le signifiant*) тобто «зображення» й означуване (поняття, на яке відсилає зображення) [Sémiologie de l'image 2021].

Також, слід зазначити, що те, що називається «зображення» (*l'image*) є гетерогенним, тобто неоднорідним. Це поняття об'єднує й пов'язує в своїх рамках різні категорії знаків, як наприклад: «зображення» в теоретичному розумінні цього терміну, тобто іконічні й аналогові знаки, а також пластичні знаки (*les signes plastique*s), до яких відносяться кольори, форми, внутрішня композиція, текстура, а також найчастіше лінгвістичні знаки, тобто вербальна мова [Joly 2018, p. 34-35].

Зазначимо, що «зображення» відноситься до категорії репрезентації. Його функцією є викликати, позначити щось інше ніж воно саме, використовуючи процес подібності. Тому, якщо «зображення» сприймається як репрезентація, це означає, що воно сприймається як знак [Joly 2018, p. 34].

До того ж, це поняття сприймається як аналогічний знак. В цьому випадку, подібність є його принципом дії. Проте якщо подібність занадто велика, це може призвести до плутанини між зображенням й зображуваним, та навпаки, недостатня схожість призводить до тенденційної нерозбірливості [Joly 2018, p. 35-36].

За концепцією Ролана Барта, семіотичний аналіз зображення відбувається у 3 етапи:

- Опис зображення, де необхідно представити предмет й провести формальний аналіз візуального (обрамлення, формат, композиція, простір й світло);

- Контекстуалізація – на цьому етапі необхідно констекстуалізувати візуальне середовище з художньої та технічної точки зору;
- Інтерпретація та критика, де, використовуючи формальні елементи дослідження, визначені на 2 етапах, можна зробити аналітичний синтез зображення. На цьому етапі відбувається отримання доступу до значення візуальної репрезентації в її контексті [Sémiologie de l'image 2021].

Підсумовуючи вище сказане, зазначимо, що Чарльз Пірс у своєму дослідженні включає поняття «зображення» (*l'image*) до підкатегорії знаків-ікон. Він визначає це поняття таким, що підтримує якісні аналогії з референтом. Зображення відповідає візуальній репрезентації, що стало основою семіології зображення, заснованої Роланом Бартом у 60-х роках 20 століття. За Бартом, візуальний знак складається з означального (зображення, образу) та означуваного (поняття), а його аналіз проходить через опис, контекстуалізацію та інтерпретацію. Зображення вважається гетерогенним, поєднуючи іконічні, аналогічні, пластичні й лінгвістичні знаки. Функція *l'image* полягає у викликанні й позначенні чогось іншого через подібність (суміжність), яка є принципом його дії. Однак, надмірна або, навпаки, недостатня подібність може призвести до плутанини або до тенденційної нерозбірливості.

Таким чином, у розділі 1 нами було досліджено такі поняття як «лінгвістика», «семіотика», «лінгвосеміотика». До того ж, було розглянуто поняття «знак», його різновиди та типологію. Перш за все, під поняттям «лінгвістика» розуміємо науку, яка вивчає мову як суспільне явище, а під семіотикою варто розуміти науку, що вивчає структуру й функціонування знакових систем, об'єктом вивчення якої є знак. Під знаком розуміється матеріальний об'єкт, що представляє інший об'єкт для передачі інформації. Засновниками семіотики прийнято вважати Фердинанда де Соссюра, Чарльза Пірса й Чарльза Морріса. Зокрема, Чарльз Морріс представляє концепцію, де семіотика досліджує відносини між знаками, їх взаємодію й вплив на

інтерпретаторів. По-друге, під терміном «лінговсеміотика» розуміємо розділ лінгвістики й семіотики, що досліджує природну мову в аспекті її спільних й відмінних рис з іншими знаковими системами. Такі науковці як Ш. Баллі, Р. Якобсон, Дж. Ділі зробили значний внесок у дослідження цієї галузі, проте прийнято вважати, що лінгвосеміотика базується на працях Чарльза Пірса, Чарльза Морріса й Фердинанда де Соссюра. Наразі ця галузь розглядається як багатовекторний напрям лінгвістичних досліджень, що охоплює функціонально-комунікативні, когнітивні й етнокультурні аспекти мови.

Зокрема, в своїх дослідженнях, Фердинанд де Соссюр розробив основні засади знакової теорії мови. Знак за Соссюром, має дві нероздільні сторони: означувальне (звук) й означуване (поняття) й висловив думку, що їх зв'язок є довільним. Чарльз Пірс, розширив знакову теорію й визначив знак як те, що замінює щось для когось, а також визначив взаємний зв'язок між трьома компонентами: репрезентантом, тобто означуваним, об'єктом (референтом) та інтерпретатором. В цьому контексті він також підкреслював динаміку семіотичного процесу, що залежить від контексту й очікувань одержувача.

Надалі в своєму дослідженні ми розглянули типологію знаків за Чарльзом Пірсом, зокрема, стало відомо, що він виділив 10 типів знаків, з яких основними є: іконічні знаки (так звані знаки-ікони), знаки-індекси й знаки-символи. Іконічні знаки мають аналогічний зв'язок з референтом, відображаючи його подібність. Знаки-індекси (індексальні знаки) – підтримують причинно-наслідковий зв'язок з референтом й вказують на нього. А під знаками-символами варто розуміти такі знаки, що мають конвенційний зв'язок з референтом, тобто дія яких заснована на умовному зв'язку між знаком й означуваним об'єктом.

До того ж, в цьому контексті, було досліджено поняття «зображення» (*l'image*) як знаку. Чарльз Пірс включає цей термін до підкатегорії знаків-ікон через те, що це поняття підтримує якісні аналогії з референтом. На додачу, зображення відповідає візуальній репрезентації, що стало основою семіології зображення, що була заснована Роланом Бартом у 60-х роках 20 століття. За

Бартом, візуальний знак складається з означального (зображення, образу) та означуваного (поняття), а його аналіз проходить через опис, контекстуалізацію та інтерпретацію. Зображення вважається гетерогенним, поєднуючи іконічні, аналогічні, пластичні й лінгвістичні знаки. Функція *l'image* полягає у викликанні й позначенні чогось іншого через подібність (суміжність), яка є принципом його дії.

РОЗДІЛ 2
ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ДИСКУРСУ ЖИВОПИСУ

2.1 Теорія дискурсу

Термін «дискурс» сягає античних часів. Понад дві тисячі років тому у древньому Римі цим поняттям називали бесіди (діалоги, мовлення) вчених. В XIX столітті цей термін стає полісемічним й поширюється на мовлення широкого загалу [Гудзь 2015, с.67]. Як лінгвістичний термін це поняття почали широко використовувати в 50-ті роки XX століття після публікації статті американського лінгвіста З. Харріса «Аналіз дискурсу» [Prosianyk 2019, с. 92].

В сучасній лінгвістиці поняття «дискурс» є об'єктом уваги як лінгвістів, так й філософів, етнографів, літературознавців тощо. Дискурс співвідноситься з такими поняттями як текст, мовна діяльність, комунікативна ситуація. Проблемами дискурсу займались такі зарубіжні й вітчизняні вчені як Н. Арутюнова, Ф. Бацевич, В. Карасик, Є. Кубрякова, П. Серіо, І. Шевченко та інші.

Поняття «дискурс» широко використовується в сучасних дослідженнях, проте наразі серед лінгвістів немає єдиного тлумачення цього терміну. Зазначимо, що дослідники обирають різні підходи до дослідження дискурсу, такі як історичний, філософський, психологічний, когнітивний, семіотичний, лінгвістичний й інші. Завдяки цьому можна говорити про виникнення такого напряму досліджень як теорії дискурсу, яка склалась на перетині лінгвістики, соціології знання, когнітивної антропології та сучасних досліджень культури [Мойсеєнко 2009].

Виникнення теорії дискурсу є значним стрибком у розвитку науки про мову й на фоні цього постало питання про те, що необхідно надати лінгвістичний опис дискурсу. Теорія дискурсу виникла в рамках лінгвістики

тексту й довгий час була тісно з нею пов’язана. Проте з часом ця теорія набула свого предмета дослідження – розмежування понять «текст» й «дискурс». Під текстом, розуміємо абстрактний теоретичний конструкт, що реалізується в дискурсі [Куликова 2017]. В цьому аспекті варто зазначити, що ми розглядаємо поняття «текст» й «дискурс» як ті, що залежать один від одного, що наразі є темою сучасних досліджень науковців. Тому, об’єктом нашої уваги є саме поняття дискурсу як тексту.

Зокрема, З. Харріс розуміє під дискурсом послідовність речень, вимовлених (або написаних) однією (або більше) особою у конкретній ситуації [Harris 1952, p. 3]. Також він зазначає, що дискурс – це написаний зв’язний текст, що співвіднений з контекстом [Harris 1952, p. 3].

В. Кох визначає дискурс як будь-який текст (або частину тексту), в якого є ознаки одного й того ж конкретного мотиву [Мойсеєнко 2009]. За В.Г. Борботько, дискурс це текст, що складається з речень та їх об’єднань у більші єдності, які знаходяться у безперервному смисловому зв’язку, завдяки чому його можна сприймати як цілісне, єдине утворення. Також, він зазначає, що не кожен текст є дискурсом.

На сьогоднішній день функціонування мови розглядається як різновид когнітивної діяльності. Розвиток когнітивного підходу до явищ мови сприяв дослідженню мовних форм як похідних концептуалізації світу людською свідомістю, а їх значень – як певних структур знання, тобто концептів, що закріплені мовними знаками. Завдяки цьому, дослідження дискурсу набуває нових ракурсів розгляду, бо є важливим матеріалом для вивчення проблем концептуалізації, категоризацій й розвитку поняття мовної свідомості [Мойсеєнко 2009].

За визначенням інтернет джерела Вікіпедія, дискурс це єдність мовлення та ситуації, в якій воно відбувається. Включає як перебіг мовлення, так і його передумови, обмеження та результати, позамовний контекст і невисловлені цілі й наміри, які супроводжують акт мовлення [Вікіпедія].

Ю. Хабермас розглядав дискурс як тип мовної комунікації, що передбачає раціональне, критичне осмислення цінностей, норм, правил, соціального життя з єдиною метою – досягання взаємного розуміння [Селіванова 2010].

В свою чергу «дискурс» можна також розглядати як мовлення, що занурене в життя [ВУЕ]. А Т. ван Дейк пропонує тлумачити термін дискурс як складну єдність мовної форми, значення та дії, яка могла би бути найкращим чином охарактеризована за допомогою поняття комунікаційної події чи комунікаційного акту [ВУЕ].

До того ж Т. ван Дейк розуміє текст, як мовну структуровану одиницю у певній зафіксованій формі та є прямо пов’язаним з системою мови. В той час як дискурс пов’язаний безпосередньо з мовленням та факторами його продукування [Ковальська 2014].

П. Серіо виокремлює 8 значень терміну «дискурс»:

- еквівалент поняття «мовлення», тобто будь-який конкретний вислів;

- одиниця, яка за розмірами більша за фразу;

- вплив висловлювання на його отримувача з урахуванням ситуації; вислів в межах прагматики;

- бесіду, як основний тип висловлювання;

- мовлення з позиції мовця в протилежність розповіді, яка не враховує таку позицію;

- вживання одиниць мови, їх мовленнєву актуалізацію;

- соціально чи ідеологічно обмежений тип висловлювань, наприклад, феміністичний дискурс;

- теоретичний конструкт, який призначений для дослідження умов виробництва тексту [Жибак 2017; Куликова 2017].

Загалом, термін «дискурс» бере початок ще з античних часів. Проте у лінгвістиці його популяризував З. Харріс у 1950-х роках. Сучасне поняття «дискурс» не має єдиного тлумачення й це поняття досліджують з різних підходів, формуючи теорію дискурсу. Теорія дискурсу відокремлює такі

поняття як «текст» й «дискурс». В цьому контексті, текст представляє собою абстрактний теоретичний конструкт, що реалізовується в самому дискурсі. В свою чергу, Ю. Хабермас визначає дискурс як раціональну комунікацію для взаємного розуміння, а Т. ван Дейк – як єдність мовної форми, значення та дії. В своїх роботах, П. Серіо виділяє вісім значень дискурсу, від еквіваленту до поняття «мовлення» до теоретичного конструкта для дослідження умов виробництва тексту.

2.1.1 Типологія дискурсу

При дослідженні поняття «дискурс» важливо розрізняти його типи. Для кожного типу дискурсу є характерний для нього набір правил, яких необхідно дотримуватися, а також, певна соціальна сфера, у рамках якої він здійснюється. Проте визначення різних типів дискурсу ускладнюється тим фактом, що на сьогоднішній день досі не існує єдиного розуміння терміну «дискурс». Тож з цієї ж самої причини, типологія дискурсу не може тлумачитись однозначно, тому кожен дослідник пропонує свою типологію дискурсу з огляду на різні характерні ознаки.

Т. Ван Дейк зазначає, що досліджуючи типологію дискурсу основним є опис структур, які є найтиповішими для певного виду дискурсу [Голубовська 2011, с. 176; Ковальська 2014]. Сам дослідник виділяє такі типи дискурсу: політичний, медичний, судовий, освітній, науковий, медіа-дискурс, корпоративний текст й мовлення [Ковальська 2014].

Варто зазначити, що загалом, одну з перших спроб класифікації дискурсів здійснив засновник комунікативної філософії Ю. Хабермас. Він виділяє 5 видів дискурсу, що реалізуються в залежності від ситуації:

- дискурс як засіб комунікативної дії;
- дискурс як засіб ідеологічного впливу, тобто комунікативна дія,

яка лише приймає форму дискурсу (усі форми ідеологічного виправдання);

- терапевтичний дискурс (психоаналітична розмова між лікарем і пацієнтом);
- нові форми дискурсу (навчання за допомогою дискурсу, модель вільної семінарської дискусії за Гумбольдтом) [Голубовська 2011, с. 188].

Жанрова розмаїтність текстів, що досліджуються у сукупності з усіма екстралінгвальними чинниками їхнього існування спричиняє виділення художнього (В. Б. Бурбело, Р. Комар, О. М. Островська) та поетичного (О. С. Колесник) дискурсів.

За класифікацією Н. М. Миронової, залежно від сфери комунікації, вирізняють поетичний, естетичний, науковий, критичний, педагогічний, юридичний, політичний й інші типи дискурсу [Ковальська 2014].

Типологія дискурсу, представлена Г. Г. Почепцовим, вважається найповнішою. Ця класифікація будується на основі різних типів семіотичних знаків:

- літературний;
- фольклорний;
- міфологічний;
- ритуальний;
- театральний;
- неофіційний (позацензурний);
- неправдивий;
- лайливий;
- етикетний;
- невербальний;
- художній [Ковальська 2014].

В свою чергу, вітчизняна дослідниця Д. С. Павлюк, пропонує класифікувати дискурс за такими ознаками: функція, ситуація, авторство, жанрово-стильова специфіка, інституційні характеристики, матеріально-знакова форма [Ковальська 2014].

Проте, дослідниця К. С. Серажим у своїх працях зазначає, що класифікація дискурсів на сьогоднішній день перебуває ще в стадії розробки. Різні дослідники пропонують широку типологію дискурсів, які мають власні критерії, а також залежать від функціонально-діяльнісного навантаження цього терміну в інтерпретації вчених [Ковальська 2014].

У висновку до цього пункту, зазначимо, що кожен дослідник пропонує свою класифікацію дискурсу, в залежності від певних ознак й підходів. Т. Ван Дейк виділяє дискурси за соціальними сферами, такими як політичний, медичний, судовий тощо. Зазначимо, що типологія Г.Г. Почепцова є найбільш повною й будується на основі різних типів семіотичних знаків. Інші ж дослідники, як Д. С. Павлюк, додають критерії функції, авторства, жанрово-стильової специфіки та інституційних характеристик. Загалом, класифікація дискурсу перебуває на стадії розробки, та дослідники продовжують пропонувати різноманітні типології, що відображають багатогранність цього поняття.

2.2 Мистецтвознавчий дискурс

Мистецтвознавчий дискурс доволі часто фігурує у дослідженнях вчених, які звертають свою увагу на розкриття характеристик інтерпретативного дискурсу, що здійснюється критиками мистецтва.

Перш ніж більш детально дослідити поняття «мистецтвознавчий дискурс», вважаємо за необхідне надати його визначення. Як і до поняття «дискурс» так й до терміну «мистецтвознавчий дискурс» існують різні підходи його розгляду.

Деякі вчені, розглядають мистецтвознавчий дискурс як алюзію до назви науки про мистецтво. За цим поглядом, його сутністю є будь-який текст, у якому критик має свою ціль, як наприклад, розповідати про мистецтво.

Намагаючись тлумачити термін мистецтва, дослідники намагаються зрозуміти й пояснити сенс того чи іншого твору, донести до глядачів посил художника, поглянути на проблему його очима, часто домислюючи за художника.

За думкою інших вчених, мистецтвознавчий дискурс визначається як вербалізований досвід мислення щодо галузі об'єктів, що є витворами мистецтва, організований у рамках стратегій сприйняття, авторитету, оціночності й інших мистецтвознавчих стратегій [Морошкіна 2014, с. 146]. Основними стратегіями дослідження мистецтвознавчого дискурсу є: стратегія авторитету, оціночності, моделювання ситуації сприйняття, стратегія високого стилю. Головним аспектом прийнято вважати процес сприйняття, адже кожен витвір мистецтва передбачає реакцію у відповідь від глядача або слухача.

Також, А. П. Булатова зазначає, що мистецтвознавчий текст є вербалізованим досвідом мислення у відповідності до сукупності об'єктів, наявних як творів мистецтва [Морошкіна 2014, с. 145].

Тож, мистецтвознавчий дискурс є об'єктом уваги багатьох вчених. За думкою одних дослідників мистецтвознавчий дискурс є алюзією до назви науки про мистецтво. На думку інших – він є вербалізованим досвідом мислення щодо галузей об'єкта, що є витворами мистецтва. Зазначимо також що в рамках мистецтвознавчого дискурсу існують різні стратегії його дослідження, де головною прийнято вважати процес сприйняття цього типу дискурсу.

2.2.1 Особливості мистецтвознавчого дискурсу

Розглянувши різні погляди на тлумачення поняття «мистецтвознавчий дискурс», пропонуємо розглянути особливості цього типу дискурсу.

На думку дослідника О.В. Коваля, мистецтвознавчий дискурс має виражений семіотичний характер, що підводить нас до думки, що даний тип дискурсу «оперує знаками одиничного й загального, повідомляючи про щось й про мову те, що за її (мови) допомогою можна розповісти» [Морошкіна 2014, с. 146]. Також, вчений наголошує на двоякій природі цього типу дискурсу, бо процес переносу знака, символу чи зображення на вербальний рівень, реалізація якого відбувається за допомогою засобів тієї або іншої мови є складним й неоднозначним процесом. Тому, за думкою дослідника, в рамках мистецтвознавчого дискурсу відбувається балансування між планом зображуваного й планом зображення [Морошкіна 2014, с. 146].

Також, цікавою думкою є те, що дискурс, що супроводжує картину, виконує компенсаційну функцію, звертаючи увагу на ті елементи, що можуть залишитись поза увагою глядача через його недостатню компетентність та неуважність [Морошкіна 2012, с. 121].

До того ж, зазначимо, що сприйняття мистецтва має свої особливості, що відрізняє його від перцепції оточуючого світу. Парадоксальністю відчуття мистецтва є те, що необхідно усвідомити два об’єкти – картину, як плоску поверхню, а також картину як об’єкт, що передає інформацію про інший об’єкт.

На думку деяких дослідників, мистецтвознавчий дискурс можна умовно поділити на невербальний та вербальний. Розглянемо особливості умовно невербального мистецтвознавчого дискурсу. Для цього типу дискурсу можливо застосувати традиційну комунікативну модель Р. О. Якобсона. Згідно цієї моделі, процес спілкування реалізують:

- адресант – відправник повідомлення (творець творів мистецтва);
- адресат – отримувач повідомлення (слухач або критик);
- контекст – означуване;
- тема й форма повідомлення, матеріал повідомлення;

- код – зведення фіксованих правил, які здійснюють передачу повідомлення;
- канал зв’язку
- контакт [Вікіпедія].

Художник, як творець, відправляє інформацію, що зашифрована за допомогою образів, символів адресату. Темою й формою такої комунікації є сам витвір мистецтва, а саме його форма – картина, наприклад, що передається за допомогою символів, образів й знаків.

Надалі, глядач чи критик намагаються зрозуміти картину, інтерпретують її, при цьому домислюючи те, що намагався передати автор. Вже на цьому етапі відбувається вербальна комунікація, що реалізується на рівні текстових повідомлень, які представляють суб’єктивну оцінку глядача або критика.

Розглянувши вербальний мистецтвознавчий дискурс, зазначимо, що згідно з цією концепцією, адресант в ролі критика, глядача або ж художника, відправляє декодовану інформацію, а саме, текст, адресату, маючи вплив на адресата та його психічний й емоційний стан, тим самим, пробуджуючи в ньому інтерес до теми обговорення. В контексті розгляду цього питання, згадаємо, що емоційний вплив здійснюється за допомогою таких мовних засобів як емоційно-оціночна лексика, граматичні форми найвищого ступеня порівняння.

Також, варто зазначити, що критик, інтерпретуючи картину на свій розсуд, створює текст, що разом з контекстом створюють полікодовий мистецтвознавчий дискурс. Також, він не тільки вербалізує візуальний витвір мистецтва, але й підкріплює свій текст ілюстративним матеріалом. Лексика, що відсилає до ілюстративного матеріалу, може оформлюватись по-різному. По перше, ця лексика може органічно вписуватись у текст. А також, вона може виділятись графічно таким шрифтом як курсив, знаходячись у дужках з посиланням на номер ілюстративного матеріалу.

Даючи характеристику мистецтвознавчому дискурсу, необхідно згадати про проблему інституційності мистецтвознавчого дискурсу, яку досліджує В.

І. Карасик. Інституційність, за В. І. Карасиком, це спілкування в окреслених рамках статусно-рольових відносин [Літак 2018, с.142]. Аналізуючи роботу автора, зазначаємо, що при наявності цілей й учасників спілкування, якими виступають «агенти», як представники інституту й ті, хто звертаються до них; це дозволяє говорити про інституційну природу дискурсу. За В. І. Карасиком, ознаками інституційності можуть бути рольові характеристики агентів й тих хто до них звертається, хронотоп, символічні дії, трафаретні жанри й мовні кліше [Літак 2018, с. 143].

Символічними діями можна вважати дії й прийоми для створення витвору мистецтва чи статті з мистецтвознавства – це залежить від типу комунікації. Трафаретними жанрами мистецтва вважаємо ряд технік, що застосовуються художником, в рамках того чи іншого напряму живопису. А мовним кліше є набір стійких лексичних одиниць, що здійснюють комунікацію між агентами мистецтва й тих, хто до них звертається. Також, за визначенням інтернет ресурсу, кліше є мовним засобом, стандартним зворотом, що регулярно повторюється в певних умовах й контекстах; мовний стереотип з позитивною функцією [ЕСУ].

Згідно з думкою іншого дослідника – Джорджа Дікі, що досліджував інституційну теорію мистецтва, мистецтво це те, що інші вважають мистецтвом, а твором мистецтва є те, що іншими визначено як такий твір [Dickie 1969]. А також, він розуміє під твором мистецтва артефакт, якому певне суспільство або соціальна група присвоїли статус кандидата для оцінки. Згідно з цією інтерпретацією, твір мистецтва є таким оскільки він має особливе призначення в межах художнього середовища [Dickie 1969].

Тож, мистецтвознавчий текст має семіотичний характер. До того ж умовно невербальний мистецтвознавчий дискурс можна розглядати через комунікативну модель Р.О. Якобсона, де художник (адресант) передає зашифровану інформацію через витвір мистецтва до глядача чи критика (адресат), що інтерпретує її, переводячи у вербальну комунікацію. А за моделлю умовно вербального мистецтвознавчого дискурсу, адресант в ролі

критика, глядача або ж художника, відправляє декодовану інформацію, а саме, текст, адресату, маючи на адресата вплив, психічний й емоційний, тим самим, пробуджуючи в ньому інтерес до теми обговорення. Зазначимо також, що мистецтвознавчий дискурс має полікодову природу. До того ж, дослідники акцентують увагу на інституційності цього дискурсу, що включає статусно-рольові відносини, символічні дії, трафаретні жанри й мовні кліше.

2.3 Інтепретативна складова мистецтва

Дослідники акцентують увагу на інтерпретативній складовій текстів мистецтва. Цього питання ми торкнулись вище в нашій роботі, проте вважаємо за потрібне продовжити цю важливу складову для нашої теми.

У XX столітті, внаслідок уваги дослідників до стратегії інтерпретуючого розуму, в філології з'являється новий напрямок – інтерпретаціонізм в широкому сенсі. Й більш дослідженим в сучасній лінгвістиці є саме інтерпретативний дискурс художнього твору, проте він не є частим об'єктом досліджень вчених [Морошкіна 2012, с. 120]. Але інтерпретативна роль мистецтвознавчого дискурсу наразі відмічена рядом дослідників.

Питанням вербальної інтерпретації мистецтвознавчого дискурсу, що здійснені критиками мистецтва, займались такі дослідники як наприклад Є. А. Єліна, У. А. Жаркова, О. Ведьманова та інші.

Зазначимо, що явище інтерпретування є доволі складним, адже пов'язане з виявленням явищ сприйняття, розуміння, а також інтерпретації чужого мислення. Й якщо при поясненні інтерпретативної складової твору мистецтвознавчого дискурсу, дослідник оперує вербальним кодом, то при декодуванні цієї складової, його трактування має більш складний характер, бо не є самодостатнім без художнього полотна. Лише за одночасного

використання двох кодів – вербального й іконічного можна успішно експлікувати отриману інформацію. А також важливо враховувати дві різні картини світу, а саме художника й критика [Морошкіна 2012, с. 120]. До того ж, важливо згадати той факт, що інтерпретація залежить від індивідуальної концептуальної системи людини, тобто є суб'єктивною [Луньова 2019].

В цьому контексті О. Ведьманова зазначає, що мистецтвознавчий дискурс має інтерпретативний характер та підкреслює що як і будь-яка інтерпретація будь-якого твору, мистецтвознавчий коментар не може розглядатись окремо від первинного, похідного твору – картини [Морошкіна 2014].

Якщо брати до уваги інтерпретативну складову мистецтвознавчого дискурсу, то варто зазначити, що у своєму дослідженні, У. А. Жаркова наполягає на можливості виділення стратегії інтерпретації, що реалізується в мистецтвознавчому дискурсі незалежно від стратегій опису та емотивної оцінки. Також вищезазначений автор стверджує, що інтерпретація мистецтвознавчого дискурсу є вербальним вираженням, розкодуванням абстрактної концепції, що укладена у зображенні в наочній формі [Луньова 2019].

Підсумовуючи вище сказане, необхідно підкреслити, що інтерпретативна складова мистецтвознавчого дискурсу є вагомим аспектом вербального супроводу творів мистецтва. Інтерпретація залежить від суб'єктивного сприйняття, розуміння та декодування, які здійснюють дослідники, критики мистецтва. А також вона вимагає використання й вербального й іконічного кодів для успішної експлікації отриманої інформації. Дослідники також акцентують увагу на виділенні стратегій інтерпретації в мистецтвознавчому дискурсі.

2.4 Поняття пейзажу

Так як об’єктом нашого дослідження є природа як феномен, що відображається в мистецтві, то вважаємо за необхідне представити інформацію, присвячену поняттю «пейзаж».

Пейзаж (фр. *Paysage*, від країна, місцевість) має декілька тлумачень. Пейзажем може бути загальний вигляд якоїсь місцевості, картина природи [Cambridge Dictionary]. Також це може бути картиною або малюнком з зображенням краєвиду [Linternaute]. Пейзажем є жанр творів образотворчого мистецтва, присвячений зображенню краєвиду; пейзажний живопис [Wikipédia]. До того ж, пейзажем може бути опис зображення природи в літературі, музиці [Словник іншомовних слів; Linternaute].

Проте, предметом нашої уваги є саме пейзаж як окремий твір цього жанру, зокрема вербалізований пейзаж.

Зазначимою, що пейзаж як самостійний різновид образотворчого мистецтва виник у китайському мистецтві, китайському живописі [Вікіпедія].

А живопис, в свою чергу, є одним з головних видів образотворчого мистецтва, що базується на відтворенні зорових образів через нанесення фарб на тверду основу, а також творами мистецтва, що виконані у такий спосіб [ЕСУ].

Повертаючись до поняття «пейзаж», варто також зазначити, що до 15 століття пейзажний живопис слугував релігійному посланню й був присутній лише як декорація середовища. Проте вже з епохи Відродження, пейзаж стає автономним. Основною темою картин, пейзаж стає за творчості імпресіоністів. Художники використовують його задля експериментів з різними транспозиціями простору [Giboulet 2018].

Підсумовуючи представлену інформацію, варто зазначити, що пейзаж є жанром живопису, в якому об’єктом зображення є природа, а також окремим твором цього жанру. Як самостійний вид мистецтва він виник у китайському

живописі. Спочатку він слугував релігійним цілям й був частиною декорацій, але за часів Відродження вже стає самостійним жанром. А також, в епоху імпресіонізму пейзаж стає основною темою картин, дозволяючи художникам експериментувати з простором.

Таким чином, у розділі 2 нами було досліджено такі поняття як «текст», «дискурс», а також його типологія, «мистецтвознавчий дискурс» та його особливості, включаючи дослідження інтерпретативної складової. Додатково нами було розглянуто поняття «пейзаж». По-перше, термін «дискурс» у лінгвістиці популяризував З. Харріс у 1950-х роках. Сучасне поняття «дискурс» не має єдиного тлумачення й це поняття досліджують з різних підходів, формуючи теорію дискурсу. В теорії дискурсу прийнято відокремлювати такі поняття як «текст» й «дискурс», проте ми розглядаємо дискурс як текст, що є об'єктом уваги сучасних досліджень. Зокрема, З. Харріс розуміє дискурс як написаний зв'язний текст, що співвіднесений з контекстом. В свою чергу, Ю. Хабермас визначає дискурс як раціональну комунікацію для взаємного розуміння, а Т. ван Дейк – як єдність мовної форми, значення та дії. Що стосується типології дискурсу, то типологію Г.Г. Почепцова прийнято вважати найбільш повною й такою, що будується на основі різних типів семіотичних знаків. Але все ж, класифікація дискурсу перебуває на стадії розробки, й дослідники продовжують пропонувати різноманітну типологію, що відображає багатогранність цього поняття.

По-третє, термін «мистецтвознавчий дискурс», за думкою одних дослідників, є алюзією до назви науки про мистецтво. На думку інших – він є вербалізованим досвідом мислення щодо галузей об'єкта, що є витворами мистецтва. До однієї з особливостей мистецтвознавчого дискурсу можна віднести його семіотичний характер. Також мистецтвознавчий дискурс можна умовно поділити на вербальний й невербальний. За невербальною моделлю адресант в ролі критика, глядача або ж художника, відправляє декодовану інформацію, а саме, текст, адресату, маючи на адресата вплив на його психічний й емоційний стан, тим самим, пробуджуючи в ньому інтерес до

теми обговорення. До того ж, мистецтвознавчий дискурс має полікодову природу. А також, зазначаючи інтерпретативну складову мистецтвознавчого дискурсу зазначимо, що вона підкреслює важливість вербальної інтерпретації творів мистецтва. Інтерпретація залежить від суб'єктивного сприйняття, розуміння та декодування, які здійснюють дослідники й критики мистецтва. Вона, до того ж, вимагає використання й вербального й іконічного кодів для успішної експлікації отриманої інформації.

Таким чином, в контексті проведеного дослідження нами був опрацьований термін «пейзаж». Під пейзажом варто розуміти жанр живопису, в якому об'єктом зображення є природа, а також він є окремим твором цього жанру. Як самостійний вид мистецтва він виник у китайському живописі й слугував спочатку релігійним цілям, проте згодом він став самостійним жанром живопису й основною темою картин за епохи імпресіонізму.

РОЗДІЛ 3
ЛІНГВОСЕМІОТИЧНИЙ АНАЛІЗ ОПИСУ ПРИРОДИ У ФРАНКОМОВНИХ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ТЕКСТАХ

3.1 Сутність концептів дискурсу пейзажу

Відомо, що мистецтвознавчому дискурсу властива інституційна природа, а також, як правило, він сприймається вченими як вербалізований досвід мислення щодо галузі об'єктів, які є витворами мистецтва, що організовані в рамках різних мистецтвознавчих стратегій [Морошкіна 2022]. До того ж, його сутністю є намагання зрозуміти й пояснити сенс твору мистецтва, а також забезпечити посередництво між адресантом (критиком інтерпретатором художнього твору) та адресатом (реципієнтом) (читачем, що є потенційним споживачем продукції галузі мистецтва). Важливо зазначити, що даний феномен є не можливий без інтерпретативної складової.

Опис природи стає можливим завдяки текстовому формату, а також за рахунок використання вербальних та невербальних засобів, що дозволяють впливати на сприйняття реципієнта. Тобто, адресант свого повідомлення впливає на емоційне й інформаційне поле адресата, при цьому переслідуючи певні цілі, як наприклад, викликати інтерес у реципієнта, здійснити на нього емоційний вплив, переконати у певному явищі, або ж спонукати адресата прийняти певне явище.

Нагадаємо, що об'єктом нашої уваги є мистецтвознавчий текст. Тексти, що присвячені опису природи, тобто пейзажам, є фокусом нашого дослідження. Варто зазначити, що засобами репрезентації дискурсу пейзажу виступають лінгвістичні й семіотичні одиниці, що входять до складу лінгвосеміотичної моделі дискурсу. В основі цієї моделі є концепти, тобто її основні смислові центри, які разом формують концептосферу.

Під концептом розуміємо складне й різнопланове явище, певне метальне утворення, що має множинні, проте не зведені один до одного виміри, яке віддзеркалює інтерпретуючий світ та знаходиться в системі динамічних зв’язків з однаковими й різнопорядковими знаковими утвореннями [Кузнецова 2008].

Проведений у нашій роботі лінгвосеміотичний аналіз опису природи демонструє те, наскільки трактування й сприйняття явища пейзажу є багатозначним. Відомо, що активація смислового центру на ментальному рівні мовця відбувається в залежності від комунікативної ситуації. Тобто, таким чином занурений у ситуацію реального спілкування текст перетворюється на дискурс [Діденко 2024]. Також, в рамках нашого дослідження варто зазначити, що на основі фактичного матеріалу нами було здійснено лінгвістичний та семіотичний аналізи засобів репрезентації дискурсу, що дало змогу дослідити природу репрезентації пейзажу у різних творах мистецтва, а також визначити засоби, завдяки яким представляється розуміння картин критиками адресатам їх повідомлення.

В нашому лінгвосеміотичному аналізі дискурс пейзажу буде досліджений через призму наступних концептів, що є характерними для аналізу текстів творів мистецтва:

- Концепт простору;
- Концепт природи;
- Концепт світла;
- Концепт кольору;
- Концепт запаху;
- Концепт благородства.

Таким чином, мистецтвознавчий дискурс спрямований на пояснення та інтерпретацію творів мистецтва, з застосуванням вербальних та невербальних засобів, що дозволяють впливати на рецепієнта. Засобами репрезентації дискурсу пейзажу виступають лінгвістичні та семіотичні одиниці, які входять

до мистецтвознавчої моделі дискурсу. Основою цієї моделі виступають концепти, зокрема, концепти простору, природи, світла, кольору, запаху та благородства, що разом формують концептосферу. До того ж, лінгвосеміотичний аналіз демонструє багатозначність явища пейзажу, що дозволяє поглибити розуміння творів мистецтва.

3.1.1 Концепт простору (l'espace). Концепт природи (la nature)

Для розуміння сутностей поданих концептів й задля проведення в подальшому лінгвосеміотичного аналізу, розглянемо докладніше представлені вище концепти.

У концепті простору, центральною лексемою концепту є лексема *l'espace*. Її смислова структура виражена у наступних дефініціях словників "*Le Robert*" та "*Larousse*". Згідно словникових дефініцій це поняття трактується як ідеальне середовище, в якому знаходиться сприйняття ("*Milieu idéal dans lequel sont localisées les perceptions*") [Le Robert], а також локалізований домен, у якому виконуються певні дії ("*Domaine localisé dans lequel s'exercent certaines activités*") [Larousse].

Таким чином, можна зробити висновок, що простір є середовищем виконання певних дій, у випадку з мистецтвом, це місце організації й передачі сприйняття побаченого художником.

В свою чергу номінативне ядро досліджуваного концепту формують наступні синонімічні ряди центральної лексеми: *atmosphère, place, surface, volume* [Le Robert].

Концепт природи виступає центральним концептом досліджуваної концептосфери. Він реалізується перш за все у дефініції центральної лексеми *la nature*, що активує його образ у свідомості мовця. За визначенням словнику "*Larousse*" під природою розуміється фізичний світ, всесвіт, всі речі та істоти,

реальність, а також усе, що існує у Всесвіті поза людьми та їхніми діями [Larousse]; фізичне середовище де живе людство, зокрема пейзажі як джерело естетичних емоцій [Le Robert]. Тож, можемо сприймати природу як середовище, світ, зокрема пейзажі як джерело естетичних емоцій.

Підсумовуючи, концепт простору в мистецтвознавчому дискурсі відображає місце організації й передачі сприйняття, побаченого художником, що реалізується завдяки лексемі *l'espace* та її синонімічних рядів. В свою чергу, концепт природи, що є центральним у дослідженні, реалізований завдяки лексемі *la nature* яку розуміємо як середовище, що є джерелом естетичних емоцій.

3.1.2 Концепт світла (la lumière). Концепт кольору (la couleur)

Концепт світла реалізується у дефініції центральної лексеми *la lumière*. Зокрема:

1. Éclat du regard manifestant un état, un sentiment.
2. Clarté émise par le soleil, qui éclaire les objets et les rend visibles.
3. Partie claire, ou plus éclairée que les autres, dans un tableau, une gravure, un dessin. (Souvent au pluriel) [Larousse].

За дефініціями ж словника "*Le Robert*" – "*source de lumière, point lumineux*" [Le Robert].

Тому, *la lumière* можна визначити як освітлена частина картини чи малюнку чи джерело світла або ж блиск, що виражає стан душі або почуття.

В свою чергу концепт кольору реалізується у дефініції центральної лексеми *le couleur*. Згідно словникової дефініції, поняття "*couleur*" має наступні трактування за словником "*Larousse*":

1. Sensation résultant de l'impression produite sur l'œil par une lumière émise par une source et reçue directement (couleur d'une source : flammes, etc.) ou après avoir interagi avec un corps non lumineux (couleur d'un corps).
2. Ton ou teinte utilisés par un peintre dans un tableau; effet obtenu par leur combinaison dans un tableau, coloris.
3. Éclat, brillant du style, de l'expression, d'une situation, d'un événement [Larousse].

Згідно дефініцій словника "*Le Robert*", лексема *le couleur* має наступні значення:

1. Qualité de la lumière renvoyée par la surface d'un objet (indépendamment de sa forme), selon l'impression visuelle qu'elle produit (une couleur, des couleurs)
2. Teintes, coloris (d'un tableau) [Le Robert].

Вивчаючи номінативне ядро досліджуваного концепту, то його формують наступні синонімічні ряди центральної лексеми: *coloration, coloris, teinte, ton, tonalité* [Le Robert].

Проаналізувавши описані вище визначення, то можна виокремити таке характерне спільне визначення: тон, відтінок, який використовує художник на картині, а також ефект від їх поєднання на картині.

Таким чином, концепт світла реалізується завдяки лексемі *la lumière*, під якою розуміємо освітлену частину картини, джерело світла, що передає емоційний стан душі або почуття. В свою чергу, концепт кольору представлений через лексему *le couleur* та її синонімічних рядів, яка трактується як тон, відтінок й їх поєднання, а також ефект від їх поєднання на картині.

3.1.3 Концепт запаху (l’odeur). Концепт благородства (la noblesse)

У концепті запаху центральною лексемою є *l’odeur*. Цій лексемі притаманні наступні значення. За визначенням словника “*Larousse*” це – «летюча еманація, яка виходить із чогось й яку ми сприймаємо за запахом» (“*Émanation volatile qui se dégage de quelque chose et que l'on perçoit par l'odorat*”) [Larousse]. В свою чергу словник “*Le Robert*” визначає лексему запах як «летючі виділення, що сприймаються органами нюху» (“*Émanation volatile perçue par les organes de l'odorat*”) [Le Robert].

До того ж номінативне ядро досліджуваного концепту формують наступні синонімічні ряди центральної лексеми: *arôme, bouquet, fumet, senteur, fragrance (vieux ou littéraire)*.

Таким чином, спільним визначенням для цього концепту є: летючі виділення, які ми сприймаємо за запахом, зокрема органами нюху.

В свою чергу центральною лексемою до концепту благородства виступає *la noblesse*. Ця лексема характеризується наступними тлумаченнями зі словнику “*Larousse*”:

1. Condition de noble.
2. Caractère de quelqu'un, de quelque chose qui est grand, élevé, généreux.
3. Dans le domaine littéraire ou artistique, caractère de pureté sévère et de majesté [Larousse].

А словник “*Le Robert*” надає наступні визначення цьому поняттю. По-перше, це “*grandeur des qualités morales, de la valeur humaine*” («велич моральних якостей, людської цінності») [Le Robert]. По-друге, *la noblesse* – “*caractère noble (comportement, expression, aspect physique)*” («благородний характер (поведінка, вираз обличчя, зовнішність»)) [Le Robert]. По-третє, це “*classe sociale des nobles*” («соціальний клас дворян») [Le Robert].

Додамо, що номінативне ядро досліджуваного концепту формують наступні синонімічні ряди центральної лексеми: *majesté, dignité, élégance, fierté, générosité* [Le Robert].

Підсумовуючи, концепт запаху визначений лексемою *l'odeur* та її синонімічними рядами, що означає летючі виділення, що сприймаються органами нюху. В свою чергу, концепт благородства реалізований через лексему *la noblesse*, що означає велич моральних якостей, естетичну велич у мистецтві.

Отже, концептосфера дискурсу пейзажу може бути представлена наступними концептами: концептом простору, світла, природи, кольору, запаху, благородства. Ці концепти наділені певними компонентами, що репрезентують різноманітні аспекти цих понять, а також допомагають доповнити інші концепти й тим самим характеризують дискурс пейзажу, що є важливим для подальшого його лінгвосеміотичного аналізу.

3.2 Лінгвосеміотичний аналіз пейзажу у франкомовному мистецтвознавчому тексті "L'Œuvre à la loupe : Nuit étoilée de Van Gogh"

Перш ніж перейти до аналізу, варто зазначити, що при відборі текстів до аналізу, ми спирались на тексти з картинами, що представляють такий напрямок мистецтва як модернізм.

Нагадаємо, що модернізм – це мистецький й філософський рух, що виник наприкінці 19 - початку 20 століття. Цей напрям асоціюється з пошуком інновацій та розривом між усталеними формами, індивідуалізмом та суб'єктивністю. Також, відомо, що на цей напрям впливали наукові досягнення, зокрема процес урбанізації та індустріалізації, що є характерними для того часу [Wikipédia].

Першим до нашого аналізу представляємо текст статті, що присвячена опису й аналізу картини Ван Гога “La Nuit étoilée” [Riseart 2023]. Ця стаття має назву “*L’Œuvre à la loupe : La Nuit étoilée de Van Gogh*”.

Перш за все, зазначимо, що ця стаття присвячена твору мистецтва, а отже вона є мистецтвознавчим текстом, що підходить під об’єкт дослідження в рамках нашої магістерської роботи.

Текст статті має чітко організовану структуру адже розділений на різні розділи, кожен з яких присвячений аналізу окремих елементів картини Вінсента Ван Гога “*La Nuit étoilée*” з точки зору автора тексту. Вступна частина містить загальну інформацію про художника, цілі її написання, а також передумови написання картини художником. До того ж, в цій частині, автор акцентує увагу на особистих життєвих труднощах Вінсента Ван Гога. Текст складається з чотирьох частин, кожна з яких відповідає окремому символічному елементу картини:

1. Зоряне небо (“*le ciel étoilée*”)
2. Інфернальна спіраль (“*la spirale infernale*”)
3. Розпущений кипарис (“*le cyprès déchaîné*”)
4. Маленьке село (“*le petit village*”) [Riseart 2023].

Загалом тон тексту спокійний й рефлексивний, проте містить елементи напруженості й тривоги. До того ж, паралельно до опису картини, автор тексту представляє емоційні характеристики Вінсента Ван Гога, створюючи при цьому ефект конфлікту у внутрішньому світі художника.

Надалі, проведемо лінгвосеміотичний аналіз цього мистецтвознавчого тексту, спираючись на досліджені вище концепти, що є характерними для аналізу тексту мистецтва.

Перш за все, у цьому мистецтвознавчому тексті, автор описує простір як величезний й нескінченний, відображаючи при цьому внутрішній світ художника. Фраза “*Le ciel s’anime dans un camaïeu de bleus à la fois grandiose et terrifiant*” («Небо оживає у відтінках синього, водночас грандіозне й жахливе») є характерною для представлення концепту простору [Riseart 2023].

По-перше, звертаємо увагу на персоніфікацію автором неба, що зображене на картині – “*le ciel s’anime*” («небо оживає»). На нашу думку, цю персоніфікацію можна розглядати як семіотичний знак, адже у своїй роботі Фердинанд де Соссюр, розглядає систему мови як знакову, а отже, елементи цієї мови, а саме слова, також розглядаємо як знаки. Тож, “*le ciel s’anime*” є семітичним знаком, а саме знаком-символом, завдяки якому автор представляє власну художню інтерпретацію картини.

Також, автор, у цій фразі, використовує поєднання двох описових прикметників “*grandiose*” й “*terrifiant*” (жахливий, лякаючий). Ці прикметники до того ж мають семіотичну складову, що допомагають автору представити концепт простору в своєму тексті. Згідно з визначення словника “*Larousse*” прикметник *grandiose* має таке значення – “*Qui frappe l'imagination par son caractère de grandeur imposante*” («те, що вражає уяву своїм характером імпозантної величі»), завдяки чому простір на пейзажі постає величним й грандіозним [Riseart 2023]. Проаналізувавши прикметник “*terrifiant*”, то за значенням словника він має наступну дефініцію – “*Qui terrifie*” («який жахає») або “*Indique un très haut degré*” («вказує на дуже високий ступінь») [Riseart 2023]. Завдяки використанню цього прикметника, зображена природа постає реципієнтам повідомлення до жаху величною. До того ж, зазначимо, що існує дисонанс між цими двома прикметниками – “*grandiose*” й “*terrifiant*”, що підкреслює надзвичайність простору, яке захоплює автора. Також, таким чином автор відображає психологічний стан художника Вінсента Ван Гога під час написання цієї картини: для нього простір є символічним, таким що відображає внутрішній стан хкдожника.

Ще однією фразою, яка передає цей концепт є: “*Aussi lumineuse qu’un soleil, la lune est éblouissante*” [Riseart 2023]. У цій частині тексту, перш за все, автор описує картину використовуючи конструкцію “*aussi que*” для представлення свого бачення місяця, що представлений на картині Ван Гога. До того ж, він знову прибігає до використання описового прикметника – він описує місяць застосовуючи прикметник “*éblouissante*” (сліпучий), який також

можемо розглядати як знак, а саме знак-символ, що є характерним для відображення автором концепту простору у картині. Використання цього прикметника дозволяє створити образного контексту картини, а також, таким чином автор передає власну характеристику пейзажу.

Також, словосполучення "*un espace assez restreint*" є характерним для представлення автором концепту простору [Riseart 2023]. Зокрема виділимо лексему, що є характерною для концепту простору, а саме лексема "*espace*" [Riseart 2023]. Сам автор тексту описує простір в картині «достатньо обмеженим» ("*assez restreint*"). Таким чином автор надає читачам статті власну експліцитну інтерпретацію простору в картині Вінсента Ван Гога.

До того ж завдяки словосполученню "*une atmosphère douce et sereine*", що є характерною для висвітлення цього концепту, автор інтерпретує картину як м'яку та спокійну [Riseart 2023]. Зокрема, лексеми "*une atmosphère*", "*douce*", "*sereine*" виступають символічними знаками, що представляють концепт простору. Як було зазначено при дослідженні концептів, що є характерними для зображення природи, лексема "*une atmosphère*" є характерною для представлення концепту простору. Таким чином, в поєднанні, ці лексеми, що водночас виступають семіотичними знаками представляють концепт простору як спокійний та м'який, згідно з думкою самого автора тексту.

Наступний критерієм нашого аналізу цього тексту є концепт природи. Зазначимо, що аналізу цього явища, автор статті приділяє доволі багато уваги, адже саме зображення природи і є темою самої картини. Зокрема, автор статті приділяє значну увагу символічним об'єктам картини, такі як зоряне небо, інфернальна спіраль, розпущений кипарис та маленьке село. Він не дає детальної характеристики цим символічним об'єктам картини, проте надає їм вичерпний опис. В цьому контексті цікавим до розгляду є такі речення, що присвячено аналізу такого елементу картини як кипарис: "*Les branches se meuvent comme des vagues*" [Riseart 2023]. Тут, за думкою автора, природа набуває динаміки й перетворюється на певний символ турбулентності

внутрішнього світу митця. Для цього речення є характерним використання порівняння гілок кипарису з хвилями. Це порівняння розглядаємо як семіотичний знак, що є характерним для зображення природи в тексті. Також, цей знак-символ, за задумом автора цієї статті створює відчуття постійного руху й тривоги, що стає зрозуміло з наступних лексем. Словосполучення "*loin de toute quiétude*" («далеко не спокійні») також характеризує кипарис, що має символічне значення в картині за думкою автора тексту. До того ж, автор порівнює кипарис з полум'ям – "*Ce cyprès, que l'on apparenterait à des flammes*" [Riseart 2023]; завдяки цьому порівнянню кипарис постає символічним семіотичним знаком, що не лише представляє кипарис як елемент картини, його символічне значення не лише на картині, проте й в тексті. Цим самим автор знову пов'язує елементи, що зображені на картині з внутрішнім світом художника.

До того ж, автор приділяє увагу такому символічному елементу картини як інфернальна спіраль, що є одним з центральних семіотичних символів картини Ван Гога. Спіраль, за думкою автора, символізує циклічність думок художника, тим самим пов'язуючи зображене на картині з внутрішнім світом художника. В тексті зазначається, що інфернальна спіраль може слугувати символом апогею патології художника, або сплеском його творчості. Також автор зазначає про вплив на художника японського мистецтва, що могло відбитись на творі Ван Гога.

Додамо, що аналізуючи символічний елемент картини як маленьке село, автор зазначає, що в будинках на картині є джерела світла. Також він згадує про церкву з дзвіницею яка «терпить ті самі ж муки, що й інші елементи полотна» ("*le clocher subit les mêmes affres que les autres éléments de la toile*") [Riseart 2023]. Таким чином автор статті знову прибігає до співвіднесення зображених елементів пейзажу з емоційним станом художника.

В контексті відображення внутрішнього стану художника, а там самим й власне сприйняття автором картини, важливо проаналізувати наступне речення: "*Ce paysage, bien qu'il soit parsemé d'étoiles et propice à une atmosphère*

douce et sereine, révèle-t-il en réalité un profond sentiment de désarroi ?" [Riseart 2023]. В цьому реченні представлено протиставлення двох концепцій – атмосфера, що здається м'якою та спокійною, а також глибоке почуття розпачу ("*un profond sentiment de désarroi*") [Riseart 2023]. Ці лексеми, що є водночас семіотичними знаками, а саме індексальними знаками, відображають двоїстість природи, адже за представленням автора тексту вона є водночас джерелом натхнення й краси, проте водночас передає й хаос та внутрішній стан художника. До того ж, ключові вирази, такі як "*le tumulte de cette nuit mouvementée*" («метушня цієї насиченої подіями ночі»), "*La pointe du clocher semble être aspirée par les volutes célestes*" («верхівка дзвіниці ніби засмоктана навіяна небесними спіралями») є також характерними для представлення власного сприйняття картини автором тексту [Riseart 2023].

Зазначимо, що концепт світла у картинах, де зображено пейзаж є ключовим задля створення загального настрою полотна. Особливо чітко відслідкувати це можливо у наступній, вже вищезазначеній фразі: "*Aussi lumineuse qu'un soleil,* ***la lune est éblouissante***" [Riseart 2023]. У цьому реченні, автор акцентує нашу увагу на тому, що хоч світло від місяця на картині є доволі яскравим, проте стриманим. Використовуючи лексему "*éblouissante*" (сліпучий), інтерпретатор картини хоче наголосити на інтенсивності світла, а також обмеженості його поширення ("*dans un espace assez restreint*") [Riseart 2023]. Таким чином описовий прикметник "*éblouissante*" виступає семіотичний символічним знаком, що є характерним для відображення не лише концепту простору, проте й концепту світла. До того ж, світло, що недалеко сяє може виступати метафорою пригнічення творчого потенціалу Ван Гога.

Немаловажливим для аналізу є концепт кольору. Колір в пейзажі є значущим семіотичним знаком, що несе важливе символічне значення. Наприклад у реченні: "*Le ciel s'anime dans un camaïeu de bleus à la fois grandiose et terrifiant.*" («Небо оживає у відтінках блакитного, що є одночасно грандіозним й жахливим») [Riseart 2023], лексема "*un camaïeu*" (відтінок,

градація) вказує на багатогранність блакитного кольору, що підтверджується дефініцією з словника: “*Peinture monochrome, recourant à un dégradé de valeurs d'une même couleur ou teinte*.” («Монохромне малювання, що використовує градацію значень одного кольору або відтінку» [Larousse]. Надалі, автор статті зазначає що синій колір асоціюється з «силою духу та спокоєм» (“*la force de l’esprit et la sérénité*”) [Riseart 2023]. Завдяки цьому реченню, автор надає синьому кольору символічності, зокрема наголошує на контрасті психологічного стану художника.

До того ж, автор привертає увагу своїх читачів й до символічного значення використання жовтого кольору художником у картині, а також контрастом двох улюблених кольорів художника – жовтого й синього. Автор зазначає що жовтий колір “*emblème de la gaieté et de la douce chaleur*” [Riseart 2023] автор наголошує на символізмі жовтого кольору у картині й асоціює цей колір з радістю до життя й ніжною теплотою. Таке поєднання двох кольорів на думку автора вказує на потенційний баланс між емоціями, що присутні в житті художника, й до того ж, він припускає ідею про визволення художника – *“ une libération pour le peintre*” [Riseart 2023]. До того ж, всі символічні елементи картини добре взаємодіють з кольорами, створюючи певний симбіоз форми та змісту картини. Автор робить припущення про взаємодію радості й страждань, світла й темряви на картині художника. Таким чином, автор представляє своє бачення картини з метою вплинути на думку своїх читачів.

Хоч й концепт запаху в аналізі картини художника, автором не представлений безпосередньо, проте завдяки опису динамічного руху кипарисів й нічного неба, яким автор приділяє увагу, читачі самостійно мають можливість відтворити цей концепт у себе. До того ж, завдяки використанню автором у своєму тексті метафори “*Les branches se meuvent comme des vagues.*” [Riseart 2023], можна асоціювати це речення зі свіжим вітром, що розносить аромат кипарисів, що зображені на полотні художника. Власне дієслово руху “*se mouvoir*”, що означає «рухатися» створює таке враження. Зокрема, порівняння гілок кипариса з хвилями наголошує на думці щодо представлення

цього порівняння й власне самого кипариса знаком-символом, що є характерним також й для концепту запаху автором тексту. Додаючи, варто зазначити, що концепт запаху тут також можна інтерпретувати як частину загальної атмосфери, що передає живу й рухливу природу цього нічного пейзажу.

В свою чергу, концепт благородства у аналізі картини Ван Гога передається завдяки деяких значимих фраз й лексем. Наприклад, у останній фразі цього аналізу "*Tout y est calculé, dans les moindres détails*" [Riseart 2023], лексема "*calculé*" («прораховано») вказує на продуманість й майстерність художника картини. До того ж, сам автор у своєму аналізі акцентує увагу на майстерності художника картини: "*Au-delà de la folie, c'est bel et bien une maîtrise évidente qui émane du tableau.*" («Окрім божевілля, ця картина демонструє чітку майстерність, що виходить з неї») [Riseart 2023]. Зокрема, лексема "*maîtrise évidente*" виступає не лише лінгвістичних знаком, проте й семіотичним, що підкреслює ідею автора щодо майстерності художника у зображенні природи. Автор наводить читачів на думку про те, що концепт благородства у картині Ван Гога проявляється в його умінні втілити складні емоційні стани через деталі пейзажу. Також, у своєму аналізі адресат свого повідомлення наголошує на думці, що навіть при хаотичному стилі картини, художник демонструє контроль й художню витонченість. Його картина є результатом складної комбінації творчості, вираженням багатьох суперечливих емоцій, проте при цьому саме це й робить її величним й благородним актом мистецтва.

Тож, лінгвосеміотичний аналіз тексту до картини Ван Гога "*La Nuit étoilée*" з використанням концептів, що є характерними для дискурсу пейзажу показує, що кожен елемент картини та його опис у тексті несе багатогранне символічне значення, яке у своїх аналізах намагаються донести критики до своїх адресатів. До того ж, концепти простору, природи, світла, запаху й благородства є тими інструментами завдяки яким автор розкриває внутрішній світ Ван Гога й представляє власну інтерпретацію цієї картини своїм читачам,

демонструючи їм складність його емоційного стану в момент створення цієї відомої роботи за допомогою мистецтвознавчого аналізу цієї картини. Ці концепти пов'язані між собою завдяки спеціальних лексем та семіотичних знаків, що в сукупності надають характеристику не лише окремим аспектам представлені у тексті й картині, проте загальне розуміння й ідеї автора, які він хотів передати читачам. До того ж, автор приділяє значну увагу таким символічним елементам картини як зоряна ніч, інфернальна спіраль, розпущений кипарис й маленьке село, а також символічності кольорів. Зокрема, завдяки лінгвістичним засобам – різнобарвній лексиці (описовим прикметникам, ключовим виразам) й до того ж завдяки семіотичним елементам – знакам символам, знакам індексам, автор пов'язує зображені елементи пейзажу з внутрішнім станом художника та певними символічними значеннями, що є важливими для розуміння й інтерпретації картини.

3.3 Лінгвосеміотичний аналіз пейзажу у франкомовному мистецтвознавчому тексті "Une Sainte-Victoire emblématique de l'œuvre de Cézanne"

Наступним до нашого аналізу представляємо мистецтвознавчий текст, що присвячений аналізу картини Поля Сезанна "*La Montagne Sainte-Victoire vue de la carrière Bibémus*" [Ouest France 2020]. Як і минулий аналіз, цей буде проведено згідно з вищезазначених концептів, що є характерними для творів мистецтва.

Цей мистецтвознавчий текст має чітку структуру й організацію, бо теж розділений на різні підрозділи, що присвячений аналізу різних елементів картини Поля Сезанна "*La Montagne Sainte-Victoire vue de la carrière Bibémus*". Вступна частина присвячена загальній інформації про художника, а також містить загальні відомості про цю картину, зокрема рік її написання й

зображуване місце. Надалі текст розділено на чотири частини, кожна з яких присвячена аналізу окремих аспектів картини. Перша частина цього тексту має підзаголовок "*un tableau emblématique*" присвячена вираженню думки про те, що ця картина, за думкою одного з кураторів майстерні Сезанна, «найкраще відповідає інтересам художника» [Ouest France 2020]. У другій частині, що має назву "*chauds-froid*" автор присвятив аналізу використання контрастних кольорів й тонів в картині художником. Третя частина мистецтвознавчого тексту присвячена аналізу зображених на картині об'єктів й має назву "*paysage éternel*". Остання частина цього тексту має назву "*cubisme*", у ній автор зазначає значимість цієї картини для розвитку такого мистецтвознавчого напрямку як кубізм [Ouest France 2020].

Важливим є те, що цей мистецтвознавчий текст виконує одразу дві основні функції – інформативну, а також інтерпретативну. Його прагматичною метою є не лише розповісти читачам про історію створення картини, проте й допомогти їм зрозуміти технічні прийоми Поля Сезанна у своїй картині, його бачення на зображення природи й вічності, а також його вплив на подальший розвиток мистецтва.

Простір у Сезанна, за думкою автора, має особливу структуру й перспективу, що не відповідає реалістичним очікуванням. У тексті концепт простору виражається завдяки опису взаємодії об'єктів у картині. У фразі: "*La montagne, pourtant lointaine, semble aux portes des carrières, car tout est ramené sur le même plan*" («Гора, хоч й далека, здається знаходиться поруч з кар'єрами, бо все зведено в одну площину») автор наголошує на думці що Сезанн порушує традиційне зображення простору, об'єднуючи різні плани в одному вимірі" [Ouest France 2020]. Прикметник "*lointaine*" є характерним для представлення концепту простору, має наступне значення: "*Qui est ou semble être situé à une grande distance dans l'espace*" («що знаходиться або здається розташованим на великій відстані в просторі») [Larousse]. Завдяки цьому описовому прикметнику, автор наголошує на ідеї, що художник зображує такий символічний елемент на картині як гора, що знаходиться в перспективі

далеко. В свою чергу, лексема "*ramené*" («зведено»), підкреслює ідею автора про прагнення художника об'єднати всі елементи картини на одному рівні, тим самим він дає зрозуміти про кубістичний підхід Поля Сезанна при створенні цієї картини, що є характерним для течії модернізма в мистецтві. Також, автор наголошує на відтворенні ефекту перспективи й наголошує на ідеї гри з кольорами та формами на картині, що акцентує на композиції картини. В цьому аспекті, є важливою до аналізу лексема "*perspective*", що є характерною для відображення концепту простору. Ця лексема має наступне значення: "*Art, technique de la représentation en deux dimensions, sur une surface plane, des objets en trois dimensions tels qu'ils apparaissent vus à une certaine distance et dans une position donnée.*" («Мистецтво й техніка зображення тривимірних об'єктів у двох вимірах на плоскій поверхні, як вони виглядають з певної відстані й в заданому положенні») [Larousse]. Подана лексема виступає семіотичним знаком, що є характерною для зображення концепту простору й завдяки чому, простір формується завдяки кольоровій гармонії й формам, проте не завдяки традиційному зображенню.

В свою чергу концепт природи автор розкриває завдяки детальному опису пейзажу. На думку автора, природа у Сезанна постає сукупністю вічних та незмінних об'єктів які не підвладні часу. Зокрема, у реченні: "*Dans la partie basse du tableau, le règne végétal et minéral. En haut, la montagne, dans laquelle se reflètent le ciel et les rochers.*" («У нижній частині картини – царство рослин й мінералів. У верхній частині – гора, в якій відображаються небо й скелі») автор детально описав місцезнаходження кожного об'єкта на картині, а також важливим є використання у цих фразах лексеми "*le règne*", що позначає «царство» [Ouest France 2020]. Використавши цю лексему у описі картини Поля Сезанна, автор підкреслює ідею домінування природи у цьому пейзажі, що надає йому відчуття вічності. Надалі, використання автором лексеми "*l'éternité*" підкреслює цю ідею вічності [Ouest France 2020]. Ця лексема що є описовим прикметником, виступає знаком-символом, що виражає ідею невичерпності й стабільності. Також, у тексті, автор наголошує на зв'язку між

формою та змістом картини. Завдяки опису гори, що здається далекою, проте індексується близькою, завдяки кольоровому й формальному рішенням художника. В свою чергу, цей просторовий парадокс підкреслює індексальність зображених об'єктів. До того ж, гора виступає символічним елементом картини. Гора є метафорою вічності й стабільності. Вона виступає уособленням природи, що нерозривно пов'язане з ідентичністю художника Поля Сезанна. Також, важливо зазначити, що об'єкти природи на картині, а саме "*le règne végétal*", "*minéral*", "*la montagne*", "*le ciel et les rochers*", що є іконічними знаками, що зображують природу, підкреслюють ідею автора щодо символізму вічності й стабільності, на чому наголошує сам автор у своєму аналізі [Ouest France 2020]. А також, важливо, що з зазначеного випливає висновок що Поль Сезанн надає природі метафізичний вимір, де об'єкти існують поза часом й простором.

Концепт світла є майже не вираженим у цьому мистецтвознавчому тексті. Автор лише наголошує на тому, що на відміну від імпресіоністів, які фіксували зміни світла в залежності від часу дня, Поль Сезанн зосереджується на статичному зображенні світла. Завдяки використанню ключовому виразу "*l'éternité des objets représentés*" автор наголошує на намірі художника показати незмінну природу речей, проте не швидкоплинну зміну світлових об'єктів [Ouest France 2020]. Також, зазначимо, що автор у своєму тексті використовує лексему "*la lumière*" що є характерною для представлення концепту світла. До того ж, цікавим є порівняння картин Сезанна й Моне, це ще більше занурює в контекст мистецтва, а також ставить творчість Сезанна у контекст розвитку живопису. Зокрема, автор використовує лексему "*éternité*" («вічність»), що виступає знаком-символом, для підкреслення наміру художника до зображення постійного, статичного світу через світло.

В свою чергу, зазначимо, що автор приділяє багато уваги розкриттю концепту кольору у своєму тексті. Колір не просто виконує естетичну функцію на картині, проте й виступає семіотичним знаком, що передає символічний зміст картини. Автор зазначає, що колір є важливим елементом цього пейзажу,

що використовується для передачі форми й глибини. Зокрема, автор акцентує увагу, що кольори доповнюють один одного, а також наголошує на контрасті між теплими й холодними тонами – "*les tons froids – le vert des arbres – au premier plan*", "*les tons chauds derrière, l'orange et rouge des blocs de rochers des carrières de Bibémus*" [Ouest France 2020]. Автор наголошує на контрасті тонів й кольорів, що в свою чергу створює ілюзію простору й форми. Лексема "*chaud-froid*" («теплий-холодний») що також виступає семіотичним знаком, є характерною для відображення концепту кольору, має в своїй основі дві семи "*chaud*" й "*froid*",підкреслюють ідею контрасту, на якому наголошує автор тексту [Ouest France 2020]. Він зазначає, що контраст між холодними й теплими тонами у картині створює візуальне й семантичне напруження, що символізує різні елементи природи. Зокрема, варто також зазначити, що описовий прикметник "*complémentaires*", що відноситься до лексеми "*les couleurs*" характеризує описані автором кольори, як ті що доповнюють один одного. Зелений колір, який використовує художник на картині, також є знаком-символом й виступає символом життя, руху й всього живого, а номінації "*l'orange*", "*rouge*", тобто відтінки помаранчевого й червоного, що представляють каміння й скелі, символізують стабільність й плинність часу. Саме ідея протиставлення кольорів автором, є семіотичним кодом, що символізує ідею гармонії природи.

Що стосується концепту запаху, то його не було розкрито й описано автором. Читачі можуть лише уявити запах гірського повітря й аромати дерев, що виникають завдяки акценту на описі контрастності між зеленими деревами на передньому плані й скелями на задньому плані. Зокрема, словосполучення "*le règne végétal*" («царство рослинності») виступає семіотичним іконічним знаком, що асоціюється з зображенням живої природи, яка сприймається не лише візуально, але й на рівні запахів [Ouest France 2020].

Концепт благородства в цьому тексті виражається завдяки акценту автора на концептуальній глибині й технічній витонченості картини Поля Сезанна. Фраза "*Cette forme très construite, pose l'éternité du paysage.*" («Ця

дуже структурована форма встановлює вічність пейзажу») підкреслює майстерність Сезанна в створенні такої композиції, що піднімає картину до рівня класичного мистецтва [Ouest France 2020]. До того ж, лексема "*l'éternité*", яка неодноразово зустрічається в аналізі, й яку можна віднести до семіотичного знаку, що представляє й характеризує концепт благородства, вказує на значимість пейзажу, що залишається незмінним символом. До того ж, акцент автора на формі, що використовує художник в своїй картині, й що наближує його до кубізму, демонструє свіже бачення Сезанна на зображення природи, що виводить його роботу за межі стандартного зображення пейзажу. Автор тексту також приділяє увагу опису технік, що художник використовує у своїй картині, зокрема на градації кольору він підкреслює смислову й естетичну складність роботи художника. Лексеми "*apposition*", "*un camaïeu*" й ключова фраза "*vibrer les volumes*" представляють концепт благородства завдяки яким автор представляє власне розуміння картини Поля Сезанна, як складної, неординарної та нової в плані зображення природи.

Отже, лінгвосеміотичний аналіз тексту до картини Поля Сезанна "*La Montagne Sainte-Victoire vue de la carrière Bibémus*" з висвітленням концептів, що є характерними для розкриття зображення природи у мистецтвознавчих текстах, розкриває як концепти простору, світла, кольору, природи, благородства й запаху виражені у тексті, а також як за допомогою них створюється враження про вічний й незмінний пейзаж. Крім того, що концепти виражаються завдяки лінгвістичним й семіотичним засобам, зокрема завдяки лексемам, описовим прикметникам, ключовим фразам, що власне характеризують ці концепти також виступають знаками. У взаємодії, вони доповнюють один одного, представляючи власне, багатогранне й професійне розуміння автором картини Поля Сезанна. До того ж, цей аналіз демонструє, те як автор тексту передає філософію Поля Сезанна, а також досліджує складну систему знаків й символів, що виходять за рамки стандартного відображення природи й висвітлюють філософію художника щодо концепції вічності та гармонії.

3.4 Лінгвосеміотичний аналіз опису природи у мистецтвознавчому тексті “Description du tableau de Vincent Van Gogh «Champ de Blé aux Cyprès»”

Наступним текстом, що було взято до аналізу став мистецтвознавчий текст, присвячений іншій картині Вінсента Ван Гога “*Champ de Blé aux Cyprès*” [Uob Journal 2020].

Аналізуючи структуру й організацію тексту, варто зазначити, що він має чітку структуру й розподіл на абзаци. Вступна частина тексту присвячена опису захоплення Вінсента Ван Гога кипарисами, що є характерним образом-символом творчості художника. В подальших частинах тексту розкриваються складові картини, зокрема автор приділяє увагу зображеним деталям на ній, а також представляє власне розуміння цього твору. Цікавим фактом є те, що текст побудований на послідовному описі деталей картини, які описують від її нижньої до верхньої частини. За об’ємом текст є невеликим, проте цікавим для аналізу.

Перш за все, зазначимо, що концепт простору у тексті розкривається завдяки детальному опису об’єктів, що розташовані на картині, а саме представлення відкритого поля з кипарисами, що змушує читача поринути у цю картину. Зазначимо, що поле пшениці та кипариси є символічними елементами картини. Завдяки виразам : “*un champ de pain attire immédiatement le regard*”, “*pencher d'un petit coup de vent*” створюється враження про розлогий простір, а також відчуття руху на картині [Uob Journal 2020]. До того ж, важливим елементом для передачі концепту простору є й окреслення розміщення інших об’єктів завдяки лінгвістичним конструкціям “*dans la partie inférieure de l'image*”, “*ils sont situés sur le bord droit de l'ouvrage*”, “*derrière eux*”, “*au loin*”, “*ci-dessus*” [Uob Journal 2020]. Такий детальний опис розташування об’єктів на картині надає читачам відчуття широти простору та глибини пейзажу, а також робить можливим власну інтерпретацію картини у свідомості

читачів цього тексту. До того ж, хоч автор не розкриває цього у своєму тексті, проте важливо відмітити можливість пов’язати концепт простору переданий на картині з емоційним станом Вінсента Ван Гога. На його картині простір не є суто фізичним явищем, проте й психологічним, адже він передає внутрішній стан художника. Саме опис відкритого простору, що наповнений яскравими тонами й кольорами, надає глядачеві відчуття свободи, а також можливість особистого занурення в атмосферу картини.

В свою чергу, розкриттю концепту природи автор приділяє найбільшу увагу. Природа у цьому тексті, є головним об’єктом спостереження автора. Він, як і художник, представляє її символічним та динамічним елементом. Зокрема речення “*Le blé semblait pencher d'un petit coup de vent*” підкреслює ідею природи як живого й динамічного елементу картини [Uob Journal 2020]. «Пшениця ніби нахилилась від легкого подуву вітру» – є доволі символічною фразою, адже тут природа постає не лише як образ життя, проте й краси [Uob Journal 2020]. Зазначимо, що автором тексту у цьому реченні використовується персоніфікація. Цією персоніфікацією, автор наводить на думку про рух на картині, який створює художник на своїй картині, що символізує плинність природи, що може резонувати з емоційним станом художника. Також, автор акцентує увагу, що поле пшениці є домінуючою, зокрема на нижній частині картини.

До того ж, кипариси, що також виступають своєрідним символом, описуються як дерева «які піднімають крони до неба ніби язики полум’я» (“*qui soulevaient les couronnes vers le ciel, ils étaient comme les langues d'un feu qui se développait*”) [Uob Journal 2020]. Саме завдяки цій фразі природа набуває символізму, адже кипариси виступають не простою частиною ландшафту, проте є символом стійкості та благородства. Кипариси є головним акцентом картини, вони вертикальні й контрастують з горизонтальними елементами картини. Автор зазначає, що Ван Гог був зачарований кипарисами, зокрема його формами, які художник вважав прекрасними. До того ж, як було зазначено вище, автор порівнює кипариси з язиками полум’я, при цьому

надаючи цьому елементу картини семіотичного сенсу, зокрема символічності. Сам автор у тексті зазначає, що кипариси у середньоземноморській культурі, кипариси асоціюються з трауром. Таким чином, використання художником цього символічного елементу стає можливим пов'язання зображеного з емоційним станом художника. Також, важливим є ідея контрасту між жовтими полями, що символізують життєву енергію й темними кипарисами, що символізують траур. Завдяки цьому контрасту, автор передає двоїстість почуттів художника.

Що стосується концепту світла, то він відіграє важливу роль в створенні загальної атмосфери картини. Важливо зазначити, що світло є важливим елементом для підсилення емоцій від картини, а також створює контрасти. До того ж, концепт світла тісно пов'язаний з концептом кольору, тому розглянемо ці концепти в комплексі. Зокрема, автор підкреслює використання ідею використання художником світлих, теплих тонів (світло-жовтих, оранжевих відтінків). Використання лексем "*des tons jaune clair*", "*orange*" одразу привертає увагу й надає картині теплоти, яка власне асоціюється з життям [Uob Journal 2020]. До того ж, важливим є акцент автора на яскравості трави, що контрастує з темними кипарисами, адже він додає об'ємності та динамічності.

Автор характеризує небо як: "*un ciel rose-vert avec des nuages aux couleurs inhabituelles et un croissant à peine perceptible*" («рожево-зелене небо з незвичайно забарвленими хмарами й ледь помітним півмісяцем») акцентує увагу на використанні митцем незвичних кольорів неба, що дає характкристику композиції картини [Uob Journal 2020]. Лексеми "*des tons jaune clair*", "*un ciel rose-vert*", "*couleurs inhabituelles*", що виступають описовими прикметниками, є характерними для представлення концепту кольору [Uob Journal 2020]. Таким чином, автор хоче донести читачам ідею, щодо гри світла й тіні на хмарах й інших елементах пейзажу, що передає внутрішній стан художника. До того ж, сам автор у своєму творі зазначає про використання художником густих мазків пензля для створення ефекту руху й текстури. Зокрема, це видно

у використанні автором відтінків фіолетового, жовтого й зеленого кольорів для створення кущів ожини: “*Des coups de pinceau épais ont été faits devant, sur les buissons de mûres, on peut voir des reflets de tons verts, violets et jaunes*” [Uob Journal 2020]. Зокрема, акцентування автором на використанні художником фіолетових тонів, що виступають семіотичним знаком, можуть натякати на тривожний й меланхолійний стан, що був характерним для художника. Загалом, фіолетовий колір у психоаналізі асоціюється з смутком й емоційною напруженістю.

Також порівняння “*l'herbe verte comme une tache sur un paysage*” передає власні відчуття автора від картини та передає відповідний настрій й атмосферу картини [Uob Journal 2020]. Таким чином, автор тексту розкриває символізм картини й ідеї, які вкладав в неї художник, а саме – символізм життя та натхнення. Кольорове наповнення картини також відіграє важливу роль для передачі емоцій й символізму картини. Завдяки опису картини автором тексту, розуміємо, що Ван Гог застосовував яскраву палітру, де кожен колір має свій символічний зміст, а також підсилює глибину образів. Вважаємо, що опис кольорів має іконічну природу, оскільки завдяки ним відображається загальний настрій картини. Тож, підсумовуючи, концепт кольору виражається автором не лише для власне опису картини, проте й для передачі емоційного стану художника й символічного змісту картини.

Концепт запаху не виражено безпосередньо, проте його можна уявити саме завдяки опису пейзажу. Наприклад речення : “*Le blé semblait pencher d'un petit coup de vent*” – викликає асоціацію з свіжістю й запахом свіжого поля [Uob Journal 2020]. Також, ключовий вираз “*l'herbe verte a l'air brillante*” також передає відчуття свіжості на картині [Uob Journal 2020]. Загалом, цей концепт, хоч є й не широко вираженим в описі картини, як наприклад інші концепти, проте допомагає створити відчуття присутності в описаному просторі, завдяки чому читач може поринути у картину.

Концепт благородства на нашу думку проявляється через образи символи, якими є кипариси, що надають картині особливого значення. Сам

автор тексту, зазначає про значну увагу художника до цього символу. Автор зазначає, що кипариси описані як величні елементи, що додає благородства композиції картини. Завдяки реченню: "*Les cyprès sont le seul foyer sur l'image, dessiné verticalement*" – автор зазначає, що кипариси виділяються з загального плану картини, адже зображені вертикально, що привертає увагу й додає урочистості картині [Uob Journal 2020]. До того ж, кипариси є також символом вічності та сили, підкреслюючи благородство природи, що передає настрій художника. Проте сам автор тексту зазначає, що дослідники, які спеціалізуються на творчості Ван Гога, асоціюють ці дерева зі знаком печалі, що можна пов'язати з власне емоційним станом художника.

Підсумовуючи проведений лінгвосеміотичний аналіз тексту до картини Ван Гога "*Champ de Blé aux Cyprès*", зазначимо, що автор використовує концепти світла, простору, кольору, природи, благородства й запаху для відображення багатошарового образу природи, а також власного розуміння картини. Кожен з концептів розкриває сутність картини Ван Гога й виступають важливим інструментом, що дозволяють передати читачам емоційну й символічну глибину пейзажу. Зокрема, завдяки використанню таких лінгвістичних засобів, як ключові фрази, описові прикметники, номінації, персоніфікації, й використанню та опису символічних елементів картини, що виступають семіотичними знаками, автор представляє багатогранність й складність зображеної картини й пов'язує картину з емоційним станом художника.

3.5 Лінгвосеміотичний аналіз пейзажу у мистецтвознавчому тексті французькою мовою “L’Œuvre à la Loupe : Impression, soleil levant de Claude Monet”

Текст, що має назву “*L’Œuvre à la Loupe : Impression, soleil levant de Claude Monet*” присвячено опису картини Клода Моне “*Impression, soleil levant*” [Riseart 2023]. Він має чітку й організовану структуру, зокрема він розділений на різні розділи, кожен з яких присвячений загальній інформації про картину, а також аналізу окремих елементів цієї картини. У вступній частині, автор представляє загальну інформацію про картину. Надалі, автор представляє інформацію про художника, передумови й перипетії пов’язані з її написанням. Текст розділений на 3 частини, кожна з яких присвячена символічним елементам картини:

1. Сонце, що сходить (“*le soleil levant*”);
2. Індустріальний порт (“*le port industriel*”)
3. Імпресіоністичний штрих (“*la touche impressionniste*”) [Riseart 2023].

Розпочнемо лінгвосеміотичний аналіз тексту з того, як у тексті виражається опис природи в контексті концепту простору. Зазначимо, що цей концепт не є дуже вираженим у тексті. Автор розкриває його завдяки акцентам на елементах, що присутні на картині. Зокрема, він розкривається завдяки акценту на порті Гавра, адже він є центральною складовою змісту картини й символізує доволі незвичне поєднання природи й індустріальної епохи. У тексті автором згадується, що «порт є одним з улюблених тем Моне», що в свою чергу підкреслює важливість цього місця для самого художника. Також, автор виражає ідею про новий підхід до пейзажу починаючи з епохи імпресіонізму. До того ж, автор описує як художник зображує промисловий простір, що показаний крізь призму бачення художника, а також є уособленням швидких змін у суспільстві.

Важливим для вираження концепту простору є такий символічний елемент картини як сонце, що сходить. Автор зазначає, що сонце виступає домінуючим елементом картини, зокрема це стає зрозумілим завдяки використанню наступних лексем "*le point central*", "*la composition*" [Riseart 2023]. Зокрема, сонце є важливим елементом для відображення атмосфери порту. Таким чином концепт простору відіграє символічну роль, представляючи ідею динаміки й модернізації. До того ж, автор статті наводить інформацію, щодо досліджень чи порт зображений на світанку чи на заході сонця. Дослідники, провівши детальний аналіз роботи визначили, що порт зображений на світанку. Завдяки цьому, автор розкриває думку, що простір зображений м'яким, з нечіткими контурами.

В свою чергу, концепт природи є дуже широко представленим автором. Він представляє ідею про взаємодію природи й індустріального простору. Автор демонструє, що такий елемент картини як сонце є центральним елементом картини. Він описує його як момент світанку, де "*Il se distingue par ses teintes chaudes et sa netteté, au milieu de l'atmosphère froide et brumeuse du port*" («Воно виділяється своїми теплими тонами й різкістю посеред холодної та туманної атмосфери порту») [Riseart 2023]. Саме завдяки цьому, автор наштовхує читачів на думку, що природа постає джерелом світла, що контрастує з похмурим та індустріальним ландшафтом. Зокрема, лінгвістичні засоби "*teintes chaudes*", "*netteté*", "*l'atmosphère froide et brumeuse*" є характерними для представлення цієї ідеї [Riseart 2023]. Зокрема, якщо переглянути значення лексеми "*netteté*" («різкість»), означає відсутність розмитості контурів на картині [Ларус]. До того ж, цю лексему можемо розглядати як знак-символ, що є характерним для передачі концепту природи. В цьому контексті, також, важливо зазначити вже згаданий вище аспект, де автор згадує, що завдяки топографічним даним та метеорологічним зведенням, дослідникам вдалось встановити точний час – 13 листопада 1872 року о 7:35 ранку [Riseart 2023]. Завдяки цьому, автор акцентує на увазі художника до такої деталі як час доби, що в свою чергу відображає ідею про образ природи

як мінливої та живої. Сонце, що всходить, постає знаком-символом, що асоціюється з початком нового дня. А індустріальний порт, що також виступає семіотичним знаком, зокрема, символічним елементом, є метафорою прогресу, відображаючи основну ідею напрямку модернізму. Автор акцентує на зображенні порту, що є одним з центральних елементів та вказує на розвиток, певний новий етап в історії. Зокрема, порт виступає знаком-символом, що означає економічне зростання, процес прогресу й глобалізації. До того ж, автор вказує на контраст між природою та промисловістю, який художник використовує в своїй картині. Опис індустріального порту демонструє природу як простір, який хоч й змінюється проте все ще є домінантним над індустріальним середовищем. "*Les fumées des usines brouillent ainsi la lumière du soleil naissant, modifiant atmosphère et couleurs, et donnant cette impression de "fog" (brouillard) londonien*." («Дим фабрик розмиває світло сонця, що сходить, змінюючи атмосферу й кольори, створюючи враження лондонського «туману»») – це речення є символічним, адже представляє акцент автора на впливі людини на природу [Riseart 2023]. До того ж, за допомогою опису автором природних елементів, що поєднуються з димом й туманом, підкреслюється також ідея симбіозу між природою й індустріальними об'єктами. Автор, зокрема акцентує увагу на ще одному символічному елементі картини, як «лондонський туман» ("*"fog" (brouillard) londonien*") [Riseart 2023]. Описуючи затуманений пейзаж, автор передає мінливість й невизначеність щодо майбутнього, що було характерним для епохи індустріалізації. Таким чином, автор тексту представляє природу як одну з основних тем імпресіонізму.

Концепт світла є важливим елементом в описі пейзажу. Світло відіграє важливу роль адже представляє атмосферу й настрій, який хотів представити художник. Як вже було зазначено вище, сонце є центром композиції, що виділяється на фоні прохолодного й затуманеного простору порту [Riseart 2023]. Сам автор зазначає, що сонце виділяється «теплими тонами» ("*teintes chaudes*") на фоні «холодної й туманної атмосфери порту» ("*au milieu de*

l'atmosphère froide et brumeuse du port") [Riseart 2023]. Таким чином світло від сонця є головним елементом, навколо чого все обертається, а взаємозв'язок світла сонця й туману відображає складну природу вираження концепту світла в імпресіонізмі, де художники намагаються показати як світло змінює сприйняття об'єктів.

До того ж, автор зазначає про те, що Клод Моне застосовує «довгі контрастні мазки» ("*longues touches contrastantes*") для зображення відбитків світла на воді [Riseart 2023]. Завдяки акценту на техніці виконання, а саме використанню ключового виразу "*longues touches contrastantes*", зокрема шляхом використання номінації й описовому прикметнику, автор акцентує на увазі художника до деталей й того як світло постає як елемент, що надає картині руху, імпульсу й життя. Таким чином, концепт світла є важливим для опису пейзажу, адже завдяки ньому природа у цій картині постає величною, навіть знаходячись в контексті індустріального середовища.

Вираження концепту кольору є важливим, адже колір є основним елементом картини. Цей концепт є важливим для вираження настрою та характеру картини. Як вже було зазначено вище, автор акцентує увагу читачів на контрасті між теплими та холодними кольорами й тонами, використовуючи ключові вирази, що є характерними для представлення концепту кольору: "*teintes chaudes*", "*netteté*", "*au milieu de l'atmosphère froide et brumeuse du port*" [Riseart 2023]. Автор виражає цю ідею, щоб передати власне сприйняття картини, зокрема ідею контрасту природи й індустріального світу. Яскраво-помаранчеве сонце, як зазначає автор, виділяється на фоні холодної гами порту, що виступає знаком-символом життя та тепла природи в індустріальному просторі. До того ж, автор акцентує увагу на техніці нанесення кольору – "*Les impressionnistes eux, peignent généralement en plein air et relativement vite. Les couleurs sont ainsi peu mélangées, juxtaposées les unes près des autres*" («Імпресіоністи зазвичай малювали на відкритому просторі й відносно швидко. Кольори при цьому мало змішуються, наближаються один до одного») [Riseart 2023]. Виходячи з тексту, завдяки акценту автора на цій

техніці, а також завдяки використанню ним лексем, що характерні для концепту кольору, а саме "*peu mélangées*", "*juxtaposées les unes près des autres*", він передає глядачу враження, що цей момент, який зображає на своїй картині Клод Моне є мінливим [Riseart 2023].

Що стосується концепту запаху, то він не виражений у тексті безпосередньо. Автор не виражає прямо цей аспект, проте завдяки його опису, читач має змогу самостійно інтерпретувати картину й представити запах. Зокрема, завдяки акценту автора на диму від фабрик – "*les fumées des usines*" можна інтерпретувати як те, що у повітрі зображеної картини присутні промислові запахи у повітрі [Riseart 2023]. Цей запах може бути важким й насиченим, адже відображає індустріальну епоху. Таким чином, завдяки цьому опису картини, читач має змогу не лише представити картину, проте й одночасно уявити запах, що доповнює атмосферу картини.

В свою чергу, концепт благородства може виражатись через передачу ідеї автора, що Клод Моне обрав зображення промислового порту в поєднанні з природою для відображення високого. Автор акцентує увагу на тому, що художник звеличує зображення світанку, де світло надає порту м'якості й спокою з зображенням індустріального світу, створюючи тим самим ефект величі, що може символізувати про новий початок. Адже зображення сонця, що всходить над портом може бути символом світла й надії, що втілює ідею відродження мистецтва, що є характерним для такого напряму як імпресіонізм. Додамо, що саме зображення й опис індустріального порту, носить символічний характер, адже таким чином й художник й автор тексту ототожнює його з мистецьким об'єктом. Таким чином, завдяки вираженню концепту благородства через опис картини, зображення набуває символічного значення. Тож, через цей концепт, автор представляє цю картину як величний твір мистецтва, що містить новаторський підхід до представлення картин.

Підсумовуючи проведений лінгвосеміотичний аналіз тексту до картини Клода Моне "*Impression, soleil levant*", автор використовує концепти простору, кольору, світла, природи, запаху й благородства для відображення

новаторського підходу до зображення природи, зокрема наголошуючи на симбіозі індустріальних елементів картини з природою. До того ж, завдяки численним лінгвістичним й семіотичним засобам, як наприклад ключові фрази, описові прикметники й знаки-символи, автор розкриває сутність картини Клода Моне. Завдяки цим засобам, автор передає власне художнє сприйняття картини, а також передає читачам символічне значення картини, не лише в контексті зображених елементів, а й в контексті загального розвитку такого мистецтвознавчого руху як імпресіонізм.

3.6 Лінгвосеміотичний аналіз опису природи у мистецтвознавчому франкомовному тексті до картини Клода Моне “La Pie”

Останнім текстом до аналізу є мистецтвознавчий текст, що присвячено опису й аналізу картини Клода Моне “*La Pie*” [Histoire des Arts 2009].

Цей текст має чітку структуру та організацію. Він розділений на різні розділи, що присвячений різним аспектам аналізу й інтерпретації картини Клода Моне. Вступна частина, що має назву “*Présentation de l’œuvre*” представляє загальну інформацію про картину, як дату представлення, інформацію про художника, місце зберігання та історичний концепт. Наступна частина має назву “*Analyse technique de l’œuvre*”, де автор описує саму картину, використані в ній техніки, кольори й світло. Заключна ж частина присвячена власному художньому сприйняттю картини автором тексту.

Концепт простору в тексті відображений завдяки опису ландшафту й розміщення предметів в композиції. Цей опис створює в інтерпретації читачів відчуття відкритого зимового простору. Також завдяки детальному аналізу автора, стає зрозуміло, що простір у картині поділений на передній й задні плани, що утворюють відчуття масштабності картини. Зокрема, автор акцентує увагу на дерев’яному паркані, що присутній на всій картині й

візуально розділяє її на 2 частини. Увага автора до цієї деталі показує, що простір на картині чітко розділений на передній й задні плани, а акцент на паркані, що проходить через весь простір картини, підкреслює власне організованість композиції, розкриваючи при цьому глибину простору [Histoire des Arts 2009]. Також, автор детально описує розташування об'єктів на картині: "*En arrière plan des maisons cachées par une rangée d'arbres nus recouverts eux-mêmes de neige , et au premier plan une grande étendue de neige ou les ombres de l'arrière plan se reflètent sur le sol*" («На задньому плані – будинки, приховані за рядами голих дерев, вкритих снігом, а на передньому – великий сніговий простір, де тіні на задньому плані відбиваються на землі») [Histoire des Arts 2009]. Завдяки ключовим лексемам "*en arrière plan*", "*au premier plan*" автор розкриває концепт простору [Histoire des Arts 2009]. До того ж, завдяки цьому опису, пейзаж набуває перспективи, демонструючи при цьому, як простір представлений перед читачем й поступово переходить на задній план. Також, автор акцентує увагу на горизонтальних й вертикальних елементах картини: «горизонтальні смуги, що характеризуються смугами в небі, дахами будинків, дерев'яним парканом й тінями» ("*bandes horizontales caractérisés par les bandes dans le ciel les toits des maisons, la barrière en bois et les ombres*"). До того ж, він акцентує увагу й на вертикальних об'єктах картини – "*Cette horizontalité vient se confronter à la verticale des arbres et des sortes de piquets*" [Histoire des Arts 2009]. Завдяки цьому автор підкреслює ідею про розтягнутість простору, що в свою чергу створює відчуття безмежності зимової природи. Зокрема, лексеми "*bandes horizontales"*, "*horizontalité*", "*se confronter à la verticale*" є важливими для відображення концепту простору [Histoire des Arts 2009]. А підкреслення ідеї контрасту між зображеними горизонтальними й вертикальними елементами, що є символічним елементом представлення концепту простору, додає композиції картини динаміки. Тож, таким чином, концепт простору, що виражений автором численними фразами, постає впорядкованим, широким та можливим для інтерпретацій. Він

реалізується завдяки численним описам, лексемам й символічним елементам картини.

Концепт природи у тексті з аналізом картини Клода Моне "*La Pie*" представлений завдяки опису автором елементів пейзажу, а також акценті на красі природи та атмосфери спокою. Головною темою тексту є зображення тихої й спокійної природи. Зокрема, автор зазначає, що ключовий елемент картини – сніг, повністю покриває полотно картини. Завдяки цьому, автор представляє ідею, що природа це панівний елемент на картині, що постає у зимовому вигляді й без втручання людини [Histoire des Arts 2009]. Це стає можливим завдяки використанню автором дієслова "*recouvrir*", а також сам автор зазначає, що пейзаж є зимнім – "*un paysage hivernal*" [Histoire des Arts 2009]. Завдяки опису зимового ландшафту, автор передає читачам відчуття недоторканості та чистоти.

Важливим для аналізу є зокрема, аналіз автором символічного елемента картини – сороки ("*la pie*"). Автор зазначає, що сорока є єдиною живою істотою на полотні ("*le seul être animé*"), дуже маленькою ("*de très petites proportions*"), проте фундаментальною [Histoire des Arts 2009]. Він також наголошує на важливості цього елементу, для композиції картини – "*Cette pie … divise la toile pratiquement en 2 parties égales*" [Histoire des Arts 2009]. До того ж, автор зазначає, що сорока об'єднує елементи другого плану, що є також важливим для представлення композиції картини й розуміння символізму зображеного об'єкта. Таким чином, сорока є центральним символічним елементом, що пов'язує передні й задні плани й вона постає символом життя серед зимового пейзажу. Завдяки наявності цього птаха на картині, що в процесі опису автором тексту, постає знаком-символом, створюється відчуття динамізму, підкреслюючи ідею природньої гармонії. Автор зазначає, що будинки, сховані за рядами голих дерев, що вкриті снігом ("*des maisons cachées par une rangée d'arbres nus recouverts eux-mêmes de neige*") [Histoire des Arts 2009]. Зокрема, описові прикметники "*une rangée d'arbres nus*", "*recouverts de neige*", набувають символічної складової в описі пейзажу.

Завдяки опису дерев й будинків, що прикриті снігом, автор створює образ, де природа представлена як панівний елемент картини (вона є домінуючою над всіма іншими об'єктами, що представлені на пейзажі) [Histoire des Arts 2009].

До того ж, сам автор тексту, інтерпретує цей пейзаж як той, що випромінює спокій та безтурботність: "*Cette peinture dégage une certaine quiétude et donne un effet de sérénité*" [Histoire des Arts 2009]. Вираження цієї ідеї стає можливим завдяки наступним мовним одиницям: дієслово "*dégager*" («випромінювати»), номінаціям "*quiétude*" («спокій»), "*effet de sérénité*" – ці одиниці також виступають семіотичними знаками для вираження концепту природи. Автор представляє ідею, що ця картина передає враження про гармонію природи, де все застигло в одному моменті. Загалом, концепт природи в тексті втілюється завдяки опису автором зимового пейзажу, а також акценті на такому знаці-символі як сорока, що є відображенням гармонії природи й життя.

Концепт світла у тексті представляє мінливість природнього середовища та її краси. До того ж, він є тісно пов'язаним з концептом кольору. Автор приділяє увагу аналізу цього аспекту картини й присвячує йому цілий підрозділ свого тексту. Він зазначає, що світло є природнім та надходить від сонця [Histoire des Arts 2009]. Для представлення концепту світла, автор застосовує лексеми, що є характерними для даного концепту - "*une lumière naturelle*" [Histoire des Arts 2009]. Таким чином автор тексту підкреслює на ідеї того, що світло на картині є максимально природнім й походить від зимового сонця. Завдяки концепту світла, автор передає читачам реалістичність ранкового зимового пейзажу.

Автор тексту зазначає про тіні від об'єктів, що використовує автор для репрезентації пейзажу. Зокрема, він зазначає, що на великому сніговому просторі, де тіні відбиваються на землі. Такі мовні одиниці, як "*les ombres*", "*se reflètent*" створюють ефект плинності та мінливості пейзажу, що надає також картині глибини [Histoire des Arts 2009]. До того ж, акцентування автором на тінях представлених на картині, створює відчуття об'єму й

реалістичного зимового пейзажу. Він зазначає на тому, що світло також взаємодіє й з іншими об'єктами картини, як наприклад дерева, створюючи м'які й розмиті тіні [Histoire des Arts 2009]. Завдяки цьому автор створює ефект реалістичності, а також додає глибини картині. Також, це створює певний контраст між освітленими елементами й ті, що знаходяться в тіні, що в свою чергу додає картині динамічності та акцентує на мінливості природного світла. Тож, концепт світла в тексті реалізується завдяки описам природнього освітлення, гри світла й тіні, надаючи при цьому пейзажу об'ємності та реалістичності.

Концепт кольору в тексті представлений завдяки детальному опису використаної художником палітри. Автор інтерпретує як кольори, що передають атмосферу картини, підкреслюють контраст й одночасно гармонію між використанням холодних й теплих тонів.

Інтерпретатор картини використовує лексему "*monochrome blanc*" («білий монохромний»), яка виступає також й знаком-символом, тим самим, він вказує на перший погляд домінування білого кольору на картині, що може підкреслювати зображення зимової тематики й створювати враження засніженого ландшафту [Histoire des Arts 2009]. Завдяки лексемам "*une gamme de couleur*", "*couleurs pâles*", "*la diversité des blancs*", "*des touches de bleu, de marron et de noir*" автор представляє як художник майстерно застосовує білий колір, додаючи йому глибини завдяки вкрапленням інших кольорів [Histoire des Arts 2009]. Ці відтінки додають картині об'ємності, а також додають сніговому покриву реалістичності та багатовимірності. Застосування ж білого кольору в картині може мати також й символічну складову, адже цей колір зазвичай символізується з чистотою та спокоєм, проте одночасно може асоціюватись з певною ізольованістю чи віддаленістю, що змушує замислитись. Також, використання блакитних ("*des touches de bleu*") й сірих відтінків може виступати символом холоду та відчуженості. В свою чергу чорні й коричневі кольори, якими намальована сорока, за словами автора тексту, створюють контраст та акцентують на центральному об'єкті картини.

Ці кольори можуть символізувати життя та стійкість природи, представлені на зимовому пейзажі.

Також, автор звертає увагу на техніці накладання кольорів: "*Il superpose les nuances par petites touches juxtaposées (virgules au premier plan, minces tirets dans le ciel)*" («Він накладає відтінки маленькими штрихами (коми на передньому плані, тонкі штрихи на небі)») – автор, застосовуючи такі ключові вирази як "*les nuances*", *petites touches juxtaposées",* "*minces tirets*" акцентує увагу на техніці художника й водночас підкреслює ідею контрасту кольорів та мінливості зимового пейзажу [Histoire des Arts 2009]. Таким чином, концепт кольору в тексті реалізований завдяки численним описам автора ключових елементів картини, а також його акценті на використаній кольоровій гамі, що дозволяє читачам по-своєму інтерпретувати цю картину.

В свою чергу, концепт запаху не розкривається напряму автором, проте завдяки його описам картини, читачі мають змогу власноруч інтерпретувати для себе цей аспект. Зокрема завдяки таким висловам як: "*La neige recouvre entièrement la toile*"; "*d'arbres nus recouverts eux-mêmes de neige*" читачі можуть уявити запах свіжості та холоду, що часто асоціюється зі снігом та морозним повітрям [Histoire des Arts 2009]. Сніг в свою чергу може передавати чистий запах зимового ранку, що в свою чергу підсилює атмосферу спокою. Таким чином, концепт запаху хоч й не виражений автором напряму, проте він реалізується завдяки представленню й опису тих елементів картини, що асоціюються з морозним й чистим повітрям, що характерні для зимового ландшафту.

Останній до аналізу є концепт благородства, що проявляється у тексті завдяки опису автором самої композиції та акценті на техніці, що застосовується художником для написання цієї картини. Завдяки чисельним описам: "*Cette peinture dégage une certaine quiétude et donne un effet de sérénité*" – завдяки цій інтерпретації картини, автор підкреслює на атмосфері спокою, що викликає картина, й це в свою чергу додає їй стриманості та глибокої внутрішньої гармонії [Histoire des Arts 2009]. Завдяки цій фразі, також,

виражається велич та шляхетність природи. Автор своїм аналізом наводить на думку, що природа є не просто пейзажем, проте й місцем для роздумів та власних інтерпретацій. Таким чином, концепт благородства представляється автором завдяки представленню власної інтерпретації картини, де природа виступає шляхетною, гармонійною й спокійною.

Тож, підсумовуючи проведений лінгвосеміотичний аналіз картини Клода Моне "*La Pie*", зазначимо, що автор тексту використовує для представлення власного бачення картини концепти світла, простору, природи, кольору, запаху й благородства. Кожен з них відображає багатовимірний образ природи, що розкривається завдяки цим концептам, а також лінгвістичним та семіотичним засобам, що використовує автор в своєму тексті. Зокрема, використовуючи ключові вирази, описові прикметники, інші мовні засоби, а також знаки-символи, автор представляє власне розуміння картини художника, розуміння й інтерпретацію технік, що використовує художник, а також представляє її символічну складову.

Загалом, у розділі 3, нами були виділені й досліджені сутність концептів, що є характерними для аналізу твору мистецтва, які стали основою для нашого лінгвосеміотичного аналізу. Ці концепти були досліджені на основі дефініційного аналізу словникових номінацій, зокрема ними є: концепт простору, концепт природи, концепт світла, концепт кольору, концепт запаху й концепт благородства. Зокрема, ці виокремлені елементи можуть бути об'єднаними в концептосферу, що є характерною для зображення природи у франкомовному мистецтвознавчому тексті. До того ж, зазначимо, що вищезазначені концепти є інструментами завдяки яким, автори текстів, що присвячені аналізу пейзажів, розкривають внутрішній стан художників передають власне сприйняття авторами картин художників. Додамо, що концепти пов'язані між собою завдяки лінгвістичним й семіотичним засобам, які є взаємодоповнюючими, що дозволяє представити власне та багатогранне розуміння авторами текстів, картин художників, що присвячені зображенню природи.

Зокрема, лінгвістичний й семіотичний аналізи фактичного матеріалу, дозволили нам виокремити лінгвістичні й семіотичні засоби, що використовуються авторами текстів для представлення аналізу пейзажів. Зокрема, авторами текстів використовується різнобарвна лексика – лексеми, дієслова, описові прикметники, художні засоби (стилістичні прийоми) (персоніфікація, метафора, порівняння) й інші. До того ж, вони використовують у своїх текстах й семіотичні знаки, як наприклад знаки-символи, іконічні знаки, індексальні знаки, що виражені не тільки завдяки власному аналізу авторів символічних елементів картини, проте й виражаються завдяки вищезазначеним концептам й лінгвістичним засобам. За допомогою цих лінгвістичних й семіотичних засобів, автори своїх текстів пов’язують зображені елементи картини з внутрішнім станом художників та символічними значеннями, що є важливими для розуміння й інтерпретації картини.

ВИСНОВКИ

Лінгвосеміотика виступає комплексною галуззю лінгвістики й семіотики, об’єктом дослідження якої є мовні знаки, що утворюють семіотичну систему. Предметом її вивчення є співвідношення між їх складовими частинами а також іншими мовними знаками, з позначеними поняттями й прагматикою мовлення. Наразі, ця галузь є об’єктом численних досліджень науковців. В цьому аспекті, нами було досліджені поняття «знак» й «мовний знак». Під знаком розуміється матеріальний об’єкт, що представляє інший об’єкт для передачі інформації. Зокрема, в цьому контексті також стали важливі дослідження сутності цього поняття, його характеристик й типології. В свою чергу, під мовним знаком прийнято розглядати сутність з двома сторонами, що пов’язує означувальне з означуваним. До того ж, в рамках нашого дослідження, важливим стало виокремлення основних семіотичних знаків, як іконічні знаки (знаки ікони), символічні знаки (знаки-символи) й індексальні знаки (знаки-індекси). Додамо, що вагомим є також факт сприйняття зображення як знаку, що є важливим для подальшого лінгвосеміотичного аналізу.

До того ж, поняття дискурсу й тексту є немаловажливим в контексті нашого дослідження. В цьому аспекті теорія дискурсу виступає важливим чинником для нашого аналізу. В наукових колах досі точаться дискусії щодо необхідності розділення понять «текст» й «дискурс», проте ми розглядаємо ці поняття як єдине ціле, що є наразі популярною темою для досліджень. Зокрема, також було досліджено типологію дискурсу, зокрема дослідника Г. Г. Почепцова, яка є найбільш повною й базується на основних типах семіотичних знаків. До того ж, в цьому контексті, стало важливим дослідження терміну «мистецтвознавчий дискурс». Важливим є те, що не існує єдиного тлумачення цього поняття, для одних дослідників він є алюзією до назви науки про мистецтво, а з іншого боку він постає вербалізованим

досвідом мислення щодо об'єктів, які є творами мистецтва. В цьому контексті є також важливим розгляд особливостей цього типу дискурсу, зокрема його семіотичний характер, полікодовість його природи, а також інтерпретативну й інституційну складову. Зазначимо, що інтерпретація залежить від суб'єктивного сприйняття, розуміння й декодування, які здійснюють критики та дослідники мистецтва. До того ж, вона вимагає використання вербального й іконічного кодів для трактування отриманої інформації. Додамо, що в рамках нашого дослідження було також опрацьовано термін «пейзаж», що виступає жанром живопису, в якому об'єктом зображення є природа, а також він є окремим твором цього жанру.

В контексті проведення лінгвосеміотичного аналізу франкомовного мистецтвознавчого тексту, було виокремлено концепти, що є характерними для дослідження зображення природи у поданих текстах й які виступають основою для нашого аналізу. Цими концептами є: концепт простору (*l'espace*), концепт природи (*la nature*), концепт світла (*la lumière*), концепт кольору (*la couleur*), концепт запаху (*l'odeur*) й концепт благородства (*la noblesse*). Ці концепти є інструментами завдяки яким, автори текстів, що присвячені аналізу пейзажів, розкривають внутрішній стан художників й передають власне сприйняття авторами картин художників. Концепти пов'язані між собою завдяки лінгвістичним й семіотичним засобам, які є взаємодоповнюючими, що дозволяє представити власне та багатогранне розуміння авторами текстів, картин художників, що присвячені зображенню природи.

Зокрема, лінгвістичний й семіотичний аналізи фактичного матеріалу, дозволили нам виокремити лінгвістичні й семіотичні засоби, що використовуються авторами текстів для представлення аналізу пейзажів. Зокрема, авторами текстів використовується різнобарвна лексика – лексеми, дієслова, описові прикметники, художні засоби (стилістичні прийоми) (персоніфікація, метафора, порівняння) й інші. До того ж, вони використовують у своїх текстах й семіотичні знаки, як наприклад знаки-символи, іконічні знаки, індексальні знаки, що виражені не тільки завдяки

власному аналізу авторів символічних елементів картини, проте й виражаються завдяки вищезазначеним концептам й лінгвістичним засобам. За допомогою цих лінгвістичних й семіотичних засобів, автори своїх текстів пов’язують зображені елементи картини з внутрішнім станом художників та символічними значеннями, що є важливими для розуміння й інтерпретації картини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Варех Н. В. Застосування лінгвосеміотичного аналізу в дослідженнях медіадискурсу. *Держава та регіони*. Серія : Соціальні комунікації. 2020. № 4. С. 3-7. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/drsk_2020_4_3 (дата звернення: 16.04.2024).

2. Голубовська І. О. Актуальні проблеми сучасної лінгвістики : курс лекцій. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2011. 223 с.

3. Гудзь Н. О. Інтернет дискурс як новий тип комунікації : структура, мовне оформлення, жанрові формати. *Сучасні лінгвістичні студії* : навчальний посібник. Житомир : Видавництво ЖДУ ім. І. Франка, 2015. С. 61-87.

4. Діденко І. А. Дослідження поняття дискурсу у сучасній лінгвістиці. URL: https://naukam.triada.in.ua/index.php/konferentsiji/54-dvadtsyat-chetverta-vseukrajinska-praktichno-piznavalna-internet-konferentsiya/605-doslidzhennya-ponyattya-diskursu-u-suchasnij-lingvistitsi (дата звернення: 19.05.2024).

5. Жибак Д. М. До питання особливостей та функцій політичного дискурсу. URL: https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/466833 (дата звернення: 19.05.2024).

6. Ковальська Н. Питання типології дискурсу. *Науковий вісник Херсонського державного університету.* Серія : Лінгвістика. 2014. Вип. 21. С. 120-123. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvkhdu_2014_21_32 (дата звернення: 20.05.2024).

7. Кузнецова Т. В. Концепт як інструмент дослідження ціннісності журналістського тексту. URL: http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=2343 (дата звернення:

02.06.2024)

8. Куликова Л. А. Текст і дискурс як фігури комунікації. URL: https://nimfilmdpu.mozello.com/vseukranska-nternet-konferencja/movoznavstvo/params/post/1336872/ (дата звернення: 19.05.2024)

9. Левицький А. Е., Сингаївська А. В., Славова Л. Л. Вступ до мовознавства : навчальний посібник. Київ : Центр навчальної літератури, 2006. 104 с.

10. Луньова Т. В. Концепт «реальність» в есе Джона Бергера про Вінсента ван Гога як інструмент інтерпретації творів образотворчого мистецтва. *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: Філологія. 2019. Вип. 21. С. 141-147 URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vmdu_2019_21_23 (дата звернення: 24.05.2024).

11. Мойсеєнко С. М. Основні підходи та методи дослідження дискурсу. URL: https://www.kamts1.kpi.ua/sites/default/files/files/moiseienko_osnovni.pdf (дата звернення: 19.05.2024).

12. Морошкіна Г. Ф. Синтетичний характер інтерпретативного дискурсу мистецтва. *Нова філологія*. 2012. № 53. С. 119-123. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Novfil_2012_53_32 (дата звернення: 20.05.2024).

13. Морошкіна Г. Ф., Харченко Т. Г. Лінгвосеміотичні маркери професійної мистецтвознавчої дискурсії. *Нова філологія*. 2022. № 85. С. 196-206. URL: https://novafilolohiia.zp.ua/index.php/new-philology/article/view/722/684 (дата звернення: 20.05.2024).

14. Морошкіна Г. Ф., Луценко Ю. Ю. Вербалізація символіки синього кольору в франкомовному дискурсі живопису. *Нова філологія*. 2014. № 66. С. 145-149. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Novfil_2014_66_31 (дата звернення: 20.05.2024)

15. Погребняк І. В. Історична парадигма семіотики. *Синопсис : текст, контекст, медіа*. 2017. № 2. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/stkm_2017_2_4 (дата звернення: 16.04.2024).

16. Погребняк І. В. Семіотична традиція : ґенеза і тенденції розвитку. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Серія : Філологія. 2017. Вип. 26(1). С. 56-58. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2017_26(1)__19 (дата звернення: 16.04.2024).

17. Серебрянська І. М. Семіотика та лінгвосеміотика в контексті технічного прогресу. URL: https://www.researchgate.net/publication/340815497_SEMIOTIKA_TA_LINGVOSEMIOTIKA_V_KONTEKSTI_TEHNICNOGO_PROGRESU (дата звернення: 18.04.2024).

18. Уманець А. В. Мовний знак як фундаментальне поняття семіотики і структурної лінгвістики. URL: http://elar.kpnu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/1028 (дата звернення 19.04.2024)

19. Літак А. Про природу інституційного дискурсу. URL: https://pa.journal.kspu.edu/index.php/pa/article/download/378/373 (дата звернення: 25.05.2024).

20. Шепетяк О. Класифікація знаків у семіотиці Чарльза Пірса. *Університетська кафедра*. 2014. № 3. С. 129-136. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukaf_2014_3_13 (дата звернення: 20.04.2024).

21. Dickie G. Defining Art. *American Philosophical Quarterly*. Vol. 3. 1969. P. 253-256.

22. Harris Z. Discourse analysis. Language. 1952. Vol. 28. № 1. P. 1–30.

23. Joly M. Introduction à l'analyse de l'image : 3e édition. 2018. 160 p.

24. Prosianyk O. P. Mediadiscourse as a form of linguosemiotic activity. *Science, research, development. Philology, sociology and culturology*. 2019. № 22. P. 92-98.

25. Sémiologie de l'image. URL : https://www.efet.fr/actualites/10112021-semiologie-image (дата звернення: 19.05.2024).

26. Giboulet F., Mengelle-Barilleau M. La peinture. № 55. 2018. P. 162

СПИСОК ЛЕКСОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

27. Вікіпедія. Дискурс. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%80%D1%81 (дата звернення: 19.05.2024).

28. Вікіпедія. Мовознавство. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE (дата звернення: 16.04.2024).

29. Вікіпедія. Функція мовлення. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%83%D0%BD%D0%BA%D1%86%D1%96%D1%8F_%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F (дата звернення: 19.05.2024)

30. Вікіпедія. Пейзаж. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D0%B9%D0%B7%D0%B0%D0%B6 (дата звернення: 01.06.2024)

31. Велика Українська Енциклопедія (ВУЕ). Дискурс. URL: https://vue.gov.ua/%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%80%D1%81 (дата звернення: 19.05.2024)

32. Енциклопедія Сучасної України (ЕСУ). Лінгвосеміотика. URL: https://esu.com.ua/article-55510 (дата звернення: 16.04.2024)

33. Енциклопедія Сучасної України (ЕСУ). Кліше. URL: https://esu.com.ua/article-8521 (дата звернення: 19.04.2024)

34. Енциклопедія Сучасної України (ЕСУ). Живопис. URL: https://esu.com.ua/article-19107 (дата звернення: 01.06.2024)

35. Селіванова О.О. Лінгвістична енциклопедія. Полтава : Довкілля-К, 2010. 844 с.

36. Словник іншомовних слів. Пейзаж. URL: https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%EF%E5%E9%E7%E0%E6 (дата звернення: 01.06.2024).

37. Проблеми сучасної лінгвістики. Лінгвосеміотика у взаємозв'язках з іншими галузями семіотики. URL: https://studfile.net/preview/7768913/page:15/ (дата звернення: 19.04.2024).

38. Cambridge Dictionary. Paysage. URL: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/french-english/paysage (дата звернення: 01.06.2024).

39. Cambridge Dictionary. Semiotics. URL: https://dictionary.cambridge.org/uk/dictionary/english/semiotics (дата звернення: 16.04.2024).

40. Larousse : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. URL: https://www.larousse.fr/ (дата звернення: 25.08.2024).

41. Le Robert. URL: https://www.lerobert.com/ (дата звернення: 25.08.2024).

42. Linternaute. Paysage. URL: https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/paysage/ (дата звернення: 01.06.2024)

43. L'internaute. Sémiologie. URL: https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/semiologie/ (дата звернення: 16.04.2024)

44. Wikipédia. Peinture de paysage. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Peinture_de_paysage (дата звернення: 01.06.2024)

45. Wikipédia. Modernisme. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Modernisme (дата звернення: 27.08.2024).

ДОВІДКОВІ МАТЕРІАЛИ

46. Histoire des arts. Monet, La Pie. URL: https://histoiredesartsrombas.blogspot.com/2009/11/analyse-dune-uvre-dart-1-presentation.html?m=1 (дата звернення: 04.10.2024).

47. Ouest France. ANALYSE. Une Sainte-Victoire emblématique de

l’œuvre de Cézanne. URL : https://www.ouest-france.fr/culture/arts/analyse-une-sainte-victoire-emblematique-de-l-oeuvre-de-cezanne-6903314 (дата звернення: 24.09.2024).

48. Riseart. L’œuvre à la Loupe : “La Nuit étoilée de Van Gogh”. URL: https://www.riseart.com/fr/article/2569/oeuvre-a-la-loupe-la-nuit-etoilee-de-van-gogh (дата звернення: 11.09.2024)

49. Riseart. L’œuvre à la Loupe : Impression, soleil levant de Claude Monet. URL : https://www.riseart.com/fr/article/2577/oeuvre-a-la-loupe-impression-soleil-levant-claude-monet?srsltid=AfmBOooQI5RzRtM-Zxoa4Eq1uwcK7oxwE1zYTueX8OsJZBlY-o5QLTkf (дата звернення: 27.09.2024).

50. Uob Journal. Description Du Tableau De Vincent Van Gogh “Champ de Blé Aux Cyprès”. URL: https://ne.uobjournal.com/2086-description-of-vincent-van-goghs-painting-wheat-fiel.html (дата звернення: 25.09.2024).

RÉSUMÉ

Le sujet de notre recherche est l'analyse linguosémiotique de la nature dans un texte artistique en langue française.

L'objet d'étude est l'image de la nature dans le cadre d'un texte artistique.

L'objectif est de mener une analyse linguosémiotique de la nature dans un texte artistique en français.

L'analyse d'un texte artistique est basée sur les concepts suivants : le concept de l'espace, le concept de la nature, le concept de la lumière, le concept du couleur, le concept de l'odeur et le concept de la noblesse. Les concepts sont reliés entre eux par des moyens linguistiques et sémiotiques qui sont complémentaires, ce que permet de présenter la compréhension propre et multiple des auteurs des textes et des peintures d'artistes représentant la nature. En particulier, les auteurs des textes utilisent un vocabulaire varié – les lexèmes, les verbes, les adjectifs descriptifs, les moyens artistiques (figures de style) (la personnification, la métaphore, la comparaison) et autres. En outre, ils utilisent des signes sémiotiques dans leurs textes, tels que les symboles, les icones, les indices, qui sont exprimés non seulement par la propre analyse des auteurs des éléments symboliques de la peinture, mais aussi par les concepts et les moyens linguistiques susmentionnés.

Mots-clés: *la linguosémiotique, le discours, le signe sémiotique, l'analyse linguosémiotique, le concept, le paysage, le texte artistique*