МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЛІНГВОДИДАКТИКИ

Кваліфікаційна робота
магістра

на тему **РИТОРИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ КРИТИЧНОЇ СТАТТІ АНГЛІЙСЬКОМОВНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО ДИСКУРСУ СУЧАСНОЇ АВСТРАЛІЇ**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0354-а
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно),
перша – англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Чернєва Катрін Романівна

Керівник д.ф.н., проф. Козлова Т. О.
Рецензент д.ф.н, проф. Приходько Г. І.

Запоріжжя – 2025

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології
Кафедра англійської філології та лінгводидактики
Освітній рівень магістр
Спеціальність 035 Філологія
Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно), перша – англійська
Освітньо-професійна програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ
Завідувач кафедри
Надточій Н. О. _____
«___»_____ 2025 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
ЧЕРНЄВІЙ КАТРІН РОМАНІВНІ
(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) «Риторичні особливості жанру критичної статті англійськомовного мистецтвознавчого дискурсу сучасної Австралії»

Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту): Козлова Тетяна Олегівна, д.ф.н., проф.
(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)
затверджені наказом ЗНУ від «20» __березня__ 2025 року № __425-с__

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проєкту) 16 грудня 2025 року

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту): теоретичні положення сучасного англомовного дискурсу; положення теорії жанру критичної статті у мистецтвознавчому дискурсі; англомовні критичні статті австралійського мистецтвознавчого дискурсу, опубліковані в авторитетних культурно-мистецьких виданнях (The Adelaide Review, Cultural Anthropology, Art Monthly Australasia).

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): 1) теоретичні засади дослідження дискурсу та його основних різновидів; 2) специфіка аналітичних, інтерпретативних та дескриптивних практик у сучасному австралійському мистецтвознавчому дискурсі.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		завдання видав	завдання прийняв
Вступ	Козлова Т. О., д.ф.н., проф.	05.05.2025	07.05.2025
Розділ 1	Козлова Т. О., д.ф.н., проф.	07.06.2025	12.08.2025
Розділ 2	Козлова Т. О., д.ф.н., проф.	12.08.2025	10.09.2025
Висновки	Козлова Т. О., д.ф.н., проф.	10.09.2025	20.11.2025

6. Дата видачі завдання __05.05.2025

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проєкту)	Примітка
1	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	червень 2025	виконано
2	Добір фактичного матеріалу	червень 2025	виконано
3	Написання вступу	серпень 2025	виконано
4	Написання теоретичного розділу	вересень 2025	виконано
5	Написання практичного розділу	вересень 2025	виконано
6	Формування висновків	листопад 2025	виконано
7	Проходження нормоконтролю	грудень 2025	виконано
8	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2025	виконано
9	Захист	грудень 2025	виконано

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

Магістрант _____ __К. Р. Чернєва_____
(підпис) (ініціали та прізвище)

Керівник роботи _____ ___Т. О. Козлова_____
(підпис) (ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено
Нормоконтролер _____ ___М. В. Залужна_____
(підпис) (ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 61 стор., 51 джерел.

Об’єкт дослідження: англійськомовний мистецтвознавчий дискурс сучасної Австралії.

Мета роботи: виявити та проаналізувати риторичні особливості жанру критичної статті у мистецтвознавчому дискурсі сучасної Австралії.

Теоретикометодологічні засади: ключові положення дискурсології, риторики, прагмалінгвістики, стилістики, лінвокультурології; дискурс-аналіз, контекстуального і прагматичного аналізу.

Отримані результати: проаналізовано сучасні підходи до вивчення дискурсу та його основних напрямів, визначено ключові параметри риторичного впливу у критичних текстах. Уточнено жанрові особливості критичної статті як різновиду мистецтвознавчого дискурсу. Виокремлено структурні, композиційні та аргументативні особливості критичної статті австралійського мистецтвознавчого дискурсу. Схарактеризовано риторичні стратегії та тактики, що поєднують раціонально-логічну аргументацію, детальний опис полотен, апеляції до культурного контексту, інтертекстуальні зв’язки, експресивно-оцінні засоби. Підкреслено роль культурних, соціальних чинників та сучасних художніх практик. Виявлено, що риторичні засоби впливають на формування авторитетного критичного підходу та виконують інтерпретаційну і комунікативну функції.

Ключові слова: *критична стаття, мистецтво Австралії, мистецтвознавчий дискурс, англійська мова, дискурс-аналіз, риторичні тактики і стратегії, аргументація, експресивно-оцінні засоби, оцінне судження, дескриптивна стратегія*

ЗМІСТ

ВСТУП 3

РОЗДІЛ 1 ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ДИСКУРСУ 8

1.1 Поняття та історія дослідження дискурсу 8

1.2 Різновиди дискурсу 17

1.3 Жанр критичної статті в мистецтвознавчому дискурсі 24

РОЗДІЛ 2 РИТОРИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ КРИТИЧНОЇ СТАТТІ АНГЛІЙСЬКОМОВНОГО ДИСКУРСУ СУЧАСНОЇ АВСТРАЛІЇ 28

2.1 Аналітичні практики в дискурсі про аборигенне мистецтво: риторичні стратегії Ф. Майєрса 28

2. 2 Інтерпретація та оцінна акцентуація як риторичні стратегії Т. Міцуї 41

2.3 Дескриптивні практики в риториці мистецтвознавчого дискурсу сучасної Австралії Дж. Нейлон 51

ВИСНОВКИ 60

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 61

ВСТУП

Сучасне мовознавство характеризується стрімким розвитком і постійною зміною теоретичних підходів, що відображає динаміку наукових пріоритетів у галузі лінгвістики. Одним з ключових міждисциплінарних напрямків мовознавчих розвідок є дискурсологія, об'єкт дослідження якої охоплює мовленнєву діяльність в її різноманітних формах, залежно від соціальних, культурних, психологічних та когнітивних умов взаємодії. Особливу увагу приділено різним типам дискурсу, а також організації й функціонуванню мовленнєвих актів у конкретних комунікативних ситуаціях.

Проблема дослідження критичного дискурсу традиційно розглядається у нерозривній єдності з аналізом влади, ідеології та соціальної нерівності, що відображаються у мовних практиках [Бацевич 2003; Селіванова 2008; Bizzell 1999; Cook 1980; Gergen 1994; Fairclough 1989; Foucault 1971; Shotter 1993; van Dijk 1996]. Критичний дискурс-аналіз спрямований на виявлення того, як мова не лише описує реальність, а й формує її, відтворюючи або, навпаки, піддаючи критичному аналізу домінантні соціальні структури. Цей підхід ґрунтується на припущенні, що мова не є просто засобом комунікації, а потужним інструментом соціальної дії. Вона здатна не лише відображати існуючі ієрархічні та владні норми, а й слугувати засобом маніпуляції, нав'язуючи певні погляди та норми, або навпаки, виступати інструментом критичного осмислення і засобом опору. У зв'язку з цим особливого значення набуває аналіз англомовного дискурсу, який дозволяє виявити механізми формування соціальних цінностей і впливу на аудиторію в глобальному контексті [Foucault 1971; Goffman 1967; Mills 1997; Wodak 1996].

Про актуальність проблем дискурсології та жанрової класифікації дискурсів свідчить низка досліджень у вітчизняному та зарубіжному

мовознавстві [Бондаренко 2020; Дідун 2018; Калінін 2020; Криволапов 2010; Jakobson 1960; Pêcheux 2014]. Інтерес до питань дискурсу пояснюється його багатоаспектністю та роллю в конструюванні соціальної реальності, що стимулює багатоаспектне і міждисциплінарне вивчення комунікативних, когнітивних та соціальних аспектів, критичного дискурс-аналізу [Селіванова 2011; Fairclough 1992; van Dijk 1998; Wodak 1996].

Актуальність теми дослідження зумовлена посиленням ролі мовної комунікації у сучасному глобалізованому світі, де англомовний дискурс стає універсальним засобом вираження і поширення культурних, політичних та наукових ідей [Crystal 2004; Cook 1980; Fairclough 1989; Fairclough 1992]. Особливе місце в межах англомовного дискурсу посідає жанр критичної статті, який поєднує аналітичність, аргументативність та естетичність мовлення. Саме риторичні особливості цього жанру визначають ефективність передачі оцінних суджень, вплив на адресата та формування способу інтерпретації тексту [Бурляй 1985; Криволапов 2010; Albrecht 2001; Anz 2004]. У межах австралійського мистецтвознавчого дискурсу ці засоби актуалізовані через специфічний лексичний, синтаксичний і стилістичний вибір автора. Попри значну кількість досліджень у галузі дискурсології, прагматики та стилістики [Бацевич 2003; Foucault 1971; van Dijk 1996; Wodak 1996], питання риторичних стратегій у жанрі критичної статті англомовного дискурсу залишаються недостатньо висвітленими, що й зумовлює актуальність обраної теми.

Об’єктом дослідження є англійськомовний мистецтвознавчий дискурс сучасної Австралії як різновид дискурсу, у якому реалізується аналітико-оцінна діяльність у сфері мистецтва.

Предметом дослідження є риторичні особливості жанру критичної статті англійськомовного мистецтвознавчого дискурсу сучасної Австралії, зокрема мовні, стилістичні та композиційні засоби, що забезпечують аргументативність, а також експресивно-емоційний вплив на реципієнта.

Мета дослідження полягає у виявленні та комплексному дослідженні структурних і комунікативно-прагматичних характеристик жанру критичної статті в англомовному мистецтвознавчому дискурсі.

Реалізація мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- розглянути теоретико-методологічні проблеми вивчення дискурсу та його основних напрямів;
- систематизувати основні теоретичні підходи, традиційні та новітні погляди дослідників у галузі дискурсології, оцінити можливості їх застосування до інтерпретації матеріалу дослідження;
- розкрити сутність жанру критичної статті як об'єкта лінгвістичного аналізу;
- проаналізувати аргументативну структуру англійськомовних критичних статей австралійського мистецтвознавчого дискурсу;
- розробити послідовну процедуру аналізу мовленнєвих стратегій і тактик, притаманних англомовному критичному дискурсу;
- уточнити основні мовні та стилістичні засоби реалізації риторичних стратегій у критичних статтях;
- виявити специфіку мистецтвознавчого дискурсу сучасної Австралії;
- визначити риторичні стратегії та тактики, характерні для англійськомовних австралійських критичних статей;
- описати результати дослідження та особливості використання мовних і риторичних засобів у критичних статтях австралійського мистецтвознавчого дискурсу;

Матеріалом дослідження слугували англомовні критичні статті австралійського мистецтвознавчого дискурсу, які було відібрано з авторитетних інтернет-видань, зокрема *Art Monthly Australasia*, *The Adelaide Review*, *Cultural Anthropology* опублікованих впродовж 1991–2019 рр. [Myers 1991; Mitsuji 2018; Neylon 2019]. Загальний обсяг матеріалу становить близько 11000 слів.

Дослідження зумовило застосування комплексу **методів і методик**: *аналітичний метод* – для розкриття логіки побудови аргументації та взаємозв'язку між історичними фактами і сучасними практиками в галузі мистецтва; *метод суцільної вибірки* – для відбору статей для аналізу; *дискурс-аналіз* – з метою вивчення структури критичного дискурсу, способів подання інтерпретації та механізмів формування оцінних суджень; *метод інтерпретаційного аналізу* – для виявлення авторської організації аргументації; *контекстологічний аналіз* – для комплексного розуміння тексту критичної статті, як продукту, який віддзеркалює не лише індивідуальні погляди критика-мистецтвознавця, а й ширші естетичні, дискурсивні практики; стилістичний аналіз – для визначення засобів і способів апеляції до реципієнта через епітети, метафори та образні описи; елементи *інтертекстуального та цитатного аналізу* – для оцінки того, як покликання на інших критиків, художників і дослідників підсилюють авторитет тексту та формують дискусійний контекст; *структурний аналіз* – для дослідження структури речень та її ролі у формуванні переконливості та ритму тексту; *семантичний аналіз* – для з'ясування значень ключових термінів, концептів і метафор у тексті, а також для виявлення того, як саме вони підсилюють аргументацію, створюють емоційне забарвлення та сприяють переконливості статті.

Наукова новизна: вперше здійснено комплексний аналіз риторичних стратегій у критичних статтях австралійського англомовного дискурсу, що дозволяє виявити специфіку жанру критичної статті і особливості передачі оцінних суджень.

Теоретичне значення роботи полягає в тому, що вона поглиблює уявлення про особливості риторичних стратегій та мовних засобів у жанрі критичної статті англомовного мистецтвознавчого дискурсу сучасної Австралії; уточнює механізми взаємодії аргументації, інтерпретації та оцінювання в межах англомовного мистецтвознавчого дискурсу; розширює теоретичні підходи до аналізу жанрової специфіки критичного дискурсу та

сприяє розвитку методології вивчення риторичної організації текстів у межах дискурсології.

Практична цінність роботи полягає у можливості використання результатів матеріалу дослідження у викладанні курсів зі стилістики англійської мови, лексикології, дискурсології, міжкультурної комунікації та мистецтвознавства, а також у підготовці навчально-методичних посібників та наукових робіт різних освітньо-кваліфікаційних рівнів.

Структура й обсяг роботи: робота складається зі вступу, двох розділів, висновків і списку використаних джерел.

У Вступі обґрунтовано актуальність дослідження англомовного мистецтвознавчого дискурсу сучасної Австралії, визначено його мету, завдання, об’єкт і предмет, описано застосовані методи аналізу і фактичний матеріал, розкрито наукову новизну, теоретичне й практичне значення отриманих результатів.

У першому розділі «Загальнотеоретичні питання дослідження дискурсу» систематизовано теоретичні засади дослідження англомовного мистецтвознавчого дискурсу у сучасній Австралії. Представлено основні теоретичні підходи до вивчення дискурсу, розглянуто різновиди дискурсу та схарактеризовано жанр критичної статті в мистецтвознавчому дискурсі.

Другий розділ «Аналіз риторичних стратегій мистецтвознавчої критичної статті» містить огляд історії та контексту формування англомовного мистецтвознавчого дискусу в сучасній Австралії. Окреслено історичний і культурний контекст його формування, а також проаналізовано риторичні чинники, що впливають на розвиток мистецтвознавчої критичної статті.

У Висновках підсумовано результати дослідження теоретичного та практичного аналізу, зроблено загальні висновки відповідно до поставленої мети й завдань дослідження.

Загальна кількісь сторінок 61, кількість використаних джерел 51.

РОЗДІЛ 1
ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ ПИТАННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ДИСКУРСУ

1.1 Поняття та історія дослідження дискурсу

Стан сучасного мовознавства відзначається стрімким розвитком і зміною точок зору, що опиняються у фокусі лінгвістичних досліджень. Розпочинаючи з середини XIX сторіччя і насамперед у його другій половині теорія дискурсу набуває значної актуальності та стрімко поширюється в різних галузях.

Дискурсологія вивчає, як люди спілкуються у різних ситуаціях, враховуючи соціальні, культурні, психологічні та інші чинники. Її об'єктом є різні типи дискурсу, а предметом – його організація [Селіванова 2008, с. 625]. Як зазначають науковці, «дискурсологія має й іншу назву «*аналіз дискурсу*» – термін, уперше вжитий американським лінгвістом, фундатором дистрибутивного та трансформаційного аналізу З. Харрисом у значенні методу аналізу зв'язного мовлення, який служить для опису меж простого речення і для зв'язку мови з культурою» [Селіванова 2008, с. 625]. Розвиваючи цю думку, Т. Кириченко вважає, що «цей термін він використовував як метод аналізу зв'язного мовлення, використовуючи дистрибутивний метод» [Кириченко 2014, с. 195].

За І. Берещук і Н. Дзюбак важливий внесок у розвиток дискурсології зробила Бірмінгемська група дослідників на чолі з такими науковцями, як Дж. Сінклер і М. Култард. Протягом 1970-1972 р. вони займалися проєктом "The English Used by Teachers and Pupils" ціль якого була дослідити мовну взаємодію між учителем і учнями, визначаючи, хто контролює розмову, як вводяться нові теми і як будується дискурс. Праці цих дослідників

стимулювали для переходу від сприйняття дискурсу просто як тексту до повноцінного дискурс-аналізу [Беркещук, Дзюбак 2019].

Дискурс почали розглядати як комунікативну подію або ситуацію, що поєднує текст із різними контекстуальними складниками: обставинами, часом, місцем комунікації, а також когнітивними й психологічними чинниками, які впливають на взаємодію учасників спілкування, їхні цілі, мотиви й стратегії [Селіванова 2011, с. 44–45]. Аналіз дискурсу зосереджується на дослідженні процесів взаємодії між учасниками, соціальної, текстуальної та психологічної контекстуалізації, а також на вивченні його типів і жанрів з урахуванням соціальних норм, ролей, статусів учасників, комунікативних стратегій і показників ефективності спілкування. Основна увага приділяється механізмам досягнення комунікативної злагоди або виникнення конфлікту, способам реалізації суперництва, а також опису інституційних форм дискурсу. Ключовими завданнями залишаються визначення структури й рівнів дискурсу, його ознак, категорій, типів, способів організації різних дискурсивних інваріантів і розроблення методів аналізу та опису [Cook 1980; Fairclough 1989; Foucault 1971].

У межах дискурс-аналізу сформувався окремий напрям, який має назву критичний дискурс-аналіз, що зосереджується на емпіричному вивченні взаємозв’язків між дискурсом і соціальними процесами в суспільстві, а також на критичному осмисленні ролі мови у взаємодії з соціальними структурами [Селіванова 2011, с. 125]. Основна увага цього підходу приділяється виявленню ідеологічних функцій мови в процесах формування, підтримання та трансформації соціальних зв’язків, інститутів і ролей, а також аналізу того, як через мовні практики проявляються механізми влади, домінування, дискримінації та контролю. Провідними дослідниками цього напряму є Т. ван Дейк – представник соціокогнітивного підходу, що розвиває ідеї британської школи, та Р. Водак разом із віденською групою, яка зосереджується на аналізі мови політики та способах вираження в ній ідеологічних і політичних смислів [van Dijk 1997; Wodak 1996, с. 15].

Основними завданнями критичного дискурс-аналізу є: по-перше, дослідження політико-ідеологічного виміру дискурсу, тобто вивчення того, як за допомогою мови формуються, проявляються та підтримуються владні відносини в суспільстві; по-друге, аналіз інтердискурсивних і інтертекстуальних рівнів соціальних та історичних практик, у контексті яких існують тексти; по-третє, виявлення способів, за допомогою яких дискурс конструює уявлення про реальність через порівняння та критичне осмислення текстів; і, по-четверте, опис різних типів соціальної взаємодії з урахуванням їхнього мовного вираження. Об'єктом критичного дискурс-аналізу є владні відносини в суспільстві, а предметом – зв'язки між мовними значеннями, зафіксованими в дискурсі, та соціальними структурами, зв'язками і суб'єктами. У дослідженнях цього напряму використовуються різні види дискурсивних даних: тексти, записи радіо- і телепередач, зразки усного повсякденного мовлення [Селіванова 2011, с. 125]. Визначальною працею критичного дискурс-аналізу вважається книга Н. Феркло, у якій проаналізовано домінантні дискурси Великої Британії, зокрема політичну риторику тетчеризму та мову нової економічної реклами [Fairclough 1989, с. 89]. Він зазначав, що «соціальні агенти активні та креативні. Згадайте моє наполягання на тому, що дискурс і практика загалом спираються на типи дискурсу, а не механічно їх відтворюють, а також на те, що дискурси зазвичай комбінують кілька типів одночасно. Типи дискурсу є ресурсом для суб'єктів, але саме діяльність із творчого поєднання цих типів відповідно до постійно змінних вимог і суперечностей реальних соціальних ситуацій є творчим процесом» [Fairclough 1989, с. 32].

О. Селіванова, також зазначає що, підґрунтям сучасної дискурсології вважається конверсаційний аналіз. Його витоки пов'язані з дослідженнями американського соціолога Г. Закса, який у 1960-х роках вивчав структуру телефонних розмов у центрі запобігання самогубствам, зокрема особливості зміни комунікативних ролей під час спілкування [Sacks 1995]. Теоретичною основою конверсаційного аналізу стали ідеї Х. Гарфінкеля, який у 1967 році

розробив теорію способів організації повсякденних дій членів соціокультурної спільноти, соціологічна концепція І. Гофмана (часто пов'язана з мікросоціологією або соціологією мови), а також теорія мовної гри Л. Вітгенштейна [Givón 1986. с. 1–20; Garfinkel 1967; Goffman 1967]. Подальший розвиток методики конверсаційного аналізу здійснили переважно американські та німецькі дослідники (Г. Джефферсон, Г. Рейбок, Ч. Гудвін, К. Еліх, Й. Ребайн, див. [Селіванова 2011, с. 128]).

Т. Вецкур вважає, що «конверсаційний аналіз ураховує чинник обличчя партнерів спілкування (збереження статусу и ролі комуніканта, баланс, підвищення статусу чи зниження його), стратегії та способи їхньої реалізації» [Вецкур 2018, с. 55]. Також розглядаються імідж учасників, їхні комунікативні стратегії та способи взаємодії. Для опису діалогу використовується спеціальна матриця, яка враховує різні параметри: тип діалогу (спонтанний або інсценований), склад учасників (міжособистісне спілкування, мала чи велика група), умови комунікації (наявність або відсутність перешкод), просторово-часові характеристики (безпосереднє спілкування чи дистанційне, розтягнуте в часі чи просторі), рівень відкритості (інтимне, довірче, офіційне), баланс статусів (збалансований чи ні), спрямованість мовлення (директивна, спонукальна, розповідна, дискурсивна, аргументативна), ступінь знайомства між співрозмовниками (близькі, приятельські, офіційні, випадкові тощо), а також ступінь тематичної фіксованості (від вільної розмови до чітко визначеної теми) і зв'язок із практичною діяльністю (пов'язана або непов'язана з нею) [Селіванова 2011, с. 74].

Кожен комунікативний хід у розмові розглядається як мовленнєвий акт, тому в межах конверсаційного аналізу виділяється головний акт, який визначає розвиток діалогу – його тему, типи висловлювань, послідовність зміни ролей, манеру мовлення та добір мовних засобів. Відносно цього головного акту О. Селіванова встановлює інші типи актів: «*генералізатора.* який узагальнює тему головного акту*; переривача,* що тимчасово припиняє

розвиток головної теми*; модифікатора,* який модифікує значення головного акту; *перемикача*, що кардинально змінює тему розмови*; підтримувача* який стежить за релевантністю розмови тощо» [Селіванова 2008, с. 629].

Дискурсивна психологія, що є відгалуженням дискурсології, є напрямом у соціальній психології, який опирається на практичний аналіз дискурсів і має на меті дослідити процеси розвитку, зміни індивідуальності, емоцій та переконань у рамках соціального контексту. Такий підхід сприймає мовлення як зовнішній прояв, пов'язаний із соціальною активністю, який одночасно демонструє внутрішній стан людини, а дискурс як форму колективної практики, занурену в буденне життя [Shotter 1993; Gergen 1994]. Теоретичні основи дискурсивної психології базуються на ідеях Л. Вітгенштейна, який підкреслював автономність мовленнєвої практики від конкретних обставин. На противагу когнітивній психології, дискурсивна психологія розглядає думки, судження та переконання особистості не як відображення загальних психічних механізмів, а як результат взаємодії в соціумі [Селіванова 2011, с. 630].

У межах дискурсології також використовуються напрацювання *мовленнєзнавства* – галузі лінгвістики, що виникла у США у 1970-х роках (англ. *speechology*) і зосередилася на комплексному вивченні усного мовлення. Мовленнєзнавство, досліджує системну організацію мовлення, специфіку різних сфер спілкування, категорії усного мовлення, а також розробляє класифікацію мовленнєвих жанрів і описує їхні типи [Селіванова 2011, с. 630]. Важливим внеском мовленнєзнавства стало вивчення живого розмовного мовлення та явища дистаксії, тобто нелінійності мови, коли між позначенням і позначуваним немає однозначної відповідності. Унаслідок цього мовне висловлення може мати кілька рівнів значень, а цілісний зміст формується лише через взаємодію та поєднання значень кількох мовних одиниць.

Нестача правил застосування знань про мову спричинила появу функціональних лінгвістичних дисциплін, зосереджених на людині

(людському факторі). Введення в науковий обіг суб'єктів мовлення та параметрів комунікативних ситуацій активізувало розвиток теорії комунікації та взаємодії. Як наслідок, у лінгвістиці з'явилися нові напрямки (включно з теоріями мовленнєвих актів, тексту, висловлювання та дискурсу) та, відповідно, новий центральний об'єкт дослідження – дискурс [Чрділелі 2019, с. 4].

Хоча термін є надзвичайно популярним у сучасній лінгвістичній науці немає єдності поглядів щодо тлумачення цього терміна, оскільки вчені, навіть у лінгвістиці, часто дотримуються діаметрально протилежних точок зору. Однак у більшості праць вітчизняних і зарубіжних учених склалася традиція, у рамках якої під словом «дискурс» розуміється цілісний мовленнєвий твір у різноманітності його когнітивно-комунікативних функцій [Бацевич 2010, с. 12–13]. С. Міллс зазначала, що «дискурс – це мовна комунікація як взаємодія між мовцем і слухачем, як міжособова активність, форма якої визначається її соціальною метою. Текст – це мовна комунікація (усна чи письмова), що розглядається просто як аудіяльно чи візуально закодоване послання» [Mills 1997, с. 4]. Відзначаючи думку Ф. С. Бацевича, дискурс постає як складне поєднання різних чинників, що включають когнітивні, мовні і позамовні аспекти. Ці чинники, зокрема соціальні, психічні і психологічні, визначаються певними «формами життя, які у свою чергу, залежать від тематики комунікації. В результаті цього поєднання виникає формування різноманітних мовленнєвих жанрів, що відображають специфіку конкретного дискурсу [Бацевич 2004, с. 138]. У комунікативній лінгвістиці загалом прослідковується два напрями визначення дискурсу. Один з них базується на різновиді тексту і розглядає дискурс як його актуалізацію, тоді як інший трактує дискурс водночас як процес і результат [Бацевич 2003, с. 94–96]. Залежно від мети дослідження, дискурс може розумітися як окрема конкретна комунікативна подія або як інтегроване поєднання різних комунікативних актів, результатом якого стає змістовно-тематична спільність низки текстів.

Британські науковці [Cook 1980, с. 156; Fowler 1986 с. 86] пояснюють дискурс як виразний, логічно зв'язний і цілеспрямований відрізок мовлення, що відображає певну думку або комунікативну мету і може бути досліджений як самостійна одиниця аналізу. На їх думку, дискурс слід розуміти як складний процес мовної взаємодії між людьми, у межах якого відбувається обмін інформацією, формування значень і соціальних стосунків, і який вимагає врахування його цілісності, контексту та структурних особливостей. Отже, сучасні підходи до вивчення дискурсу підкреслюють не лише його лінгвістичні характеристики, але й соціальні, прагматичні та когнітивні виміри мовної комунікації.

Представники французької школи дискурсу висунули ідеї про те, що різні характеристики висловленої інформації (її зміст, вплив на реципієнта тощо) залежать від позиції суб'єкта висловлення. Виходить, що суб'єкт висловлення не збігається з автором повідомлення, а швидше стосується позиції мовця. Очевидно, що дискурс тоді можна розглядати як певну модель світу (або його окремих фрагментів). У такий спосіб дискурсивна практика не копіює дійсність, а моделює (або відтворює) її певним чином, залежно від цінностей, настанов, уподобань комунікантів, їх статусу чи ролей, умов спілкування, цілей комунікації та багатьох інших чинників. З цього випливає, що неабияка роль в дискурсі належить цілям і намірам осіб, залучених до комунікації [Foucault 1971; Pecheux 2014].

Ця методологічна традиція розглядає дискурс як форму соціальної практики, що виникає та змінюється під впливом історичного контексту. «Як пише Мішель Фуко, дискурс є культурно сконструйованим відбитком реальності, а не точною копією. При цьому важливою є позиція мовця, що визначає те, що і як він говорить та який ефект це спричиняє. Для Фуко важлива цеглина до розуміння дискурсу – це не тільки соціоісторична його сутність, але й певна «замкненість» дискурсу, його обмеженість певною «дискурсивною формацією». Згідно з Фуко, одночасно може існувати більше, ніж один дискурс стосовно одного об'єкта, але ці дискурси теж

підкоряються правилам певної дискурсивної формації» [цит. за Як аналіз дискурсу може розпізнати загрози національній безпеці 2022, с. 9].

Думку М. Фуко [Foucault 1971] поділяють інші зарубіжні мовознавці [Pecheux 2014. с. 82], а також вітчизняні вчені. Так, стверджується, що «одночасно може існувати більше, ніж один дискурс стосовно одного об’єкта, але ці дискурси теж підкоряються правилам певної дискурсивної формації». Об’єкт не існує поза дискурсом, а створюється ним. Як логічний наслідок, ці практики будують і формують знання про цей об’єкт [Foucault 1972].

Згідно з представниками британської школи критичного дискурс-аналізу (зокрема у працях Фейрклоу [Fairclough 1992; Fairclough 1989]), дискурс не лише відображає соціальну реальність, але й виступає фактором її конструювання через значення і мову, а ідеологія розглядається як елемент знань, що формує відносини влади у суспільстві.

На противагу іншим різновидам дискурсу, саме критичний дискурс аналіз вирізняється тим, що він рішуче заперечує погляд на людей як на пасивних ідеологічних суб’єктів, що характерно для інших різновидів дискурсу. Натомість, критичний дискурс аналіз наголошує, що індивіди виконують важливу соціальну функцію, виступаючи ініціаторами або рушіями соціокультурних змін. Вони не лише засвоюють традиційні ідеологічні погляди, але й мають потенціал діяти креативно, вибудовуючи оригінальні взаємозв'язки між різними практиками та наявними ідеологіями. Найважливішим є те, що вони спроможні трансформувати власні ідеологічні інтенції та приховані ресурси в реальну дійсність [Fairclough 1992].

Послідовні та систематичні дослідження у сфері лінгвістики дозволили встановити певну ієрархію між поняттями «дискурс» і «текст». У сучасних наукових підходах текст розглядається як складова частина дискурсу, що формує його «частину» в опозиції до «цілого». Водночас дискурс охоплює набагато ширший спектр елементів і аспектів комунікації, ніж окремий текст як зреалізоване повідомлення. Він включає таких учасників мовленнєвого

процесу, як адресант і адресат, канал передачі повідомлення, вибір коду та мовних засобів, а також когнітивні та ментальні процеси, що забезпечують розуміння й інтерпретацію висловлювань. Крім того, на формування дискурсу впливають спільні соціальні, культурні й історичні контексти учасників комунікації, а також різноманітні екстралінгвальні чинники, такі як невербальні сигнали, ситуаційні умови та зовнішнє оточення.

Багатоплановість дискурсу та складність його структури ускладнюють завдання науковців щодо формулювання єдиної дефініції цього явища. Саме тому у лінгвістичних дослідженнях дискурс розглядається з різних перспектив, підкреслюючи ті або інші його аспекти. Одні вчені акцентують увагу на дискурсі як на процесі комунікації, інші як на сукупності мовленнєво-мисленнєвих дій комунікантів, ще інші на ньому як на механізмі пізнання та осмислення буття, а дехто розглядає дискурс як засіб презентації картини світу та конструювання соціальної реальності.

Спираючись на наведені вище підходи та дефініції, можна узагальнити сучасні уявлення про дискурс і визначити його як цілісний і багаторівневий процес, який одночасно є продуктом мовної, соціальної та психічної взаємодії між людьми. Дискурс має чітко виражені прагматичні цілі та здійснюється у конкретних комунікативних ситуаціях, характеризується складними лінгвальними та екстралінгвальними структурами, а також виконує низку когнітивно-комунікативних функцій. У рамках дискурсу мова організовується відповідно до структурних принципів, які властиві реальному висловлюванню людей у різних соціальних сферах, включаючи освітнє, політичне, ділове, художнє та побутове спілкування. Такий підхід дозволяє розглядати дискурс не лише як продукт мовлення, але й як процес, що відображає соціальні практики, культурні норми та психологічні особливості учасників комунікації.

1.2 Різновиди дискурсу

Кожен тип дискурсу вирізняється своєю унікальною структурною організацією, власними закономірностями побудови та специфічним набором мовних і позамовних засобів, які формують його дискурсивну практику. Ці практики розгортаються у межах певних культурно-соціальних умов, що властиві лише конкретному виду дискурсу. Саме ці умови визначають характер комунікації, набір прийомів вираження думок, а також систему цінностей і норм, якими керуються учасники спілкування. Такий підхід дозволяє виокремити чіткі критерії для розмежування різних типів дискурсів і підкреслює зв’язок між мовленням і соціокультурним контекстом його реалізації.

За О. Ільченко і З. Шелковніковою важливою властивістю текстів і дискурсів є їхня множинність, що може бути зумовлена провідною роллю комунікативного модусу. Це, у свою чергу, породжує проблему розуміння та адекватної інтерпретації дискурсу певного типу [Ільченко, Шелковнікова 2008, с. 132].

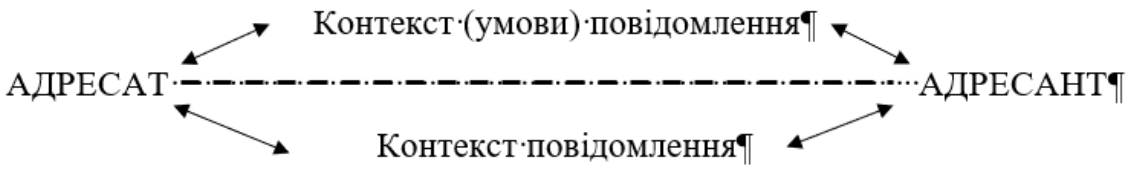
Створення універсальної, єдиної системи класифікації видів дискурсу залишається надзвичайно складним завданням. Це зумовлено тим, що дискурс існує у великій кількості форм, настільки ж різноманітних і гнучких, як і самі форми людського життя та діяльності. Людське спілкування, мислення, соціальні взаємини, усе це створює численні варіанти прояву дискурсу, що робить його багатовимірним і динамічним явищем. Саме тому сучасні вчені постійно звертаються до цієї проблеми, пропонуючи нові теоретичні підходи, уточнюючи класифікаційні критерії та залучаючи до аналізу міждисциплінарні інструменти, від когнітивної лінгвістики до соціології та прагматики. Хоча більшість існуючих класифікацій дискурсів не можна вважати абсолютно досконалими чи всеохопними, вони відіграють важливу роль у становленні сучасного дискурс-аналізу.

У межах структурної парадигми дискурс інтерпретується як наслідок мовної практики, що акумулює сукупність вербальних і позавербальних параметрів, зумовлених умовами його продукування, трансляції та рецепції. Дослідники впровадили зазначені елементи в модель комунікації, універсальну конфігурацію якої репрезентували Т. ван Дейк і Р. Якобсон. У цій моделі дискурс є організованою системою, що охоплює адресанта висловлювання, його адресата, комунікативний канал, механізми реверсивної взаємодії, текст повідомлення, а також контекстуальні чинники – історичні, політичні, культурні або соціальні. Визначальне значення мають і процедури шифрування та інтерпретації інформації, без яких комунікативна взаємодія не може вважатися повноцінною [Jakobson 1960; Van Dijk 2014].

Рисунок. 1.1

Модель дискурсу за

Р. Якобсоном [Sebeok 1966, с. 350]



Запропонована схема демонструє особливості двосторонньої комунікативної взаємодії між адресантом і адресатом, відображаючи процеси кодування та декодування повідомлення, а також роль контексту й комунікативних умов, що впливають на ефективність дискурсу.

За О. Л. Овсянко [Овсянко 2020, с. 41], поняття дискурс охоплює різні сфери соціальної комунікації, тому воно досліджується з позицій кількох мовознавчих напрямів – прагмалінгвістики, психолінгвістики, лінгвостилістики, структурної лінгвістики, лінгвокультурології та соціолінгвістики.

З погляду прагмалінгвістики, дискурс трактується як динамічна взаємодія між комунікантами, що полягає у встановленні й підтриманні

контакту, обміні інформацією та емоціями, взаємовпливі співрозмовників. У процесі спілкування переплітаються різні комунікативні стратегії, використовуються як вербальні, так і невербальні засоби, а висловлення мають як явний, так і прихований зміст [Овсянко 2020, с. 41].

У межах психолінгвістичного підходу дискурс вивчається як процес переходу від внутрішнього мовного коду до зовнішнього мовлення, що відбувається під час породження та сприйняття мови. При цьому враховуються психологічні типи мовців, їхні рольові настанови та соціальні орієнтири [Овсянко 2020, с. 42].

Лінгвостилістичне вивчення дискурсу спрямоване на дослідження регістрів спілкування, розмежування усної та письмової мови у різних жанрах, а також на визначення функціональних параметрів мовлення, що формують функціональні стилі [Овсянко 2020, с. 42].

Структурно-лінгвістичний підхід розглядає дискурс як текстову систему, що підлягає сегментації й аналізу. Тут вивчаються його змістова й формальна зв’язність, способи тематичних переходів, використання модальних маркерів (hedges), побудова малих і великих текстових блоків, а також явище поліфонії, одночасного спілкування на кількох рівнях тексту [Овсянко 2020, с. 42].

Лінгвокультурологічний аспект досліджує дискурс як прояв культурної та національної специфіки спілкування. У цьому контексті увага зосереджується на моделях мовного етикету, культурних домінантах і концептах певної спільноти, а також на зверненні до прецедентних текстів, важливих для цієї культури [Овсянко 2020, с. 42].

Нарешті, соціолінгвістичний підхід зосереджується на аналізі мовної взаємодії як процесу, що відбувається між представниками різних соціальних груп у певному соціокультурному контексті [Овсянко 2020, с. 42].

Відповідно до каналів інформації, у сучасних дослідженнях наводиться більш широка типологія дискурсу, що будується на основі різних типів семіотичних знаків. Зокрема, художній Українська дослідниця В. Б. Бурбело

трактує цей вид дискурсу як особливе стильове середовище, що відображає культурно-мовний простір певної епохи, спираючись на оцінювання комунікативних і лінгвостилістичних характеристик. Його можна розуміти як мовну систему художньої літератури, яка реалізується у формі текстів літературних творів і виконує кілька функцій: відтворює реальний або вигаданий світ, передає авторське бачення та інтерпретацію дійсності, а також забезпечує комунікацію між автором і читачем, створюючи простір їхньої взаємної творчої взаємодії. Крім того, художній дискурс визначають як мову всієї художньої літератури, що виявляється у процесі мовленнєвої діяльності через тексти літературних творів [Бурбело 1999]. Українська науковиця Н. Кондратенко підкреслює, що вивчення художнього дискурсу не може обмежуватися тільки характеристиками тексту. Необхідно також ураховувати комунікативний задум автора [Кондратенко 2012, с. 205]. Відправною точкою у вивченні художнього дискурсу є усвідомлення характерних ознак які відрізнають його специфіку порівняно з іншими видами дискурсу, близькими за завданнями, зокрема політичним чи ідеологічним. Тим що принципово відрізняє його від інших дискурсів виступає безпосередньо літературний твір, для якого властиве активне використання художніх образних засобів, метафоричних конструкцій та порівнянь. Крім того, особи, які беруть участь у створенні або виконують провідну роль у формуванні політичних або ідеологічних комунікацій, зобов'язані дотримуватися високих стандартів достовірності, забезпечуючи правдиве подання інформації. Натомість творець художнього дискурсу не має такого обов'язку, оскільки будь-які трансформації розглядаються як елемент реалізації його естетичного або художнього задуму твору. За Дж. Серлем «Кожний художній текст несе певне «повідомлення», що виражається через текст, проте прямо в ньому не відтворюється» [Searle 1989 с. 10].

Пісенний дискурс можна розглядати як окремий різновид художнього дискурсу, оскільки він поєднує в собі естетичну, комунікативну та культурну

функції. Він слугує засобом вираження творчості, національної ідентичності та колективної пам’яті народу. Через пісенний дискурс відбувається збереження та передача культурного досвіду, формуються уявлення про світ, базові цінності, моральні норми, соціальні стереотипи та моделі поведінки, що переходять від покоління до покоління у вигляді поетичних текстів, покладених на музику. Поєднання словесного та музичного компонентів створює унікальну багаторівневу структуру, що ускладнює його аналіз [Кузнецова 2017, с. 55].

У піснях гурту *Arctic Monkeys* часто зустрічається лексика, пов’язана з міським життям та молодіжною культурою, що відображає їхнє походження та ранній досвід виступів у клубах Шеффілда. Тексти описують нічне життя, вечірки, клуби та бари, використовуючи слова та вирази на кшталт *dancefloor*, *DJ*, *lights*, *drinks* тощо, що створює атмосферу типової вечірки [Калінін 2020, с. 53–57].

Метафори у піснях *Arctic Monkeys* допомагають передавати складні концепції через конкретні образи, роблячи тексти більш зрозумілими та запам’ятовуваними. Вони надають текстам поетичності та глибини, підкреслюючи літературну майстерність Алекса Тернера [Бондаренко 2020, с. 87]. Інтертекстуальність є ще одним важливим аспектом творчості гурту: посилання на літературні твори, фільми, історичні події та культурні явища збагачують значення пісень і залучають слухачів до активної інтерпретації. [Переломова 2019, с. 75]. Частотний аналіз лексики показує, що гурт систематично використовує певні ключові слова та фрази, що створює тематичну єдність їхніх творів [Калінін 2020, с. 54]. Такі повтори формують впізнаваний стиль та своєрідний лексичний «підпис», який легко ідентифікують фанати. [Калінін 2020, с. 54]. Трансформація фразеологізмів є одним із важливих стилістичних прийомів гурту: вони змінюють відомі ідіоми та прислів’я, створюючи несподівані образи та додаючи гумору або іронії [Дідун 2018, с. 99]. Це демонструє мовну креативність гурту та їхню здатність грати зі значеннями слів і висловів [Дідун 2018, с. 99].

За словами української дослідниці Т. Маслової, «науковий дискурс як різновид інституційного зумовлений соціальними функціями співрозмовників і є регламентованим за змістом і формою» [цит. за: Голик 2016, с. 46]. Визначальною рисою інституційного дискурсу виступає спілкування адресанта з адресатом у рамках соціально організованих інституцій, що охоплюють наукову, медичну і політичну сфери і реалізація чітко визначених рольових зобов'язань, зумовлених нормам, що регулюють взаємодію відповідно до соціальної позиції, спільними схемами професійного і суспільного досвіду та набором комунікативних прийомів і моделей спілкування, властивим даному дискурсу. Взаємодія комунікантів, визначена їхніми соціальними функціями, підпорядковується правилам як змістовного, так і формального характеру і реалізується у рамках офіційно-ділового, наукового та публіцистичного стилів [Маслова 2013, с. 39-40]. Вперше термін «*науковий дискурс*» був використаний П. Біззелл у 1999 році для опису взаємодії між науковим і позанауковим дискурсом [Bizzell 1999, с. 9].

Мовознавці визначають *науковий* (*академічний*) *дискурс* як «вербалізований у тексті тип дискурсивної діяльності за сферою комунікації, мовленнєва взаємодія представників відповідної соціальної групи/інституту з метою реалізації статусно-рольових можливостей у заданих цим соціальним інститутом межах, складова частина власне професійної зони професійного дискурсу» [Петровська, Баранова 2012, с. 101-102]. Як структурний елемент спеціалізованої сфери професійного мовлення, науковий дискурс вирізняється оригінальністю, достовірністю та експертною пріоритетністю. Для нього характерні додаткові властивості професійного дискурсу, зокрема орієнтованість на професійну діяльність, орієнтація на особистості, інтеграція різних дисциплін, нерівномірний розвиток окремих його сегментів, особливе фокусування на веденні діалогу, вибірковість, концентрованість використання у вузьких межах, лінійний хід розвитку, навчальна спрямованість, динамізм, дотримання мовних норм у

словосполученнях і конструкціях, стилістична розшарованість. Для вивчення конкретного виду спілкування зазвичай виділяють його основні категорії елементів, до яких входять його часово-просторові параметри, прийоми та методи, матеріали, а також його основні орієнтири й призначення комунікації, жанрові та функціональні конфігурації, прикладні тексти, усталені мовні кліше, а також учасники комунікативного процесу. Вважається, що часово-просторовий контекст наукового дискурсу – це характерний для наукового діалогу простір. Для текстового дискурсу таким «ідеальним» місцем зазвичай вважають бібліотеку.

Основною метою наукової комунікації виступає здобуття нового знання, поданого у вербальній формі та впорядкованого відповідно до норм і правил наукового спілкування. Принципи цього типу дискурсу проявлюється через ключові поняття, такі як: істина, знання, дослідження і зрештою формують довіру до пізнання реальності, потребу розширювати обсяг знань і підтверджувати їхню достовірність і також прагнення до справедливого і неупередженого підходу у пошуку істини. Відповідно, підходи наукового дискурсу формуються за його основними цілями: окреслити проблему й виділити сферу аналізу, розглянути стан дослідження в науці, визначити гіпотетичне твердження та окреслити цілі дослідження [Петровська, Баранова 2012, с. 101–102]. Відповідно, в межах вивчення перефразувань і прихованих значень в англомовному академічному середовищі важливо забезпечувати збереження смислової інтерпретації висловлення, використовуючи різні мовні засоби, які відповідають як мовним, так і культурним контекстам.

1.3 Жанр критичної статті в мистецтвознавчому дискурсі

Художня практика та критика - це особливі види творчої діяльності, які завжди були у вирі суспільства й відгукувалися на всі пекучі проблеми життя. Художня критика як одна зі складових частин мистецтвознавства, є посередником у складних стосунках між художником, мистецьким процесом, зрештою, усією культурою, та глядачем, читачем, публікою. Художня критика постає не лише знаряддям оцінки творів мистецтва, а й виконує роль важливого чинника у формуванні мистецького процесу, сприяє підтримці тих чи інших художніх тенденцій, напрямів, стилів. Саме тому на дослідників і критиків в усі часи покладалася висока відповідальність, адже не- рідко вони ставали на захист відкинутих суспільством митців і таким чином сприяли їхньому визнанню й тому, щоб їхні здобутки залишилися нащадкам [Криволапов 2010, с. 4].

Український літерурознавець Ю. Бурляй вважає, що «літературна критика в її розвинутій формі – це відносно самостійна діяльність, спрямована на осягнення й оцінку художньо-естетичної своєрідності та суспільного значення нових творів мистецтва слова. Її посутнє осердя передається терміном, що склався на основі грецького *kriticos* – «судження»» [Бурляй 1985, с. 7]. У такому трактуванні критика постає найбільш всеохопним поняттям, що репрезентує процес аналітичного та синтетичного осмислення як об’єктивних явищ, так і суб’єктивних інтерпретацій чи концепцій у будь-якій галузі знань. Якщо критицизм є невід’ємною складовою наукової діяльності, органічно присутньою в дослідницьких працях, то в мистецько-естетичній галузі критичний компонент поступово сформувався як окрема діяльність, виокремившись із власне творчого процесу автора.

Спираючись на концепції А. Альбрехта і Т. Анца, можна стверджувати, що літературна критика виконує посередницьку функцію між літературним

твором і читачем, реалізуючи інформаційну, оцінну, комунікативну та рекламну функції [Albrecht 2001; Anz 2004].

По-перше, *інформаційну*, адже знайомить аудиторію з великим обсягом нових публікацій, надає широкий огляд сучасних тенденцій у літературному процесі і дозволяє реципієнтам орієнтуватися серед маси новинок, які постійно з'являються на книжковому ринку [Albrecht 2001; Anz 2004].

По-друге, *оцінну*, оскільки вона не лише проливає світло на сильні та слабкі сторони літературних творів, а й формує уявлення про художню цінність текстів, стимулюючи розвиток якісного книговидання та допомагає орієнтуватися серед нових видань [Albrecht 2001; Anz 2004].

По-третє, *комунікативну*, адже літературна критика вирізняється здатністю вибудовувати багаторівневу взаємодію між автором тексту, критиком і аудиторією. Цьому виду дискурсу властиві виразні дискурсивні й діалогічні ознаки, що виявляються у постійному залученні читача до міркування про твір. Критик не лише подає власну інтерпритацію, а й ініціює розмову, стимулює роздуми і формує дискусії щодо художніх текстів і процесів, які відбуваються в межах літературної системи [Albrecht 2001; Anz 2004].

По-четверте, *рекламну*, бо впливає на потенційного реципієнта, формуючи його сприйняття актуальних мистецьких новинок; завдяки рецензіям, публічним обговоренням і оглядам аудиторія може усвідомлено вирішити, яку книгу варто придбати або прочитати [Albrecht 2001; Anz 2004].

І нарешті, по-п'яте, *естетично-дидактичну*, тому що вона слугує вихованню естетичного смаку та художньої чутливості, забезпечуючи можливість ознайомлення з літературними творами, що використовується у навчальному процесі як у середніх навчальних закладах освіти, так і в університетах, сприяючи розвитку аналітичного і критичного мислення [Albrecht 2001, с. 27–40; Anz 2004, с. 195–197]. Актуальні критерії сучасної літературної критики включають оцінку оригінальності подій, що спричиняють напруження, а також увагу до суб'єктивності та

індивідуальності твору. Вони відображають новітні тенденції аналізу літературного процесу, орієнтованого на комплексне розуміння художніх статтей автора, достовірності і взаємодії тексту з реципієнтами [Albrecht 2001, с. 73–74]. С. Петренко зазначає, що «факторами літературної критики є: предмет аналізу, який впливає на вибір критичного жанру; обсяг критичного висловлення – від короткої анотації до розлогої літературно-критичної статті; автор літературно-критичного аналізу, у ролі якого може виступати критик, письменник або читачі; адресат, на якого розрахований виклад матеріалу – критик повинен брати до уваги вікові, гендерні, соціальні фактори; форма літературно-критичного матеріалу – книга, монографія, періодичні видання, Інтернет, радіо- чи телепередачі» [Петренко 2013, с. 26]. Отже, до основних параметрів літературної критики належать автор, текст, критики, ЗМІ, читач чи аудиторія, що дозволяє окреслити цілісну та детальну схему їх взаємодії (див. рисунок 1.2).

Рисунок 1.2

Схема взаємодії суб'єктів

літературної критики [Петренко 2013, с. 27]

Автор/текст·↔·критик/ЗМІ·↔·читач/аудиторія¶

Науковці виділяють провідні обов'язки літературного критика, серед яких: залучати адресата до ознайомлення з літературними творами за допомогою критичної статті, надавання порад та сприяння розвитку мислення читача. Критика повинна залишатися зрозумілою та містити чіткі критерії оцінки. Вона має бути аргументованою та стимулювати дискусію. Літературна критика здатна впливати на процес популяризації та реклами книжкових видань; критики повинні формувати у аудиторії критичне мислення щодо ринкових стратегій. Окрім того, вони представляють сучасні твори, які характеризуються високим ступенем невизначеності, відображають власне критичне ставлення до багатозначності та

суперечливості текстів і стимулюють продуктивну реакцію читача [Albrecht 2001, c. 97].

Отже, дискурс можна визначити як соціально та комунікативно організовану комуніккацію, яке відображає специфіку взаємодії у певній сфері діяльності. Різні види дискурсу – науковий, публіцистичний, художній, професійний тощо – реалізують функцію трансферу знань, впливу на думку, формування цінностей і норм спілкування. Мистецтвознавчий дискурс вирізняється своєю специфічною термінологією, аналітичним підходом і здатністю поєднувати опис, оцінку та інтерпретацію художніх явищ. Особливо це стосується критичної мистецтвознавчої статті, де автор не лише аналізує твір мистецтва, а й аргументовано формує оцінку його художніх, культурних та соціальних значень, водночас спираючись на наукові методи та естетичні концепції.

РОЗДІЛ 2
РИТОРИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ КРИТИЧНОЇ СТАТТІ АНГЛІЙСЬКОМОВНОГО ДИСКУРСУ СУЧАСНОЇ АВСТРАЛІЇ

2.1 Аналітичні практики в дискурсі про аборигенне мистецтво: риторичні стратегії Ф. Майєрса

У своїй статті *“Representing Culture: The Production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings”* (1991) для журналу *Cultural Anthropology* антрополог Myers досліджує, як у сучасному західному мистецтвознавчому полі формуються дискурси навколо аборигенного мистецтва. Публікація з’явилася в академічному середовищі, де активно велися дебати про репрезентацію корінних культур, автентичність і роль інституцій у визначенні художньої цінності, тому стаття функціонує не лише як мистецтвознавчий, а й як критичний аналіз антропологічного дискурс.

Предметом аналізу у статті виступає не окрема картина чи конкретний художник, а саме процес виробництва дискурсу: те, як критики, куратори, мистецькі інституції та дослідники конструюють значення аборигенного акрилового живопису. Майєрс підкреслює, що репрезентації цього мистецтва не є нейтральними, навпаки, вони формуються у взаємодії різних владних позицій, очікувань та інтерпретативних традицій. Культурна невідповідність між аборигенною системою значень і західними теоріями мистецтва, на думку автора, залишається неподоланою навіть тоді, коли критики намагаються наголосити на автентичній «аборигенності» картин.

Метою автора є показати, що аборигенні твори неможливо оцінювати поза соціальним, політичним і культурним контекстом спільноти, яка їх створює. Він хоче показати, що будь-яка мистецтвознавча оцінка не є

об’єктивною. Вона відображає, хто оцінює, з якої культурної перспективи, з якими очікуваннями та упередженнями. А сам процес описання чи оцінювання стає механізмом, через який Захід створює свої уявлення про корінних художників. Це також підкреслює асиметричні відносини, тому що Захід контролює, що вважається цінним або автентичним, а корінні художники часто опиняються поза цим процесом.

Метою нашого аналізу є дослідити, як Майєрс за допомогою риторичних стратегій: етосу, пафосу та логосу формує свій авторитет, вибирає приклади та аргументи, апелює до емоцій і культурного контексту, а також логічно структурує матеріал, щоб досягти переконливості та впливу на читача. Аналіз спрямований на виявлення того, як ці риторичні прийоми моделюють спосіб сприйняття аборигенного мистецтва як явища, що існує у взаємодії з соціальними, культурними та інституційними рамками. А також впливають на інтерпретацію та оцінку цих творів у західному мистецтвознавчому дискурсі.

Стаття з’являється у контексті зростання інтересу до мистецтва Центральної Австралії у 1980-х роках, коли ринок, куратори та критики почали активно аналізувати аборигенне мистецтво як «культурну» та «естетичну» категорію. Ознакою остаточного успіху стала виставка під назвою “Dreamings: The Art of Aboriginal Australia”, як зазначає автор статті *“this show drew the largest attendance (27,000 visitors) of any exhibit ever held at the Asia Society”* [Myers 1991, с. 27]. Що безпосередньо підтверджується його словами:*“Yet, from the beginning, their existence was defined in three differentiated cultural arenas – local, state, and art circles”* [Myers 1991, с. 27] і підкреслює вплив різних «культурних арен» на сприйняття мистецтва корінних народів Австралії. А також продемонструвати, як критики і інші інституції, наприклад, арт-центри, галереї, тобто організації, які фінансують, демонструють або аналізують аборигенне мистецтво формують його значення у західному мистецтвознавчому дискурсі. А наративи про автентичне аборигенне мистецтво, екзотичний витвір чи відкриття нового

художника це історії та пояснення, які ці інституції або медіа створюють навколо робіт: Тобто це спосіб, яким мистецтво «перекладають» для західної аудиторії. Як зазначає сам автор: *"Yet the significance of these objects and their activities – the meaning of their meanings, as it were – is not controlled by the Aboriginal painters as they move into the wider cultural arena in which they are displayed and sold"* [Myers 1991, с. 27]. Також Майєрс акцентує увагу на новизні форми, коли акрилові картини на полотні і живопис на корі, створюються для продажу і не для власного ритуального чи практичного використання аборигенами, при цьому митці намагаються надати цим творам сенс, зрозумілий і важливий для них самих [Myers 1991, с. 27].

Праця Фреда Майєрса орієнтована передусім на академічну спільноту, тобто на дослідників, антропологів і критиків. Текст має форму критичної статті, адже автор аналізує, оцінює та інтерпретує процеси репрезентації аборигенного мистецтва сучасної Австралії. Водночас у науковому контексті критична стаття може бути і академічною публікацією, тобто вона має науковий підхід, посилання на літературу, дослідження інших авторів, митців та антропологів, зокрема Meyer Rubinstein, Dolly Gran, Françoise Duss, Geoff Bardon, Nancy Munn, Howard Morphy. Такий підхід формує етос автора як дослідника, який ґрунтує свої висновки на перевірених даних і глибокому розумінні контексту. Автор використовує спеціалізовану термінологію: "cultural arenas", "discourse", "cultural policies", "cultural incongruity" і "cultural renewal", що характерно для професійних дослідників. Методологічно Майєрс застосовує етнографічний підхід, поєднуючи польові спостереження та аналіз інституцій, ринку і кураторських практик, що впливають на формування мистецтвознавчого дискурсу. Такий підхід підкреслює, що текст розрахований на реципієнтів, знайомих з академічною антропологію і мистецтвознавством ,хоча водночас він може бути цікавим кураторам або критикам, які досліджують австралійське аборигенне мистецтво.

Автор зазначає:

“I find it dislocating to hear them repeatedly represented as “painters” or “artists” In Weber's gallery, the acrylics are hung to emphasize that role as defined by the West. No information is presented about specific content: only the name of painter, the date, and title are given, although an accompanying catalog traces some of the general historical tradition related to the production of these images” [Myers 1991, c. 27].

Ця цитата іллюструє, що коли аборигенні картини виставляють у західних галереях, як у випадку з Weber's gallery, експозиція і підписування творів підкреслюють статус художника або художниці за західними критеріями: ім’я автора, дата, назва твору і нічого більше. Тобто виключається контекст, який для самих митців є ключовим: їхні “Dreamings”, місця, історії та культурні традиції. Таким чином, представники народу “Bindibu”, яких Книга рекордів Гіннеса раніше описувала як тих, хто має найпростіший рівень матеріальної культури серед усіх народів світу, і які зазвичай знецінюються домінуючим білим населенням Австралії, тепер отримують міжнародне визнання як творці «високого мистецтва», що рідко присвоюється австралійським художникам білого походження [Myers 1991, c. 27].

Контекст і адресат прямо впливають на риторичні вибори автора. Орієнтуючись на фахову аудиторію, Майєрс використовує стриманий, аналітичний тон, опирається на логічну структуру аргументів і численні цитати, що підсилює його авторитет. Варто також відзначити, що Майєрс не обмежується аналізом художників як об’єктів дослідження. Він показує, як інституції, ринок та соціальні очікування формують репрезентацію їхнього мистецтва. Саме тому він підкреслює, що “*the way these representations contest each other provides an entry both into the disjunctions of local and global process, into the question of authoritative ethnographic representation, and the relationship between anthropological knowledge and art criticism*” [Myers 1991, c. 30]. Це дозволяє Майєрсу створити додатковий контекст – не лише академічний, але й практичний, «польовий». Так, Майєрс наводить приклад

Доллі Гранітс, яка вперше виставляла свої роботи в Нью-Йорку на симпозіумі Азіатського товариства (22 жовтня 1988 року). Її слова, перекладені антропологом Франсуазом Дюссартом, демострують, що художниця свідомо зберігає свої “Dreamings”:

“Dolly,” Dussart reported*, “says that she holds the Dreaming from her father. She holds the Dreaming from her father's father, and she holds many Dreamings in her country. She also holds the Dreaming from her mother. She holds the Dreaming from her father's father and from her father's mother”* [цит. за Myers 1991, с. 33].

Це свідчить про відповідальне ставлення до культурної спадщини та про те, що художники самі визначають межі репрезентації свого мистецтва.це не просто збереження «інформації», а усвідомлена відповідальність за трансляцію культурних знань і наративів, яку вона отримала від попередніх поколінь. В цьому контексті ”holding” означає збереження та опіку, а не приховування. У словнику Cambridge Dictionary дієслово *to hold* у відповідному значенні подається як “*to keep something, especially when it might have been lost*” [Cambridge Dictionary]. Це підкреслює, що Доллі не приховує її “Dreamings”, а дбайливо та відповідально зберігає, виконуючи культурний обов’язок носія знань, демонструючи роль митця як посередника між культурним знанням і публічною репрезентацією. Таке ставлення заперечує уявлення про мистецтво як щось автономне чи відірване від контексту та натомість стверджує його формування всередині соціальних, культурних і родових зв’язків. За подібною логікою працює й інший приклад, наведений у *Sydney Morning Herald* (Kent 1987). У статті описано художника Кессіді з громади Napperby Station, який пояснює сенс власного живопису: водночас він говорить про місце свого народження, конкретні елементи ландшафту, що становлять частину його “Dreaming”, і про час, необхідний, щоб таку картину створити. Його висловлювання “*One day my painting will make Napperby number one. I show the young fellas what we Aboriginal people can do for ourselves*” [цит. за Myers, 1991, с. 33] відображає не лише творчий процес,

а й соціальну функцію мистецтва: підтримку спільноти, демонстрацію самодостатності та передачу знань молодшому поколінню. Такий приклад ще раз підкреслює, що художня практика аборигенів невіддільна від місця, родинних історій і відповідальності перед спільнотою; вона не зводиться до естетики чи формальних якостей, а містить у собі соціально-культурну місію.

Такий культурний і дискурсивний контекст впливає на риторичні вибори автора: він будує етос як науковця-спостерігача, глибоко інтегрованого у досліджуване середовище, який не лише аналізує зовнішні інтерпретації, а й усвідомлює власну позицію всередині досліджуваного поля. Він прямо визнає, що *"my sense of disjunction in examining the representation of Aboriginal painting is both personal and professional"* [Myers 1991, с. 29]. Майєрс утримує академічну дистанцію, але водночас демонструє інформованість, що ґрунтується на особистому досвіді. Автор обережно використовує емоційні акценти, щоб підкреслити складність і гідність культурних практик аборигенських художників. Опис виступу Доллі Гран у Нью-Йорку, її розповідь про "Dreamings", переданих крізь покоління, створюють тон поваги й підкреслюють глибину зв'язку художниці зі своїм походженням. Цитата художника Кессіді "*One day my painting will make Napperby number one*" [цит. за Myers 1991, с. 33] передає оптимізм, гордість і прагнення самоствердження спільноти. Автор не драматизує, але використовує ці висловлювання як емоційно насичені точки, які допомагають читачеві відчути живий соціальний контекст мистецтва.

Також Майєрс використовує пафос, звертаючись до екзотизації, культурних очікувань та вражень від австралійського "Outback", який у тексті виступає не лише як географічний простір віддалених районів Центральної Австралії, а й як символічний простір аборигенного життя, традицій та "Dreamings". Крім того, він виконує естетично-екзотичну функцію, підкреслюючи віддаленість і специфічність середовища для західного читача та формуючи його емоційне сприйняття аборигенного мистецтва. Це добре видно у сцені, де автор описує звичних пасажирів літака

від туристів у спортивних костюмах і кросівках, людей з нарядами у стилі кантрі в ковбойських черевиках, до мандрівників у хіпі-стилі і різко контрастує із однією парою, описаною Майєрсом як *"dramatically overdressed"*, так він змальовує образ жінки: *"fine gold-colored Italian leather sandals… scarlet nailpolish… dark silk designer jacket"* і її супутника: *"with long black hair drawn back in a ponytail, a black goatee and mustache, and a long black duster coat-the combined effect evoked a late 19th-century studio artist from the École des Beaux Arts in Paris" одяг якої "evoked a late 19th-century studio artist from the École des Beaux Arts in Paris"* [Myers 1991, с. 27]. Такий контраст створює емоційно насичену картину зіткнення двох світів: повсякденного і приземленого зовнішнього виду мешканців та мандрівників Центральної Австралії та елітарної, майже театралізованої естетики глобального арт-ринку притаманної Заходу.

Логічна побудова тексту спирається на послідовне зіставлення різних дискурсів: художнього, антропологічного, ринкового та медійного. Автор демонструє, як ці дискурси взаємодіють, формуючи сприйняття аборигенного живопису у глобальному мистецькому полі. В своїй статті Майєрс згадує слова Майкла Нельсона, де науковець наголошує, на тому що художні та культурні інтерпретації не є "природними" або заданими наперед, підкреслюючи, що ці дискурси *"are not some intrinsic bottom line but they take shape in the context of contemporary politics in Australia: but their goal, their intent, is not displaced"* [Myers 1991, с. 51]. Це логічно демонструє, що значення мистецтва створюється у конкретних соціальних і політичних умовах. Його аргументація ґрунтується на аналізі мотивів покупців, коли він припускає, що існує *"a particular thrill"* у тому, щоб упізнати місце, означене *"in such utterly "other" graphic signs"*. Так він логічно обґрунтовує, чому "sense of place" стає ключовою категорією у рецепції живопису [Myers 1991, с. 51]. Аргументація Майєрса ґрунтується на конкретних прикладах: виступ художниці на конференції, коментар антрополога, медійна інтерпретація мистецтва у *Sydney Morning Herald*, висловлювання самих митців про

значення власних “Dreamings”. Майєрс аналізує ці фрагменти не ізольовано, а як складові ширших соціальних процесів, що забезпечує логічну цілісність та переконливість його висновків. Таке поєднання різних типів висловлювань дозволяє критику вибудувати багаторівневий аналіз, у якому культурні смисли, економічні інтереси та медійні уявлення не протиставляються, а взаємно висвітлюють одне одного. Завдяки цьому читач бачить не лише окремі позиції, а й спосіб, у який вони формують усталений образ аборигенного мистецтва у світовому контексті.

Стаття Фреда Майєрса відзначається переважно науковою лексикою, що характерно для академічного дискурсу антропологів та мистецтвознавців. Автор активно використовує спеціалізовані терміни, такі як “aboriginal art”, “colorism”, “aboriginality”, “ultural arenas”, “discourse”, “cultural policies”, “cultural renewal” та “cultural incongruity”, які дозволяють структуровано описати складні соціокультурні процеси, пов’язані з репрезентацією аборигенного мистецтва. Разом із тим у тексті іноді простежується риси публіцистичного ститю, коли Майєрс наводить приклади виставок або статистичні дані, як-от відвідуваність виставки Dreamings; The Art of Aboriginal Australia: *“this show drew the largest attendance (27,000 visitors)”* [Myers 1991, c. 27], щоб підсилити значимість своїх аргументів для читача.

Крім того в статті згадуються роки, коли певні групи аборигенів ще дотримувалися традиційного для них способу життя. Так, Майєрс описує розвиток акрилового живопису серед спільнот Western Desert Pintupi-speaking, зазначаючи, що більшість людей до 1973 року проживали у більш-менш постійних поселеннях, проте багато з них усе ще жили як мисливці-збирачі до 1960-х років, а одна родина навіть до 1984 року. У державних поселеннях у 1960-х аборигени перебували під умовами керованого колоніалізму і державним контролем, які обмежували їх автономію, але почали здобувати більше самовизначення після обрання лейбористського уряду Гофа Вітлема в 1972 році. Розвиток акрилового живопису розпочався у 1971 році в селищі Папунья під керівництвом учителя мистецтва Джеффа

Бардона, який трансформував традиційні форми графічного мистецтва: знаки та ритуальні розписи тіла, наскельних малюнків і церемоніальних орнаментів у картини на полотні для продажу, інтегруючи культурний сенс у нову форму, водночас роблячи твори зрозумілими західній аудиторії*"* [Myers 1991, с. 27]. Ці данні про час і місце розвитку мистецтва є хронологічними і відображають історичний контекст формування аборигенного акрилового живопису у спільнотах Папунья.

Художньої або метафоричної лексики у статті майже немає, адже в контексті цього тексту автор працює не з художнім, а соціально-антропологічним дискурсом. У такій структурі найпослідовнішою і найвиразнішою риторичною фігурою стає антитеза. У Меєрса це виглядає так: локальна аборигенна система значень (колективна, ритуальна, пов'язана з місцем, спільнотою і "Dreamings") проти глобальної західної, яка інтерпретує ці самі зображення як екзотичні та естетичні арт-об'єкти, орієнтовані на галереї, ринок і інституційні очікування високого мистецтва.

Тональність статті Майєрса загалом аналітична й стримано критична. Автор працює у науковому, соціально-антропологічному дискурсі, тому уникає емоційності та відкритих оцінок, описуючи процеси репрезентації аборигенного живопису: *"I find it dislocating to hear them repeatedly represented as "painters" or "artists"* [Myers 1991, с. 27]. в цьому уривку критик констатує проблему без емоційної оцінки, нейтрально зазначаючи, як твори подаються у західному контексті. Аргументація Майєрса будується через факти, що дозволяє підкреслити його аналітичний підхід: *"Yet, from the begin-ning, their existence was defined in three differentiated cultural arenas – local, state, and art circles"* [Myers 1991, с. 27]. Він опирається на історичні дані, демонструючи, як зміни у державних поселеннях впливали на творчість аборигенів: *"The development of acrylic painting began at the settlement of Papunya in 1971 under the sponsorship of art teacher Geoff Bardon"* [Myers 1991, с. 29]. І нарешті, автор підкріплює аналіз польовими спостереженнями, описуючи, що, коли аборигенні твори потрапляють у ширший культурний, їх

інтерпретація та сенс формуються не самими художниками, а зовнішніми інституціями та глядачами*: "Yet the significance of these objects and their activities- the meaning of their meanings, as it were is not controlled by the Aboriginal painters as they move into the wider cultural arena in which they are displayed and sold"* [Myers 1991, с. 27].

Аналітичну риторику Майєрса характеризує переконливість. Високий ступінь аргументативності досягається шляхом експертної оцінки мистецьких інституцій, музеїв тощо. Маейрс зосереджує увагу на обмеженості репрезентації творів аборигенного мистецтва в інституйному просторі. При цьому критик уникає ексцпліцитної полеміки чи емоційності, хоча однозначно висловлює свою позицію. Риторичний ефект тексту реалізований симбіозом аналітичної стриманості та виважених критичних зауважень. Завдяки цьому реципієнт інформації сприймає авторські аргументи як такі, що є науково обґрунтованими.

У статті переважає повільний, аналітичний ритм, сформований переважно довгими та синтаксично складними реченнями. Майєрс вибудовує аргументацію через багатокомпонентні конструкції з підрядними частинами й уточненнями, щоб мати змогу подати багато важливої інформації в межах одного речення. Наприклад, пояснюючи культурну значущість археологічної традиції, він пише: *"The scientifically reported 30,000-year history of visual culture on the Australian continent has considerable salience for contemporary urban Aboriginal people, who treat this history in much the same way that the French conceive of their prehistoric cave paintings"* [Myers 1991, с. 35].

Подібна структурна складність помітна у фрагменті з уточненнями: *"The appearance of 'art' in the Australian archaeological record precedes that of the Ice Age in Europe, for example, of Lascaux, so often regarded popularly as the first evidence of civilization"* [Myers 1991, с. 35]. У таких реченнях ритм уповільнюється, а інформація подається щільно й багаторівнево, що підсилює враження наукової ґрунтовності. Навіть у тих випадках, коли автор переходить до узагальнення, він зберігає цю розгорнуту структурну

побудову, як у реченні: *“Moreover, in stressing that this tradition of visual culture is continuous, the museum publicity can attest to the survival, renewal (‘flourishing’), and contemporary creative potential (‘extraordinary vitality,’ ‘creative energy’) of Aboriginal culture”* [Myers 1991, с. 35]. Такий ритм і спосіб організації тексту формують академічну тональність і створюють ефект експертної, зваженої інтерпретації.

У тексті автор активно вибудовує інтертекстуальне поле, залучаючи різні типи джерел і посилання. Насамперед він звертається до археологічних і наукових даних, зокрема до “30,000-year history of visual culture on the Australian continent”, що подається як науковий факт. Це не просто інформація, а посилання на авторитетну дисципліну (археологію), це зміцнює його аргументацію та створює підґрунтя для висновків про давність і безперервність художньої традиції в Австралії. Автор також вводить у текст порівняння з європейською культурною спадщиною, зокрема з печерами Ласко, які він називає “so often regarded popularly as the first evidence of civilization”. Це інтертекстуальна алюзія на культурний міф Європи як джерела цивілізації, яку автор свідомо перевертає, показуючи, що австралійське мистецтво має набагато тривалішу історію. Такий прийом створює контекст для критичного переосмислення звичних уявлень про «першість» Європи. Ефект від такого прийому полягає в тому, що читач сприймає аборигенне мистецтво не як відокремлені екзотичні роботи, а й бере до уваги археологічний, антропологічний і історичний констекст мистецтва. Це позиціонує автора як критика, який працює у міждисциплінарному полі та демонструє широку обізнаність, що зміцнює довіру до його інтерпретації.

У статті Майєрса “Representing Culture: The Production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings” чітко простежуються кілька основних аргументаційних стратегій, зокрема аналітичної (раціональної), оцінної, інтерпретативної, полемічної.

Перша риторична стратегія Маейрса може бути визначена як аналітична (раціональна) стратегія. Автор оперує фактами, хронологією та конкретними даними для підкріплення своїх тверджень. Наприклад: *"The development of acrylic painting began at the settlement of Papunya in 1971 under the sponsorship of art teacher Geoff Bardon…"* [Myers 1991, с. 29]. Передусім Майєрс вказує на хронологію, зазначає період, коли групи аборигенів ще дотримувалися традиційного способу життєдіяльності, а також акцентує увагу на статистиці популярності виставки *Dreamings* – 27 000 відвідувачів. Ці факти створюють ефект наукової точності і викликають у читача довіру до наведених автором аргументів.

Наступна – оцінна – стратегія Майєрса виявляється в обережних, але виважених судженнях. Автор уникає емоційно навантаженої лексики та віддає перевагу нейтральним засобам опису значимості культурних процесів і творчого потенціалу аборигенних художників. Наприклад: "…*the extraordinary vitality of Aboriginal art… flourishing with new energy and creativity in contemporary media"* [Myers 1991, с. 35]. Такі риторичні рішення реалізують позитивну оцінку мистецтва (*extraordinary vitality*) і допомагають читачеві усвідомити його цінність (*flourishing, new energy, creativity)* у загальній культурно-історичній перспективі.

Наступна стратегія – інтерпретативна. Майєрс пояснює значення творів через культурний та соціальний контекст, звертаючись до традицій, своїх попередніх досліджень та напрацювань інших авторів (Stanner 1956, Myers 1986 і Sutton 1988): поняття "Dreamings", він визначає як *"the spiritual foundation of Aboriginal life"* [Myers 1991, с. 35]. Вводячи це поняття та посилаючись на авторитетні дослідження, автор підкреслює наукову обґрунтованість своєї інтерпретації і створює інтелектуальний контекст, який дозволяє читачеві сприймати аборигенне мистецтво не лише як візуальні об'єкти, а як елементи ширшої культурної традиції, пов'язані з історією, релігійними уявленнями та соціальними практиками спільнот.

Майєрс критично оцінює усталені підходи музеїв і західних інституцій до аборигенного мистецтва: *“Yet the significance of these objects and their activities… is not controlled by the Aboriginal painters as they move into the wider cultural arena in which they are displayed and sold”* [Myers 1991, с. 27]. Ця цитата вказує на асиметрію репрезентації: коли твори виходять за межі спільноти авторів, контекст і значення їхніх робіт формують інституції та західні глядачі, а не самі художники.

Отже, Майєрс критично ставиться до усталених інтерпретацій і демонструє, що домінантні підходи обмежують справжнє розуміння аборигенного мистецтва. Аргументативна стратегія критика будується на раціональній аргументації, хронологічних і культурних даних, демонструючи значущість історичного контексту. Натомість відсутність яскраво виражених емоцій створює стриманий, академічний тон тексту та формує враження об’єктивності і достовірності. Читач сприймає аргументацію як науково обґрунтовану й логічну, що забезпечує інтелектуальне переконання без емоційного залучення.

Ефективними риторичними прийомами, застосованими у тексті статті є логічний аналіз, хронологічні й історичні факти, детальний опис композицій та порівняння з іншими творами. Комплексно застосовані, вони підтверджують наукову обґрунтованість аргументів і дозволяють авторові переконливо показати значущість аборигенного мистецтва та проблеми його репрезентації. Використання антитези допомагає виділити контраст між локальними практиками та домінантними західними інституційними підходами, підкреслюючи різницб у контролі та інтерпретації мистецтва між художниками та інституціями.

Стратегія автора цілком відповідає меті статті: він прагне не лише описати художні практики аборигенів, а й показати їхній культурний і соціальний контекст, окреслити структурні проблеми домінантного дискурсу та посприяти глибшому розумінню цих процесів. Завдяки поєднанню аналітичного тону, точних фактів і структурованого викладу Майєрс досягає

бажаного ефекту, тобто читач сприймає його аргументацію як науково обґрунтовану, логічну і достовірну, навіть без емоційного залучення. Ця раціональна переконливість формує довіру до автора і дозволяє ефективно комунікувати ключові ідеї статті.

На наш погляд, автор конструює свій авторитет, виважено наводить приклади, формує аргументи. За допомогою цитат з висловлювань художників, критик описує польові сцени, формує образ залученого дослідника і підкреслює соціальний і культурний контекст аборигенного мистецтва. Пафос і логос виявляються не лише риторичними прийомами впливу на читача, а діють як когнітивний інструментарій спирйняття мистецтва, усвідомлення його не ізольованим об'єктом, а явищем, взаємопов'язаним з інституціями, традиціями та спільнотою. Завдяки цьому текст не просто передає інформацію, а активно формує спосіб, у який читач розуміє культурний продукт.

2. 2 Інтерпретація та оцінна акцентуація як риторичні стратегії Т. Міцуї

У статті *"Ineffable distillations: The 2018 NATSIAAs"* (2018), опублікованій у журналі *Art Monthly Australasia* (issue 310), австралійський арт-критик аборигенного походження Тай Міцуї аналізує виставку *Telstra National Aboriginal and Torres Strait Islander Art Awards*. Автор зосереджується на тому, як різноманітність художніх практик аборигенів і остров'ян Торресової протоки проявляється у конкретних роботах таких митців як: Gunybi Ganambarr, Napuwarri Marawili, Peter Mungkuri, Kathy Inkamala, Wukun Wanambi, Matthew Dhamuliya Gurruwiwi, зокрема у творі Вукуна Ванамбі. Його робота "Destiny" складалася з трьох видовбаних стовпів та відеоінсталяції, яка на підлогу проектувала рибу, що плаває між стовбурами. Міцуї описує, як риби циркулюють у хвилястому вирі, що

розширювався і стискався, ніби реагуючи на невидимі рухи океану, а повільний рух був порушений звуком грому, коли краплі дощу з'явилися у віртуальній воді й риба почала зникати. Критик яскраво підкреслює, що Ванамбі навмисно поєднує статичні (виразні стовбури) і кінетичні (рух риб) елементи, створюючи ефект взаємопроникнення форм: *"In collapsing these static and kinetic elements into one another, Wanambi arranged a marriage of the old and new, and once again defied our expectation"* [Mitsuji 2018]. На думку Міцуї, це означає не просто поєднання матеріалів, а радикальне зрушення звичного способу сприйняття глядача. Робота руйнує очікування: ми звикли бачити або статичні скульптури, або динамічне відео, але тут Ванамбі створює безперервний рух, який охоплює і стовбури, і простір між ними, так що глядач відчуває, ніби традиційні форми оживають. Мета цього прийому, як розуміє Міцуї, показати *злиття традиційного і сучасного*, старого й нового: риби, що пливуть у віртуальному вирі, стають частиною скульптурної основи, а природні ефекти (відеодощ, звук грому) додають непередбачуваності, швидкоплинності та емоційного ефекту. Таким чином, "*defiling our expectation*" означає свідоме порушення наших стандартних уявлень про мистецтво: ми не можемо просто спостерігати за твором, як за статичною композицією, тобто він вимагає від нас переживання, занурення, взаємодії та естетичного відкриття.

У вступі до своєї статті Міцуї задає тон уважного спостерігача, який особисто відвідав виставку й уважно розглядав представлені роботи:

"*In fact, every time I review a show I ask it, and every time it helps me makes sense of what I'm looking at"*[Mitsuji 2018];

"I stood watching – entranced by the creatures that circulated in and out of the base of the poles, in an undulating gyre that expanded and compressed, as if responding to the invisible motions of the ocean"[Mitsuji 2018].

Так він формує етос компетентного критика, знайомого з контекстом NATSIAA, з історією цієї премії та художніми тенденціями австралійського аборигенного мистецтва.

Його основна мета це показати, що виставка не зводиться до єдиного стилю чи теми, а натомість демонструє продуктивну напругу між різними голосами та традиціями, яка робить мистецтво “ineffable” (невимовним) у своїй суті. Автор під цим словом позначає те, що художня експресія настільки багата, складна і багатовимірна, що його неможливо повністю передати словами. Як корінний австралієць, Міцуї особливо чутливо сприймає культурний та духовний контекст робіт аборигених спільнот Австралії і остров’ян Торресової протоки, і через свою статтю він намагається передати цей особистий досвід спостереження та розуміння, показати, як художня практика пов’язана з традицією, пам’яттю і колективним досвідом.

Метою мого аналізу є дослідити, які риторичні стратегії використовує Міцуї, щоб сформувати та обґрунтувати власну оцінку виставки: як він вибудовує етос компетентного критика, як застосовує логічні аргументи та образні описи, і як за допомогою емоційних та естетичних апеляцій впливає на читача. Особлива увага буде приділена тому, як словесний стиль автора допомагає йому передати «невимовність» мистецького досвіду, яку він проголошує ключовою характеристикою NATSIAA.

Стаття Тай Міцуї *“Ineffable distillations: The 2018 NATSIAAs”* адресована широкій читацькій аудиторії журналу *Art Monthly Australasia*, включно з мистецтвознавцями, художниками, кураторами та реціпієнтам зацікавленим у критичному аналізі, дослідженні та пізнанні сучасномого аборигенного мистецтва. Хоча тон тексту академічний і уважний до деталей виставки, наприклад, як демонструють наступні цитати:

“*Where Pompey’s paintings invoked a collective nostalgia (irrespective of whether the scene had any grounding in the viewer’s past), Grant-Iramu’s work had a mesmerising, almost alien quality”* [Mitsuji 2018];

“*Pompey’s sequence of four paintings were anecdotal and endearing, depicting rural scenes of cowboys and horses, with every visible face – human and animal – painted with a smile”* [Mitsuji 2018].

Міцуї уважно фіксує різні емоційні і естетичні враження. В свою чергу, автор уникає надмірно спеціалізованої термінології, тобто у статті використовується зрозуміла лексика, що робить його огляд доступним для ширшого кола читачів, зацікавлених у культурних подіях Австралії.

В своїй критичній статті Тай Міцуї формує етос через професійний і уважний підхід до огляду виставки. Він демонструє знання про історію і значення премії NATSIAA, називає імена художників і конкретні роботи: Kunmanara Pompey's *Cowboy Story (2018),* Tamika Grant-Iramu's *Storyline(2018),* Wukun Wanambi's *Destiny (2018), а також нагороди, які вони отримали на премії* NATSIAA: Patrina Liyadurrkitj Mununggurr (Telstra Multimedia Award), Wukun Wanambi (Telstra Wandjuk Marika Memorial 3D Award), Kathy Inkamala (Telstra Works on Paper Award). Описує техніки та матеріали, що підкреслює його компетентність. Особистий досвід відвідування виставки додає довіри, це безпосередньо підтверджується його словами: "*Entering the exhibition, I was immediately struck by the aesthetic dislocation that existed between the artworks"* [Mitsuji 2018], а вибір академічної, але водночас критичної тональності і точна термінологія як "kinetic elements" або "marriage of the old and new" створюють враження знаючого свою справу і уважного критика, здатного аналізувати складні художні явища.

Матцуї активно намагається викликати емоційну реакцію у читача. Використовуючи образні, майже поетичні описи творів та власні переживання. Перше речення статті це сильний риторичний хід: воно різке, парадоксальне, майже провокативне. Воно не просто інформує, воно одразу викликає реакцію, інтригує, створює емоційний тон: *"If someone asked me to describe this year's Telstra National Aboriginal and Torres Strait Islander Art Awards (NATSIAA) in a line, my response would be simple: no"* [Mitsuji 2018]. Його мова насичена багатою кількістю метафор, як наприклад: *"a marriage of the old and new", "fishes…thronging"* і *"work was fleeting"*, а також сенсорними деталями. Слухові відчуття передані через згадку про *"the sound*

of thunder". Зорові деталі проявляються у візуальних ефектах дощу: *"as raindrops appeared in the virtual water"* і структурі різьблених стовбурів: *"The piece comprised of three hollowed-out stringybark poles"*. До емоційно-сенсорних можна віднести його реакцію *"I stood watching – entranced",* яка фіксує стан занурення та зачудування перед твором. Такий комплекс сенсорики підсилює ефект присутності та наближає читача до досвіду автора. Також варто приділити особливу увагу тому, як вправно Міцуї використовує динамічні порівняння, що підсилюють емоційний ефект статті. Особливо це помітно в описі роботи Ванамбі "Destiny", де Міцуї використовує наступне порівняння *"an undulating gyre that expanded and compressed, as if responding to the invisible motions of the ocean"* [Mitsuji 2018], співвідносячи рух риб у відеоінсталяції з природними коливаннями океану. які дозволяють читачеві відчути атмосферу виставки так само, як він сам її відчув.

Логічна структура статті допомагає Міцуї послідовно аргументувати свою оцінку виставки. Він поєднує детальний опис композицій і технік, порівнює роботу *Storyline* (2018) митця Tamika Grant-Iramu і Kunmanara Pompey's *Cowboy Story* (2018) між собою. Критик ставить дві роботи поруч, щоб підкреслити контраст їхнього настрою та стилю: *"The two works were a study in contrast"* [Mitsuji 2018]. Наприклад, *Cowboy Story* демонструє анекдотичні**,** привітні сцени, з людськими та тваринними обличчями, намальованими з усмішкою, композиції прості, живопис легкий і невимушений: *"sequence of four paintings were anecdotal and endearing, depicting rural scenes of cowboys and horses, with every visible face"* [Mitsuji 2018]. Його роботи пробуджують коллективну ностальгію, навіть якщо глядач ніколи не був учасником зображених подій. Натомість літогравюра "Storyline" показує різку, графічну лінійну техніку, де білі штрихи кусали чорний фон, а зображення мали майже чужинну, іноземну атмосферу: *"Grant-Iramu's linocuts were bold and graphic, with each of their white marks biting into the black background"* [Mitsuji 2018].

Цей контраст критик підсумовує так: *“Where Pompey’s paintings invoked a collective nostalgia (irrespective of whether the scene had any grounding in the viewer’s past), Grant-Iramu’s work had a mesmerising, almost alien quality”* [Mitsuji 2018]. Зіставлення цих двох художників дозволяє Міцуї показати, що виставка ґрунтується не на єдиній естетиці, а на різноспрямованих художніх баченнях, які розкривають багатоголосся сучасного мистецтва і показують як взаємодіють традиція та експресія.

Міцуї підкреслює, що виставка свідомо порушує очікування глядача й не дозволяє сприймати аборигенське та острівне мистецтво як щось однорідне чи зведене до одного стилю: *“Because in disrupting the seamlessness of our aesthetic consumption, the exhibition refused to confirm any monolithic notion of Aboriginal or Torres Strait Islander art, opting instead to present a vision of difference. The show was at its most potent in these moments of challenge, tension and, ultimately, refutation”* [Mitsuji 2018]. Вираз *“disrupting the seamlessness of our aesthetic consumption”* означає, що експозиція ламає плавний, комфортний спосіб перегляду мистецтва, не дає легко й бездумно споживати образи, а *“refused to confirm any monolithic notion of Aboriginal or Torres Strait Islander art”* [Mitsuji 2018] вказує на те, що виставка заперечує стереотипну уяву, ніби мистецтво корінних народів Австралії це щось єдине, незмінне або цілісне.

Автор статті стверджує, що найбільша сила показу проявляється саме у таких моментах: виклик, напруга та заперечення.

Виклик (*challenge*) актуалізується у випадку, коли роботи суперечать очікуванням. Наприклад, відвідувачі приходять на виставку, присвячену аборигенному мистецтву і очікують побачити традиційні візерунки, а натомість їх зустрічають експериментальні літогравюри й абстрактні роботи.

Напруга (*tension*) створює естетичне зіткнення різних стилів. Наприклад, одні митці спираються на традиційні мотиви, сюжети і техніки, інші використовують сучасні, експериментальні прийоми. Також відчувається

контраст між роботами які викликають знайомі або ностальгічні відчуття і творами, які здаються нетиповими або «дивними» за формою чи настроєм.

Заперечення (*refutation*) в експозиції руйнує стереотипні уявлення про культурну єдність чи одноманітність. Різні художники використовують власні підходи, стилі, техніки та мотиви, поєднуючи традиційні елементи з сучасними експериментами, абстракцією або цифровими інсталяціями. Виставка закликає глядачів не обмежуватися лише типовими очікуваннями, бо насправді вона набагато складніша, насиченіша і різноманітніша.

Слід також відзначити, як Міцуї створює особливу тональність тексту. Він поєднує критичний аналіз, детально і професійно описуючи роботи, аналізуючи композиції і техніки, порівнюючи бачення митців. З одночасним ентузіазмом і захопленням, яке особливо відчутне під час опису роботи *Destiny* Ванамбі. Його мова насичена метафорами, сенсорними деталями та динамічними порівняннями, що підсилюють емоційний ефект тексту та дозволяють читачеві пережити досвід виставки разом із автором. Парадоксальні і провокативні твердження підтверджують неможливість описати виставку однією фразою, на що автор сам звертає увагу: *“would not bend to authorial conceit or accommodate easy distillation”* [Mitsuji 2018]; *“If someone asked me to describe this year’s … in a line, my response would be simple: no”* [Mitsuji 2018]. Вони посилюють інтригу і змушують аудиторію замислитися над унікальністю представленого мистецтва. Завдяки такому поєднанню критичного аналізу і елементам щирого захоплення, текст набуває живого, емоційно насиченого тону, який одночасно інформує, заохочує до роздумів і передає складність та багатогранність виставки.

Автор використовує довгі складні речення з багатьма уточненнями та підрядними конструкціями, щоб детально передати свої спостереження та аналізувати композиції й техніки робіт. Така структура створює ритмічну динаміку тексту, поєднуючи аналітичність із живим, емоційно насиченим тоном, що підтримує зацікавленість читача. Це видно, у фрагменті, де він описує виставку і взаємодію глядача з роботами:

“*Pompey’s sequence of four paintings were anecdotal and endearing, depicting rural scenes of cowboys and horses, with every visible face – human and animal – painted with a smile. The ease of this subject matter, in turn, appeared to suffuse the simplicity of the compositions and the loose handling of the paint”* [Mitsuji 2018].

У цьому фрагменті використано довге, складне речення з уточненнями, що дозволяє детально передати спостереження та створити насичений опис композиції. Наприклад, в уточненні *“with every visible face – human and animal – painted with a smile”* автор додає деталь, стосовно того, що саме усі обличчя, як людей, так і тварин, намальовані з усмішкою, а стисла вказівка *“in turn”* –пояснює наслідок або вплив простоти композиції на сприйняття.

Підрядні конструкції з дієприкметниковим зворотом, наприклад, *“depicting rural scenes of cowboys and horses”* [Mitsuji 2018], уточнють попереднє твердження (зокрема *anecdotal and endearing*) і фактично функціонують як підрядні речення у складному описі.

Аргументація Міцуї ґрунтується на поєднанні кількох аргументаційних стратегій, які органічно взаємодіють між собою. Насамперед він використовує аналітичну, спираючись на точний опис робіт, аналіз композицій, зіставлення художніх підходів та фіксацію конкретних даних про твори (зокрема, їхні назви, техніки та роки створення). Наприклад, описуючи контраст між *Cowboy Story (2018)* Kunmanara Pompey та *Storyline (2018)* Tamika Grant-Iramu: *“Where Pompey’s paintings invoked a collective nostalgia ..., Grant-Iramu’s work had a mesmerising, almost alien quality”* [Mitsuji 2018] він детально порівнює їхні композиційні рішення, стилі та візуальну мову. Такий метод підсилює логічність його міркувань і формує етос компетентного спостерігача, якому читач довіряє.

Паралельно критик активно використовує оціночну стратегію, формуючи емоційне сприйняття творів і експозиції загалом. Його текст насичений образними епітетами й метафорами, що передають суб’єктивний досвід зустрічі з мистецтвом: *“Pompey’s paintings invoked a collective*

nostalgia", "an undulating gyre that expanded and compressed", "responding to the invisible motions of the ocean", "Grant-Iramu's work had a mesmerising, almost alien quality", "I stood watching – entranced by the creatures that circulated" [Mitsuji 2018]. Вибір таких епітетів не лише створює образність, але й налаштовує відвідувачів на певний емоційний лад і дозволяє їм відчути красу і динаміку творів. Автор не приховує власного захоплення чи здивування, і ця відверто суб'єктивна манера вносить до критичного дискурсу важливий компонент, а саме, оцінку, що викликає емоції та сприяє чуттєвому сприйняттю творів.

Інтерпретативна стратегія проявляється в тому, як Міцуї розкриває культурні, концептуальні та символічні виміри експозиції. Він аналізує не лише формальні риси творів, а й їхнє значення в ширшому дискурсивному та культурному контексті. Описуючи експозиційні рішення, автор наголошує, що виставка *"refused to confirm any monolithic notion of Aboriginal or Torres Strait Islander art, opting instead to present a vision of difference"* [Mitsuji 2018], тим самим він інтерпретує виставку як критику стереотипного уявлення про автохтонне мистецтво. У критичному огляді роботи Вукуна Ванамбі Міцуї зосереджується на символічному поєднанні "старого і нового" в його статичних та кінетичних елементах, трактуючи це як вираження естетичних й культурних особливостей: *"In collapsing these static and kinetic elements into one another, Wanambi arranged a marriage of the old and new"* [Mitsuji 2018]. У такий спосіб автор переходить від опису до інтерпретації, занурюючи читача у глибший зміст твору і культурні алюзії.

Полемічний елемент у тексті Міцуї хоч і не подається у формі прямої дискусії з іншими критиками, але чітко проявляється в протиставленні його позиції стереотипним уявленням про єдиний стиль аборигенного мистецтва. Наприклад: *"refused to confirm any monolithic notion of Aboriginal or Torres Strait Islander art, opting instead to present a vision of difference"* [Mitsuji 2018]. Автор відкрито відкидає спроби звести всю багатогранність виставки до одного "правильного" сприйняття, зазначаючи, що роботи *"would not bend to*

authorial conceit or accommodate easy distillation" [Mitsuji 2018]. Він свідомо протиставляє себе тому критичному дискурсу, що прагне створювати «монолітні» наративи про австралійське аборигенське. Його формулювання *"a beautiful impossibility"* також виступає полемічною тезою: критика визнає межі власної мови й водночас протистоїть ідеї, що мистецтво має піддаватися спрощенню для зручності глядача чи автора. Полемічність тут проявляється не в суперечці з конкретною позицією, а в дискусії з самим принципом спрощення сенсу в мистецтвознавстві.

У стратегії переконання автор поєднує раціональний аналіз із дуже стриманими емоційними акцентами. Раціональність проявляється в уважному спостереженні за експозицією: Міцуї описує контраст між роботами, порівнюючи «анекдотичні та захоплюючі» картини Помпея зі «сміливими й графічними» ліногравюрами Ґрант-Іраму. Особливо показовим є його твердження: *"The two works were a study in contrast"* [Mitsuji 2018], де він демонструє, як саме різниця стилів і тональностей формує досвід глядача. Емоційний елемент з'являється у тонкій авторській реакції – наприклад, коли він зізнається, що стояв «зачарований істотами» у роботі Ванамбі, або коли говорить про "*beautiful impossibility*" (букв. "прекрасну неможливість") виставки. Це стільки експліцитно виражені емоції, скільки тональність аналізу стимулюють читача замислитися над силою мистецтва. Контраст як риторичний засіб проходить через увесь текст – від зіставлення *Cowboy Story* та *Storyline* до протиставлення "collective nostalgia" та "mesmerising, almost alien quality". Легкий парадокс – *"If someone asked me to describe… my response would be simple: no"* [Mitsuji 2018] – одразу створює інтригу й задає рамку неможливості зведення виставки до однієї формули. Усі ці прийоми працюють разом, формуючи впливову, але виважену стратегію переконання, що базується на логіці, спостережливості й мінімальному, але значущому емоційному акценті.

Отже, Міцуї поєднує риторичні стратегії так, що вони формують цілісну і переконливу аргументацію. Найдієвішими виявляються його аналітична

точність та вміння будувати контраст – саме вони формують чітку логіку опису й допомагають читачеві відчути різноманіття та складність експозиції. Оцінні елементи та образні характеристики, на наприклад, “mesmerising, almost alien quality” або “beautiful impossibility” надають текстові емоційного виміру, але не переважають над фактами, а лише підсилюють їх. Інтерпретативні прийоми дозволяють автору розглядати виставку не лише як набір робіт, а як досвід, який потребує більш уважного сприйняття. Ці засоби підкреслюють основну мету статті, а саме, показати, що мистецтво не піддається узагальненню й не може бути зведене до одного «правильного» розуміння. Завдяки поєднанню опису, аналізу та помірної емоційності автор досягає саме того ефекту, якого прагне, він переконує читача у складності представлених робіт, заохочує до уважного спостереження й створює сильне естетичне враження, яке триває навіть після завершення читання статті.

2.3 Дескриптивні практики в риториці мистецтвознавчого дискурсу сучасної Австралії Дж. Нейлон

У статті “Quilty as charged: Ben Quilty exhibition bridges the wonderful and the abhorrent”, опублікованій у 2019 р. в журналі *The Adelaide Review*, австралійський журналіст і критик Джон Нейлон пропонує детальний опис і розгорнуту критичну інтерпретацію робіт австралійського художника Бена Квілті. Стаття функціонує в межах сучасного австралійського мистецтвознавчого дискурсу та зосереджена на аналізі художньої практики Квілті, його суспільної ролі, творчого методу і емоційно-соціального навантаження його робіт. Нейлон зосереджує увагу реципієнтів на тому, як унікальний підхід митця проявляється у конкретних творах: “Last Supper”, “The Island”, “Evening Shadows Rorschach after Johnstone”, “Fairy Bower Rorschach”, також творах пов’язвних з темою біженців і колоніального

насильства. Особливе місце у статті займають великоформатні полотна, вплив яких Нейлон описує як *“visceral, oleaginous”* [John Neylon 2019], наголошуючи сильний сенсорний ефект, тобто картини сприймаються «нутром», викликають потужну емоційну реакцію.

Критик помітно застосовує розгорнуту дескриптивну стратегію, комбінуючи візуальні, технічні і емоційно насичені характеристики, щоб максимально точно передати вигляд і вплив дзеркальних полотен, створених за принципом серії плям Роршаха. Нейлон послідовно поєднує опис формальних характеристик робіт з фіксацією їхнього емоційного впливу, акцентуючи увагу на тому, що окремі роботи відсилають до травматичних сторінок австралійської історії. Аналізуючи твір “Fairy Bower Rorschach” критик зауважує, що *“this particular work, referencing such a site, an idyllic picnic ground on Gundungarra country where in 1834 Aboriginal women and children were reputedly massacred”* [Neylon 2019]. Опис набуває напруги, коли Нейлон переходить до фіксації візуальних характеристик до безпосередньо відчуття простору, зауважуючи, що робота “*sends a chill through the room”* [John Neylon 2019]. Водночас автор не просто констатує емоційну напругу робіт, а показує її через детальний опис техніки Квілті і візуальних акцентів, залучаючи читача до сприйняття. Це особливо виразно простежується у цьому фрагменті: *“These images help to explain Quilty’s sustained use of the Rorschach blotting technique of transferring, by folding and pressing, a positive image of thick, wet paint onto the other (blank) half of the canvas”* [Neylon 2019].

Метою критика є показати, через детальний опис та критичну інтерпритацію, як художник Бен Квілті передає емоційне, соціальне та політичне навантаження у своїх творах, формуючи сприйняття глядача. Нейлон демонструє, як мистецька практика художника поєднує форми, текстури, візуальні ефекти, стиль і матеріали, а також показує, як композічійні рішення та технічні прийоми формують сприйняття картин.

Розглянемо детальніше те, як Джон Нейлон за допомогою описової стратегії як риторичного прийому поєднує детальний опис техніки,

композиції і візуальних ефектів з фіксацією емоційного впливу творів, формуючи сприйняття їх реципієнтами. Це дозволить з'ясувати, як така стратегія не лише підкреслює навантаженість робіт Квілті, а й посилює переконливість критичної позиції автора, впливає на інтерпритацію робіт і викликає у комунікантів певну реакцію. Особливу увагу приділено тому, як деталі опису, від композиційних рішень до сенсорних характеристик, працюють на створення цілісного образу та глибшого розуміння художньої практики митця.

Характер опису статті значною мірою визначається адресатом та контекстом публікації. Загалом, текст орієнтований на читачів, зацікавлених у мистецтві, і не обмежує категорію реципієнтів академічною аудиторією. Тому опис поєднує технічні деталі, композиційні та емоційно забарвлені візуальні образи у творах. Технічні деталі підкреслюють особливості методики художника, як у випадку полотен з технікою Роршаха: *"These images help to explain Quilty's sustained use of the Rorschach blotting technique of transferring, by folding and pressing, a positive image of thick, wet paint onto the other (blank) half of the canvas"* [Neylon 2019]. Композиційні аспекти підкреслюють маштаб і взаємодію форм і кольорів, наприклад:*"his monumental "Last Supper" images do when their interlocking sweeps of pigment and advancing/receding planes of colours and shapes"* [Neylon 2019]. Стиль і візуальні акценти робіт відтворюють емоційний вплив на глядача: *"large-scale works that tend to tower over the viewer, oozes with visceral, oleaginous energy" і "Every time he distorts a face to breaking point or subjects a figure to dismemberment there is an appeal to one's inner sense of dread and the voyeur within"* [Neylon 2019]. Контекст ретроспективної виставки сучасного мистецтва формує тип опису, тобто увага приділяється не лише великим полотнам і техніці, а й соціальним, політичним та історичним аспектам. У цьому сенсі дескриптивна стратегія в статті також виконує функцію передачі візуального образу твору читачеві через детальній опис,

дозволяючи уявити роботи на основі спостережень критика і формальних характеристик, навіть за відсутності безпосередньо візуального контакту.

Детальний і термінологічно точний опис формальних характеристик робіт формує образ Нейлона як компетентного та уважного критика. Він залучає авторитетні голоси мистецького дискурсу, зокрема есеїста виставкового каталогу Джастіна Паттона, вписуючи власний аналіз у ширший професійний контекст. Формування етосу критика додатково підсилюється залученням думки художника-теоретика Роберта Мазервелла. Нейлон цитує Мазервелла і зазначає, що пріорітети та методи Квілті резонують з модерністським баченням мистецтва як процесу керування почуттям [Neylon 2019]: *"To find and invent 'objects' ... whose felt quality satisfies the passions – that for me is the activity of the artist ... No wonder the artist is constantly placing and displacing, relating and rupturing relations ... veering towards the unknown and chaos yet ordered and related in order to be comprehended"* [цит. за John Neylon 2019].

Отже, опис полотен Квілті постає не як суб'єктивне враження, а як інтерпретація, підтверджена авторитетною мистецтвознавчою традицією. Водночас критик демонструє професійний погляд, коли пояснює технічні прийоми художника, зокрема *"Rorschach blotting technique of transferring, by folding and pressing, a positive image of thick, wet paint onto the other (blank) half of the canvas"*[Neylon 2019]. Увага до комозиції *"interlocking and tangled compositions associated with the "Last Supper series""* [Neylon 2019], маштабу *"large-scale works that tend to tower over the viewer"* [Neylon 2019] і матеріальності живопису створює враження глибокого знання художньої практики та особистого досвіду перебування у виставковому просторі.

У своїй критичній статті Нейлон використовує опис як засіб викликати емоційний відгук у читача. Великі полотна, як він зазначає, сповнені енергії (*"oozes with visceral, oleaginous energy"* [Neylon 2019]), що передає інтенсивність та фізичний вплив на глядача, а також стимулює відчуття

занурення у їхній рух і масштаб. Серія робіт, зокрема “Fairy Bower Rorschach”, була створена під впливом трагічних подій, пов’язаних з масовим вбивством австралійських аборигенів біля водоспаду Фейрі-Бауер, що суттєво визначає емоційну тональність картини. Нейлон створює інтригу та емоційну напругу, натякаючи, що мистецтво приховує багато секретів:*“are visually engaging even if they hold their dark secrets close to their hearts”* [Neylon 2019]. Це змушує глядача відчувати себе детективом або учасником інтелектуальної гри: *“engaged in a Where’s Wally? battle of wits to find the hidden details”* [Neylon 2019], де він активно намагається розшифрувати приховані фігури або деталі серед намальованого хаосу.

Водночас використання образів жаху і гротеску, таких як *“Whenever a head or a landscape pulls apart to morph into a Siamese-twin-like “thing” the grotesque comes sniffing around”* [Neylon 2019] активує у читачив відчуття тривоги і внутрішнього страху. Це відчуття підсилюється метафоричними образами, наприклад, *“the shriek of horror comes from the lips of Shrek”* [Neylon 2019]. Нейлон не має на увазі персонажа з мультфільму, а передає емоційний удар і одночасну іронію через химерне спотворене обличчя, що активує у читача інтенсивне відчуття внутрішнього жаху та тривоги.

“My recommendation – take a good hard look at Théodore Géricault’s The Raft of the Medusa *before climbing down into the darkened chambers of Quilty’s Dantean journey into the mind.* Medusa *throws up the same questions: why them – not us? Will justice be served”* [Neylon 2019]. Порівняння робіт Квілті з «Плотом Медузи» (класичний образ людської трагедії) Теодора Жеріко та «Дантовою подорожжю» (шлях крізь пекло) підвищує драматичний ефект. Це робить сучасні теми Квілті вічними та універсальними трагедіями, викликаючи глибоке задумливе співчуття та жах.

Логос статті вибудовуєтьс через послідовний перехід від детального опису формальних характеристик робіт до їхньої інтерпретації та

узагальнених критичних висновків. Наприклад, критик вказує на те, що Квілті наносить фарбу широкими, динамічними рухами, вони накладаються, перетинаються та зливаються одне з одним: *"interlocking sweeps of pigment and advancing/receding planes of colours and shapes"* [Neylon 2019]. В цьому уривку описано, як кольори та форми впливають на просторову глибину в картині.

Нейлон також порівнює картини Квілті, зокрема "The Last Supper", з творчістю інших художників, наприклад: *"looking like a gelati Leger painting sliding towards the footpath"* [Neylon 2019]. Критик бачить у переплетенні мазків, кольорів і форм схожість з насиченою, геометризованою палітрою та формами Фернана Леже – відомого французького художника-модерніста. Образ джелато, італійського морозива, що відоме яскравими кольорами, тягучою, м'якою і танучою текстурою, яке "сповзає по тротуару", підсилює відчуття кольору і матеріальності, але водночас додає динаміку та відчуття деформації контурів. Цитата:*"The walls of paint overpower almost every other consideration in this exhibition"* [Neylon 2019] є потужним риторичним твердженням, яке підсумовує фактурність та візуальну силу творчості Бена Квілті. Метафора *"the walls of paint"* [Neylon 2019] підкреслює великий маштаб полотен і показує, що глядач стикається не просто з картиною, а з масивом кальорової матерії. Це означає, що першою і найпотужнішою реакцією реципієнта є фізичне відчуття фарби [Neylon 2019], її текстури та обсягу. Автор зауважує, що Квілті відомий своїми гострими соціальними і політичними темами, а також демонструє, що факт фізичного живопису є настільки потужним, що його громадські звернення стають менш важливими, ніж чистий, первинний акт живопису.

У статті Нейлона мовні і риторичні засоби функціонують передусім через опис, який стає ключовим риторичним механізмом. Автор активно використовує метафори *("walls of paint", "journey into the mind", "gates to hell"*[John Neylon 2019]), порівняння *("as if engaged in a Where's Wally?",*

“landscape pulls apart to morph into a Siamese-twin-like “thing””, “looking like a gelati Leger painting” [Neylon 2019]). Також критик застосовує сенсорні дієслова, що створюють візуальність і дозволяють читачеві побачити твір у тексті. Зокрема, в описі великих полотен: *“oozes with visceral, oleaginous energy”* [Neylon 2019], цією фразою критик робить акцент на поверхні та шарувані фабри, де колір функціонує як самодостатній матеріальний елемент. Цей опис змушує читача фізично відчути насиченість і потужність полотен. Цитата *“sends a chill through the room”* [Neylon 2019] викликає у читачів фізичне відчуття холоду, як метафори емоційного шоку, жаху та неспокою. Критик використовує її, щоб показати, що роботи Квілті несуть, не лише історичний зміст, але й емоційно-травматичну пам’ять, яка на рівні тілесного сприйняття впливає на реципієнтів. Тональність опису коливається між експресивністю та рефлексією, завдяки чому опис виконує не лише інформативну, а й переконливу функцію: він спрямовує інтерпретацію читача і підсилює агрументацію критика.

У критичній статті Нейлона “Quilty as charged: Ben Quilty exhibition bridges the wonderful and the abhorrent” присутні різні стратегії: *дискриптивна, аналітична, полемічна, оцінна та інтерпретаційна*. Серед них *дискриптивна стратегія* виступає центральною, оскільки саме через детальний опис художніх творів автор формує критичну аргументацію та залучає читача до переживання візуального та емоційного ефекту робіт. Опис охоплює формальні характеристики, композиційні рішення, техніку, фактуру та стилістичні прийоми, що дозволяють читачеві побачити твори навіть без безпосереднього контакту з ними. Критик використовує яскраву сенсору лексику для передачі текстурної щільності і фізичної присутності фарби на полотні: *“large-scale works that tend to tower over the viewer, oozes with visceral, oleaginous energy”* [Neylon 2019] і детально фіксує техніку: *“interlocking sweeps of pigment and advancing/receding planes of colours and shapes”* [Neylon 2019].

Також у статті присутня полемічна стратегія, що проявляється в контрастному порівнянні автором Квілті з іншими художниками. Наприклад, Нейлон підкреслює, що Квілті був удостоєний ретроспективної виставки, яка охоплює його ключові роботи. Експозиція показує повний портрет художника як митця і демонструє розвиток його стилю. У статті акцентовано увагу на тому, що інші художники, зокрема Чарльз Блекман і Роберт Діккерсон, померли, так і не отримавши відповідного рівня визнання [Neylon 2019]. Цей контраст показує, наскільки рідко художники отримують таку пошану за життя і акцентує увагу на унікальному статусі Квілті у мистецькому дискурсі сучасної Австралії. Аналітичні та оцінні елементи присутні, проте вони підпорядковані опису, спираються на нього і підсилюють логічні та емоційні висновки критика.

Аналітична стратегія чітко простежується, коли критик розбирає технічні прийоми Квілті та їх психологічний вплив: *"The Rorschach spin is useful as a slingshot into the grotesque which, in Quilty's imagery, acts as circuit breaker between the wonderful and the abhorrent"* [Neylon 2019]. Це демонструє, як форма (техніка Роршаха і гротеск) використовуються для сворення емоційного та концептуального ефекту.

Оцінна стратегія Нейлона поступово нарощує напругу, ведучи читача від детального опису до узагальненого висновку, і досягає кульмінації у риторичному підсумку, який встановлює порядок пріоритетності твору під час його сприйняття: *"The walls of paint overpower almost every other consideration in this exhibition"* [Neylon 2019].

В свою чергу сама назва статті "Quilty exhibition bridges the wonderful and the abhorrent" є інтерпретаційною, оскільки Нейлон показує творчість Квілті як таку, що одночасно містить красу техніки і жахливий зміст. Ця полярність є його ключовим тлумаченням художьої місії митця. Крім того, інтерпретаційна стратегія дозволяє зчитувати соціальний політичний історичний контекст творів водночас підкреслюючи вплив художника на

глядача. У такий спосіб дискриптивна стратегія формує основу статті і виступає ключовим інструментом риторичної переконливості Нейлона.

Стратегія переконання та впливу у статті нерозвивно пов'язана з деталізованим, емоційно насиченим описом художніх творів. Автор керує поглядом читача, підкреслюючи певні деталі, що викликають емоції захоплення, тривогу, напруження. Вибір деталей (маштаб, розір мазків, товщина фарби), включно з гіперболами *("tower over the viewer"),* контрастами та емоційно насиченими словами (dread, abhorrent), формує враження про художника та його картини. Критик використовує їх для підкреслення рівня страждань та сили живопису. Поєднання нейтрального технічного опису з оціно-емоційною дексрипцією підкреслює об'єктивность автора. Читач сприймає критика як фахівця, який логічно обґрунтовує свої емоційні оцінки. Це зміцнює авторитет Нейлона та та додає критичній статті аргументативності. Опис не обмежується лише передачею інформації, а й активно формує сприйняття читача, спрямовуючи його увагу на ті візуальні та емоційні аспекти, які автор вважає визначальними.

Поєднання аналітичних спостережень та емоційних акцентів дозволяє Нейлону збаласнувати опис й оцінку, а також підсилити пафос тексту. Особливо ефективними є мовні прийоми, пов'язані з колористикою, фактурною насиченістю живопису, метафорами руху та напруги, які дозволяють читачеві відчути фізичну присутність творів і їхній психологічний тиск. Динамічний опис композицій, контрастів і деформацій форм перетворює текст на своєрідне заміщення візуального досвіду, що є надзвичайно важливим для читача, який не мав змоги побачити виставку наживо.

Таким чином, опис у критичні статті функціонує не лише як допоміжний елемент аналізу, а як головний інструмент риторичного впливу. Завдяки дискриптивній стратегії читач сприймає твори Бена Квілті саме у тій інтерпретаційній рамці, яку пропонує критик, що свідчить про високу переконливість і ефективність мистецтвознавчого дискурсу автора.

ВИСНОВКИ

Дослідження специфіки критичної статті англійськомовного мистецтвознавчого дискурсу сучасної Австралії дозволило комплексно осмислити риторичні особливості цього жанру, виявити специфіку мовних стилістичних і композиційних засобів, що формують його сприйняття. Систематизація теоретико-методологічних підходів до вивчення дискурсу показала, що сучасна дискурсологія ґрунтується на міждисциплінарному поєднанні лінгвістичних, соціальних, культурних і когнітивних складових що робить аналіз риторичних стратегій особливо продуктивним у галузі мистецтвознавства. Встановлено, що критичний дискурс-аналіз, який спирається на праці Т. ван Дейка, Р. Водак, М. Фуко, Р. Якобсона, Н. Феркло та інших фахівців, є ефективним інструментом виявлення механізмів формування смислів та оцінних суджень у мистецтвознавчих текстах. Аналіз жанру критичної статті засвідчив його поліфункціональність, що полягає у поєднанні аналітичності, аргументтивності, експресивності та культурологічної інтерпретації.

На основі залученого матеріалу – критичних статей Дж. Нейлона, Ф. Майєрса, Т. Мацуджі встановлено, що риторичні стратегії авторів зумовлені специфікою австралійського мистецтвознавчого простору, в якому ключовими є питання репрезентації аборигенного мистецтва, взаємодії традиційних та сучасних форм боротьби колоніальних і постколоніальних наративів. Автори активно використовують емоційні, етичні та раціональні апеляції до комунікантів, а також інтертекстуальні зв’язки, контекстуалізацію, образні метафоричні засоби для посилення впливу на читача.

Розроблена у роботі методика аналізу риторичних стратегій довела свою ефективність для виявлення закономірностей організації переконувальнаго

впливу у мистецтвознавчому дискурсі. Комплексне застосування структурного, емоційного, інтертекстуального, семантичного та контекстуального методів дало змогу визначити центральні механізми формування формування аргументації та інтерпретаційної рамки тексту.

Отримані результати і поглиблюють уявлення про функціонування риторичних стратегій у жанрі критичної статті розкривають комунікативно прагматичні особливості австралійського мистецтвознавчого дискурсу та можуть бути використані у подальших дослідженнях з дискурсології риторики і стилістики.

Перспективу дослідження вбачаємо у можливості застосуванні запропонованого підходу до порівняльного аналізу національних мистецтвознавчих дискурсів, реалізованих різними мовами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бацевич Ф. С. Нариси з комунікативної лінгвістики. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2003. С. 94–96.

2. Бацевич Ф. С. Нариси з лінгвістичної прагматики : монографія. Львів : ПАІС, 2010. 336 с.

3. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики. Київ : Академія, 2004. 344 с.

4. Беркещук І. С., Дзюбак Н. М. Основи теорії мовної комунікації : навчально-методичний посібник. Електронне видання на CD-ROM. Кам'янець-Подільський, 2019. URL : http://elar.kpnu.edu.ua:8081/xmlui/bitstream/handle/123456789/3722/Berkeshchuk-I.S.-Dziubak-N.M.-Osnovy-teorii-movnoi-komunikatsii.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення 10. 10. 2025)

5. Бондаренко Т. В. Метафора в сучасному англомовному пісенному дискурсі. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.* Серія : Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов. 2020. Вип. 91. С. 86–91.

6. Бурляй Ю. С. Жанри літературно-художньої критики. Основи літературно-художньої критики. Київ : Вища школа, 1985. С. 107–162.

7. Вецкур Т. А. Соціопрагматичні особливості повчального дискурсу (на матеріалі англомовної прози другої половини XX – початку XXI століть) : дис. … канд. філол. наук : 10.02.04. Луцьк–Запоріжжя, 2018. 280 с.

8. Голик С. В. Науковий дискурс : основні напрями дослідження. *Сучасні дослідження з іноземної філології* : *збірник наукових праць* / голов. ред. М. П. Фабіан. Ужгород : Видавничий дім «Гельветика» . 2016. Вип. 14. С. 45–49.

9. Дідун Л. І. Трансформація фразеологізмів у англомовному пісенному дискурсі. *Науковий вісник Херсонського державного університету*. Серія : Лінгвістика. 2018. Вип. 34, т. 2. С. 98–102.

10. Ільченко О. М., Шелковнікова З. Б. Науковий дискурс: шляхи до (взаємо)розуміння *Лінгвістика XXI століття: нові дослідження і перспективи*. Київ, 2008. С. 131–139.

11. Калінін В. В. Частотний аналіз лексики англомовного пісенного дискурсу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.* Серія : Філологія. 2020. № 45. С. 53–57.

12. Кириченко Т. С. Трактування терміну «дискурс» в сучасній лінгвістиці. Наукові записки Національного університету «Острозька академія» Серія : Філологічна. 2014. Вип. 48. С. 195–197

13. Кондратенко Н. В. Поліфонія як вияв карнавалізації мови в художньому дискурсі некласичної парадигми. *Мова*. 2012. № 18. С. 205–208.

14. Криволапов М. О. Українське мистецтво ХХ століття в художній критиці : Теорія. Історія. Практика : монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ : КИТ, 2010. 432 с.

15. Кузнецова М. О., Ходус А. М. Англомовний пісенний дискурс у контексті лінгвокультури (на матеріалі поп-пісень ХХІ століття). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету.* Серія: Філологія. 2017. Вип. 29(2). С. 53–56.

16. Маслова Т. Б. Типологія наукового дискурсу в сучасній мовознавчій парадигмі. *Англістика та американістика.* 2013. Вип. 10. С. 39–43.

17. Овсянко О. Л. Модифікації англомовних прислів'їв у світлі синергетичної парадигми. *Наукові записки НаУКМА*. 2020. Т. 3. 312 с.

18. Переломова О. С. Інтертекстуальність у сучасному англомовному пісенному дискурсі. *Філологічні трактати*. 2019. Т. 11, № 3–4. С. 74–80.

19. Петренко С. В. Літературно-критичні жанри сучасного англомовного медійного дискурсу : комунікативно-когнітивний аспект : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Київ, 2013. 267 с.

20. Петровська О. С., Баранова С. В. Науковий дискурс та його компоненти. *Соціально-гуманітарні аспекти розвитку сучасного суспільства*: матеріали всеукр. наук. конф. м. Суми 19–20 квіт. 2012 р. Суми, 2012. С. 101–102.

21. Селіванова О. О. Основи теорії мовної комунікації. Черкаси : Видавництво Чабаненко Ю. А., 2011.350 с.

22. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми: підручник. Полтава: Довкілля-К, 2008. 711 с.

23. Художній дискурс в історії французької мови та культури IX–XVIII ст. Київ : Вища школа, 1999. 287 с.

24. Чрділелі Т. В. Курс лекцій з навчальної дисципліни «Дискурсивні студії» для підготовки докторів філософії денної форми навчання зі спеціальності 035 Філологія. Кременчук : Кременчуцький національний університет імені Михайла Остроградського, 2019. 70 с.

25. Як аналіз дискурсу може розпізнати загрози національній безпеці. *Просвітницькі матеріали. Серія : Свобода слова і національна безпека.* Київ : УНЦПД, 2022. 25 с.

26. Albrecht W. Literaturkritik. Stuttgart, Weimar : Verlag J. B. Metzler, 2001. 214 p.

27. Anz T., Baasner R. Literaturkritik: Geschichte, Theorie, Praxis. Ed. by T. Anz, R. Baasner. München : Verlag C. H. Beck, 2004. 271 p.

28. Bizzell P. Hybrid Academic Discourses : What, Why, How. *Composition Studies*, 1999. Vol. 27. № 2 P. 7–21.

29. Cambridge Dictionary URL : https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/hold (дата звернення 21.11.2025)

30. Cook G. Discourse. Oxford : Oxford University Press, 1980. 167 p.

31. Dijk T. A., van Discourse and Knowledge : A Sociocognitive Approach. Cambridge : Cambridge University Press, 2014. 419 p.

32. Dijk T. A., van Discourse as Social Interaction. London : SAGE Publications, 1997. 324 p.

33. Dijk T. A., van Ideology: A Multidisciplinary Approach. London : SAGE Publications, 1998. 374 p.

34. Fairclough N. Discourse and Social Change. Cambridge : Polity Press, 1992. 251 p.

35. Fairclough N. Language and Power. London : Longman, 1989. 89 p.

36. Foucault M. L'ordre du discours. Paris : Gallimard, 1971. 81 p.

37. Fowler R. Linguistic Criticism. Oxford : Oxford University Press, 1986. 190 p.

38. Garfinkel H. Studies in Ethnomethodology. Englewood Cliffs, NJ : Prentice-Hall, 1967. 288 p.

39. Gergen K. J. Realities and Relationships : Soundings in Social Construction. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1994. 365 p.

40. Givón T. Prototypes Between Plato and Wittgenstein. *Craig C. (ed.) Noun Classes and Categorization*. Amsterdam : John Benjamins, 1986. P. 1–20.

41. Goffman E. Interaction Ritual : Essays on Face-to-Face Behavior. New York : Anchor Books, 1967. 270 p.

42. Jakobson R. Linguistics and Poetics. *Sebeok T. A. (ed.) Style in Language.* Cambridge, MA : MIT Press, 1960. P. 350–377.

43. Mills S. Discourse. London, New York : Routledge, 1997. 177 p.

44. Pêcheux M. Análise Automática do Discurso (AAD-69). *Gadet F., Hak T. (eds.) Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux.* 5th ed. Campinas, SP : Editora da Unicamp, 2014. P. 59–158.

45. Sacks H. Lectures on Conversation. Vol. 1-2 (Lectures 1968–1972). Ed. by G. Jefferson, E. A. Schegloff. Oxford : Blackwell Publishing, 1992. 580 p.

46. Searle J. Conversation. *(On) Searle on Conversation*. ed. by H. Parret, J. Verschueren. Amsterdam, Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1989. P. 7–29.

47. Sebeok T. A. Style in Language. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, 1966. 449 c. URL : https://monoskop.org/images/8/84/Jakobson_Roman_1960_Closing_statement_Linguistics_and_Poetics.pdf (дата звернення 20.11.2025

48. Shotter J. Conversational Realities: Constructing Life through Language. London : Sage Publications, 1993. 201 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Mitsuji. *T.* Ineffable distillations : The 2018 NATSIAAs. *Art Monthly* Australasia, № 310, October 15, 2018. URL : https://www.artmonthly.org.au/blog/2018-natsiaas-issue-310 (дата звернення 28.11.2025).

2. Myers F. Representing Culture : The Production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings. *Cultural Anthropology*, 1991. Vol. 6. № 1 Feb. P. 26–62.

3. Neylon J. Quilty as charged: Ben Quilty exhibition bridges the wonderful and the abhorrent. *The Adelaide Review*, April 17, 2019. URL : https://www.adelaidereview.com.au/arts/visual-arts/2019/04/17/ben-quilty-exhibition-review/ (дата звернення 28.11.2025)

SUMMARY

The presented paper is dedicated to the analysis of the rhetorical features of the critical article as a genre in the English-speaking art discourse of contemporary Australia.

The object of the research can be considered as the English-speaking art discourse of modern Australia.

The main aim of the work consists in identifying and analysing rhetorical strategies, compositional features and linguistic means used in contemporary Australian art-critical articles. This determines the accomplishment of the following objectives:

- defining the theoretical and methodological approches for studying discourse and its rhetorical dimension;

- examining the genre-specific characteristics of the critical article in art discourse;

- analysing the argumentative structure and persuasive strategies used by the contemporary Australian art critics;

- identifying linguistic, stylistic, and evaluative means that shape the expressiveness and communicative impact of the critical article;

- determining the role of cultural, historical, and contextual references in constructing meaning and interpretation;

- outlining the specificity of rhetorical practices within Australian art discourse, with an emphasis on the descriptive strategy used to convey visual and contextual details.

The scientific novelty lies in the comprehensive analysis of historical mechanisms functioning in the genre of critical article within modern Australian art discourse, as well as the identification of culturally grounded rhetorical strategies distinguishing Australian criticism.

Keywords: *critical article, art discourse, art criticism, discourse analysis, rhetorical features, Australian art, persuasive strategies, Indigenous art, cultural context, evaluative language, lexical choices, interpretation*

Декларація

академічної доброчесності

здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, _____Чернєва Катрін Романівна_____,

студент(ка)__2__курсу магістратури, форми навчання _____денна_____, факультету іноземної філології, спеціальність_____035 Філологія_____,

освітньо-професійна програма _____Мова і література (англійська)_____,

адреса електронної пошти_____katrinzpz@gmail.com_____,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Риторичні особливості жанру критичної статті англійськомовного мистецтвознавчого дискурсу сучасної Австралії» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата_____ Підпис_____ ПІБ (студент) Чернєва Катрін Романівна