

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
имени М.В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ (ИНСТИТУТ)

На правах рукописи

КОСАРИНА АЛЕКСАНДРИНА АНАТОЛЬЕВНА

**Англоязычные авторские термины изобразительного
искусства: роль в терминологической системе и
функционирование в разных типах дискурса**

Специальность 5.9.6. – Языки народов зарубежных стран
(германские языки)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:

Доктор филологических наук
Профессор А.Г. Анисимова

Москва – 2023

Оглавление

ГЛАВА 1. Теоретические основы исследования	9
§1. Новейшие исследования в области терминологии изобразительного искусства	9
§2. Авторский термин: объем понятия и основные характеристики	19
§3. Профессиональный и непрофессиональный дискурс в сфере изобразительного искусства	66
Выводы по Главе 1	78
ГЛАВА 2: Авторские термины в речи	81
§1. Авторские термины в диахронии	81
§2. Функционирование авторских терминов в профессиональном дискурсе	109
§3. Функционирование авторских терминов в непрофессиональном дискурсе	136
Выводы по Главе 2	161
Заключение	163
Список использованных источников	167

Введение

В современном мире невозможно преуменьшить значимость изучения языка для специальных целей. Все убыстряющееся развитие науки и технологий, а значит, и их специальных языков, делают как никогда важным глубокое понимание происходящих в специальном языке процессов.

Данная работа посвящена исследованию процесса пополнения языка изобразительного искусства с помощью авторских терминов, а также стремится ответить на вопрос, что происходит в английском языке с авторскими терминами после их появления, как они переходят в разряды уникальных и универсальных терминов, что может повлиять на то, закрепится ли термин в терминосистеме или останется на ее периферии и как в англоязычном тексте профессионального и непрофессионального дискурса данные термины функционируют.

Объектом данного исследования являются авторские термины изобразительного искусства.

Предмет данного исследования – функционирование англоязычных авторских терминов изобразительного искусства в языке и речи (профессиональном и непрофессиональном дискурсе).

Гипотеза исследования заключается в том, что авторские термины являются значимым источником пополнения для терминологии изобразительного искусства, **в том числе** для ядра данной терминологии. Кроме того, мы исходили из предположения, что авторские термины должны изучаться на уровне речи и исключительно с учетом диахронии, так как их положение в терминосистеме нестабильно.

Актуальность диссертации может быть подтверждена с двух точек зрения. Во-первых, данная работа актуальна в русле развития терминосистемы искусства. Изучением различных пластов специальной лексики в ряде областей науки занимались такие ученые, как К.Я. Авербух,

Л.М. Алексеева, А.Г. Анисимова, О.С. Ахманова, В.В. Виноградов, Г.О. Винокур, Н.Б. Гвишиани, Б.Н. Головин, С.В. Гринёв-Гриневич, Н.Н. Гумовская, Т.Л. Канделаки, Р.Ю. Кобрин, Е.С. Кубрякова, В.М. Лейчик, Д.С. Лотте, Л.А. Манерко, Т.Б. Назарова, В.Н. Немченко, Е.А. Никулина, Н.В. Подольская, А.И. Реформатский, Ю.В. Сложеникина, А.В. Суперанская, Т.И. Тарасова, В.А. Татаринев, И.Н. Фомина, С.Д. Шелов, Г. Рондо и другие.

Тем не менее, не так много исследований было посвящено изучению англоязычной терминологии изобразительного искусства, в то время как сама сфера стремительно развивается: к примеру, всего за последние двадцать лет возникло около тридцати новых течений искусства (к примеру, диджимодернизм и другие стили, опирающиеся прежде всего на компьютерную графику, новые виды граффити). Активно развивается и выделяется искусство отдельных групп — в англоязычное арт-пространство попадает все больше художников из других стран, а значит, и их язык. Современное искусство становится все более доступным, разнообразным, постоянно растет его популярность, музеи стараются идти в ногу со временем — и непрофессионалы все меньше готовы оставлять ‘highbrow art’ небольшой элите. Нельзя недооценивать и влияние, которое искусство оказывает на науку — именно функцией искусства является формирование ценностей человечества. Все вышеперечисленные факторы приводят к тому, что роль терминологии изобразительного искусства в языке постоянно растет, и сама она находится в постоянном развитии.

Второй актуальной стороной данной диссертации является изучение авторских терминов в рамках терминосистемы английского языка. Именно авторские термины внесли огромный вклад в развитие терминологии искусства XX-XXI вв. и продолжают развивать ее до сих пор — будь это новый термин, предложенный художником для описания его искусства, или новое слово в искусствоведении: «Термины, которые создаются человеком

для возможности общения в процессе профессионально-научной деятельности, представляют собой один из основных способов выражения или записи специального знания.»¹ Тем не менее, авторские термины как отдельный тип терминов почти не изучались ни в отечественной, ни в зарубежной лингвистике.

Теоретическая база диссертационного исследования включает работы отечественных и зарубежных лингвистов. Прежде всего, были изучены базовые терминоведческие исследования, включающие в себя работы О.С. Ахмановой, А.Г. Анисимовой, В.В. Виноградова, Г.О. Винокура, М.Н. Володиной, Н.Б. Гвишиани, А.С. Герда, С.В. Гринева, В.П. Даниленко, Т.Л. Канделаки, Л.А. Капанадзе, Х. Касареса, В.Н. Комиссарова, В.М. Лейчика, Л.А. Манерко, Ю.Н. Марчука, А.П. Миньяр-Белоручевой, Т.Б. Назаровой, А.А. Реформатского, А.В. Суперанской и многих других.

Также изучены работы, касающиеся теории дискурса и профессионально-институционального дискурса, следующих ученых: Н.Д. Арутюнова, Р. Барт, Т.М. Багдасарян, Л.С. Бейлинсон, Ч.В. Биче-оол, Н.В. Варнавских, Т.А. ван Дейк, Е.А. Вебер, И.Р. Гальперин, А.В. Голоднов, Е.И. Голованова В.З. Демьянков, В.И. Заботкина, В.И. Карасик, А.Е. и А.А. Кибрик, В.В. Красных, Е.С. Кубрякова, В.М. Мальцева, М.Л. Макаров, О.И. Москальская, М.И. Солнышкина, З. Харрис, Й. Хейзинг, В. Бхатия, П. Дрю и другие.

Были изучены также работы в области искусствоведческого дискурса, в частности, работы следующих исследователей: М.О. Бельмесова, А.П. Булатова, А.А. Дерюгина, У.А. Жаркова, Е.А. Елина, А.Б. Ерохина, Е.Е. Ведьманова, Л.В. Лаенко, Е.В. Милетова, А.П. Миньяр-Белоручева, Н.А. Овчинникова, Г. Розенберг, И.П. Рябкова, К.Н. Рябченко, О.Н. Селиванова, Л.К. Чикина, А-Е. Крецию, Б. Эшби.

¹ Володина М.Н. Термин как языковое выражение специального понятия / М.Н. Володина // Stephanos, 2019. № 4 (36). с. 24

Научная новизна диссертации заключается в ряде аспектов. Прежде всего, англоязычные авторские термины как отдельный тип терминов почти не изучались ни в отечественной, ни в зарубежной лингвистике. Также в работе впервые было рассмотрено функционирование авторских терминов в синхронии и диахронии, в профессиональном и непрофессиональном дискурсе.

Теоретическая значимость работы состоит в усовершенствовании знаний об англоязычной терминологии изобразительного искусства путем выделения в ней универсальных, уникальных и авторских терминов и определения особенностей функционирования последних в профессиональном и непрофессиональном дискурсе. Исследование, выполненное на кафедре английского языкознания МГУ имени М.В. Ломоносова, вносит свой вклад в развитие отечественного терминоведения, поскольку впервые было рассмотрено формирование терминологии изобразительного искусства с точки зрения роли, которую сыграли авторские термины в этом процессе.

Практическая значимость исследования. Результаты, полученные в ходе исследования, могут быть включены в курсы терминоведения, а также использованы в курсах преподавания английского языка для специальных целей (LSP).

Эмпирическую базу исследования составляют свыше 100 авторских терминов **в рамках терминосистемы английского языка**, выявленных в результате проведенного анализа, и свыше 300 терминосоздающих и терминоиспользующих текстов.

Целью данного исследования является выявить особенности авторских терминов изобразительного искусства в английском языке как в рамках терминологии, так и в профессиональном и непрофессиональном дискурсе.

Достижение вышеуказанной цели потребовало решения следующих **задач**:

- 1) Сформулировать определение авторского термина и выявить его основные характеристики;
- 2) Выявить место авторских терминов в терминосистеме изобразительного искусства;
- 3) Определить понимание профессионального, непрофессионального и искусствоведческого дискурса и определить поле пересечения данных понятий;
- 4) Выделить особенности функционирования авторских терминов изобразительного искусства в профессиональном дискурсе;
- 5) Выделить особенности функционирования авторских терминов изобразительного искусства в непрофессиональном дискурсе.

Для решения данных задач в работе был применен комплексный **метод** исследования, включающий количественный анализ, компонентный анализ семантической структуры, дефиниционный анализ, элементы этимологического анализа, элементы когнитивного анализа, а также ряд частных методик: описательную методику, опирающуюся на наблюдение, и методику контекстуального анализа.

Исходя из целей, методов и задач данного исследования, **на защиту выносятся следующие положения**:

1. Авторские термины не представляют собой отдельную терминологию, но являются полноправной частью терминологии исследуемой области знания.
2. Авторские термины являются постоянным источником пополнения классов уникальных и универсальных терминов. После завершения процесса терминологизации авторский термин может начать

расширение своего значения в рамках терминосистемы, и в таком случае, при достижении определенного уровня широкозначности, сема автора термина может потерять ключевое значение, и, следовательно, термин выйдет в терминологическое поле той или иной области знания.

3. В профессиональном дискурсе и непрофессиональном дискурсе на первый план выходят разные функции термина; для профессионального дискурса это номинативная, дефинитивная, сигнификативная, коммуникативная, прагматическая, в частности, иллокутивная, просветительская, демонстративная и аттрактивная функции. В непрофессиональном дискурсе авторские термины актуализируются и выполняют прежде всего следующие функции: номинативную, коммуникативную, прагматическую, аттрактивную.

Апробация работы. Основные положения диссертационного исследования были представлены на конференциях «Ломоносов» на заседании секции «Филология», организуемой филологическим факультетом МГУ имени М.В. Ломоносова в 2017-2020 гг., а также на конференции «Ахмановские чтения», состоявшейся на филологическом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова в 2019 году. Также положения исследования нашли отражение в публикациях в рецензируемых научных изданиях, и включенных в список МГУ для диссертационных советов. Выводы, полученные в результате исследования, применяются в процессе проведения занятий на юридическом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова (с 2017 по настоящее время).

Работа состоит из введения, двух глав, выводов по главам, заключения, библиографии и приложения.

ГЛАВА 1. Теоретические основы исследования

§1. Новейшие исследования в области терминологии изобразительного искусства

Исследования терминологии изобразительного искусства необходимо рассматривать в рамках отраслевой терминологии в целом. Особое внимание изучению не только терминологии в целом, но и отраслевым терминологиям в частности уделялось еще с середины XX века. Пласты специальной лексики разных областей науки изучались в том числе следующими исследователями: О.С. Ахмановой, А.Г. Анисимовой, А.В. Суперанской, Л.М. Алексеевой, В.В. Виноградовым, В.М. Лейчиком, Г.О. Винокуром, А.И. Реформатским, Ю.В. Сложеникиной, Т.Б. Назаровой, Н.Б. Гвишиани, Г. Рондо.

Особенно значимым этот процесс стал после «терминологического взрыва», приведшего к значительному росту числа терминов за первую половину XX века². Однако поле изучения оказалось настолько велико, что назвать тему полностью изученной нельзя, и исследования отраслевых терминологий проводятся и по сей день. К примеру, исследования терминологии философии (J. Sager), электротехники (E. Wüster), языка для специальных целей (К.Я. Авербух, Н.Н. Гумовская, В.М. Лейчик, Т.Б. Назарова), гуманитарных наук (А.Г. Анисимова), лингвистики (О.С. Ахманова, Н.Б. Гвишиани, Е.С. Кубрякова, Н.В. Подольская), общественно-политического поля (М.Н. Володина), научно-технической терминологии (С.В. Гринёв-Гриневиц, Т.Л. Канделаки, В.М. Лейчик, Д.С. Лотте, Л.А. Манерко, Е.А. Никулина), права (Е.С. Капшутарь, А.Е. Федотова), медицины (С.Л. Мишланова, В.Ф. Новодранова, Э.А. Сорокина, Е.В. Филиппова) и других отраслей посвящены теоретическим и практическим проблемам изучения различных терминологий и терминологических систем.

² Марчук Ю. Н. Основы терминографии, - М.: ЦИИ МГУ, 1992. 75 с.

Марчук Ю.Н., Компьютерная лингвистика, - М: АСТ; Восток-Запад, 2007, 317 с.

Терминология искусствоведения и отдельные ее элементы также являются объектом исследования в ряде диссертационных работ. Так, термины-заимствования и экстралингвистические причины данного заимствования изучались в диссертационной работе И.А. Вицинской («Лингводинамические процессы в современной немецкой музыкальной терминологии», 2007), комплексное изучение неологизмов изобразительного искусства в своей работе провела И.Н. Чурилова («Неологизмы в театральной терминологии английского языка конца XX-начала XXI вв.», 2007), терминологические типы, чаще всего служащие источником пополнения и расширения системы англоязычных искусствоведческих терминов, а также важнейшие типологические особенности родовых и видовых терминов искусствоведения были рассмотрены в диссертационной работе А.Г. Анисимовой («Типология терминов англоязычного искусствоведения», 1994), рассмотрен макрофрейм самого термина «искусство», а также его когнитивный и прагматический анализ проведен в работе Ю.А. Воробьевой («Когнитивно-прагматический аспект новой лексики искусствоведения: На материале английского языка», 2003), специфика современных американских терминов и, в частности, особенности их детерминации выделены в диссертации Е.В. Алешинской («Современный американский музыкальный термин», 2008), формирование и развитие подтерминологии анимации изучены в диссертационной работе Т.А. Романовой («Исследование процессов формирования словаря кинематографической анимации в английском языке», 2021), терминология и терминография подязыка архитектуры были рассмотрены в работе С.В. Левичевой («Принципы отбора и лексикографического описания подязыка архитектуры в специальных словарях различных типов: на материале английского языка», 1999), впервые изучена и описана терминология моды и дизайна и ее формирование в работе Т.В. Долговой («Формирование и развитие английской терминологии дизайна одежды и моды в социолингвистическом аспекте», 2007), искусствоведческий дискурс

в целом рассматривался в работе А.Б. Ерохиной («Прагмалингвистические аспекты современного искусствоведческого дискурса (на материале англоязычных текстов, посвященных изобразительному искусству)», 2018).

Для данного исследования в частности хотелось бы выделить ряд работ, посвященных терминологии искусствоведения.

А. Б. Ерохина защитила в 2018 году диссертацию на тему «Прагмалингвистические аспекты современного искусствоведческого дискурса (на материале англоязычных текстов, посвященных изобразительному искусству)». В работе исследуется прежде всего подтип институционального искусствоведческого дискурса, критический дискурс. Материалом исследования являются рецензии таких изданий, как ArtForum, ARTnews, Art Review и Flash Art, касающиеся современного искусства, т.е. искусства второй половины XX века и настоящего времени. Материал исследования ограничен живописью как частью изобразительного искусства.

А.Б. Ерохина рассматривает критический искусствоведческий дискурс как комбинацию элементов научного, художественного, массмедийного и рекламного дискурсов и предлагает следующие целеустановки: информировать, интерпретировать, оценивать, воздействовать на мнение читателя, а также прежде всего оценить произведение искусства. Рассматриваются как коммуникация адресата-критика и адресанта-читателя и ее особенности, так и особенности вербального и невербального коммуникативных уровней.

В работе А.Б. Ерохиной для нас представляет особый интерес изучение специальной лексики в рамках сложного дискурса искусствоведения. Хотя специальная лексика, под которой мы понимаем прежде всего термины, не является фокусом данного исследования, А.Б. Ерохина выявляет некоторые ее особенности в рамках критического искусствоведческого дискурса, к примеру, наличие как позитивной, так и мелиоративной коннотаций в

некоторых терминах³. Также обращает на себя внимание исследование соотношения вербального и невербального коммуникативных уровней, так как в непрофессиональном дискурсе часто именно через сочетание вербальной (текста) и невербальной (иллюстраций) коммуникации достигается связь между упоминаемым термином и понятием изобразительного искусства, что не может не рассматриваться как особенность функционирования того или иного термина. Как отмечено в диссертации А.Б. Ерохиной, «иконические средства являются облигаторными для исследуемого жанра».⁴

Подтип искусствоведческого дискурса, описываемый А.Б. Ерохиной, охватывает профессиональный и научно-популярный дискурс. В то время как А.Б. Ерохина не ставила перед собой задачу типологизировать данный дискурс, в текстах можно отметить некоторое разделение на дальнейшие подвиды.

Другой работой, которую необходимо рассмотреть отдельно, является диссертация А.Г. Анисимовой «Типология терминов англоязычного искусствоведения». В данной работе изучены терминологические типы, чаще всего служащие источником пополнения и расширения системы англоязычных искусствоведческих терминов; выделены важнейшие типологические особенности родовых и видовых терминов искусствоведения, такие как моноксемная структура видовых терминов. А.Г. Анисимова устанавливает, что «многие термины искусствоведения зарождались как термины авторские, введенные конкретным человеком [...],

³ Ерохина А.Б. Прагмалингвистические аспекты современного искусствоведческого дискурса : на материале англоязычных текстов, посвященных изобразительному искусству : дис. ... кандидата филологических наук – М., 2018. С. 43-44

⁴ Ерохина А.Б. Прагмалингвистические аспекты современного искусствоведческого дискурса : на материале англоязычных текстов, посвященных изобразительному искусству : автореферат дис. ... кандидата филологических наук – М., 2018. С. 18

или как термины уникальные, характерные для отдельного региона».⁵ В силу вненациональности искусства авторские и уникальные термины часто переходят в разряд универсальных, составляющих значительную часть искусствоведческих терминологических словарей.

Также в данной диссертации рассматривается употребление терминов искусствоведения в искусствоведческих текстах; выделяются три группы терминов — «технические», однозначные и не имеющие коннотаций ни на уровне языка, ни в речепотреблении; абстрактные, обозначающие периоды развития искусства, названия течений и школ и т.д.; «критические» термины, обозначающие отношение искусствоведов к анализируемым произведениям искусства. Устанавливается, что конкретные термины в таких текстах практически не приобретают коннотативный элемент со-значения, в то время как в семантике «критических» терминов, обозначающих отношение искусствоведов к анализируемым произведениям искусства, эмоциональный компонент играет значительную роль.

В работе рассматриваются некоторые авторские термины, введенные такими искусствоведами, как Джон Барелл, Моше Бараш, Марк Раскилл⁶, и доказывається, что зачастую коннотативный компонент значения подобных терминов основан именно на мировоззрении предложившего термин автора.

Таким образом, можно заключить, что исследование терминологии изобразительного искусства в целом является значимой для лингвистических исследований областью, которая вызывает интерес многих ученых. Однако несмотря на то, что терминология искусствоведения и, в частности, ее развитие являются предметом изучения уже более 30 лет, говорить о полной

⁵ Анисимова А.Г. Типология терминов англоязычного искусствоведения: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Анисимова Александра Григорьевна. М., 1994. с. 91

⁶ Анисимова А.Г. Типология терминов англоязычного искусствоведения: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Анисимова Александра Григорьевна. М., 1994. 111-117

изученности темы нельзя ввиду прежде всего широты рассматриваемого вопроса.

Второй значимой для теоретической базы данной диссертации областью изучения является развитие терминологии. Общеизвестным фактом является то, что любая терминология, как и любой живой язык, находится в постоянном развитии. В современной науке развитию языка и его изменениям уделяется значительное внимание. Так, ученые занимались данной темой еще с 1950-х годов⁷, когда профессор В.А. Звегинцев доказывал, что лексический состав языка динамичен и меняется в соответствии с новыми задачами коммуникации и практического использования языка. В 1980-х выделялись внешние факторы развития словарного фонда языка, такие как заимствование, словообразование, лексикализация, появление неологизмов, и внутренние⁸, такие как взаимодействие лексических пластов, развитие семантической структуры слова, вариантности слов и т.д.

Развитие языка в целом и терминологии в частности является актуальным предметом изучения для лингвистов и в современной науке. Так, закономерности становления и способы формирования отраслевых терминологий рассматривали М.В. Токарева в своей диссертационной работе «Становление, развитие и современное состояние английской терминологии нефрологии и урологии» (2003), В.А. Иконникова в работе «Возникновение и развитие культурного компонента в англоязычной юридической терминологии: на материале терминосистем Англии, Шотландии и США» (2014), О.В. Даниленко в диссертационной работе «Становление и развитие

⁷ Звегинцев В.А. Внутренние законы развития языка / В.А. Звегинцев. М.: Изд-во Московского ун-та, 1954. – 31 с.

⁸ Заботкина В.И. Прагматика слова и ее реализация в контексте / В.И. Заботкина // Вопросы структуры английского языка в синхронии и диахронии, 1985. Вып. 6. – с. 105-110

¹⁰ Ивлева Г.Г. Тенденции развития слова и словарного состава: на материале нем.яз. / Г.Г. Ивлева. М.: Наука, 1986. с. 91

английской туристской терминологии и их экстралингвистической обусловленности» (2011), Е.С. Капшутарь в работе «Становление английской системы терминов уголовного права и отражение этого процесса в переводе на русский язык» (2017), Л.Г. Просвирнина в диссертационном исследовании «Экстралингвистическая обусловленность и особенности образования сокращений в английской экономической терминологии» (2010), М.Н. Лату в работе «Англоязычная военная терминология в ее историческом развитии: структурно-семантический и когнитивно-фреймовый аспекты» (2009) и другие ученые. Процесс превращения единицы языка в термин в подробностях описан в работе «Терминологизация общеупотребительной лексики: на материале английских геологических терминов» (2013), автором которой является Т.Н. Великода. Становление терминологии как в диахроническом, так и в синхроническом аспекте было изучено И.А. Беликовой в диссертационной работе «Особенности образования терминов-неологизмов в подязыке компьютерной техники» (2004). Образование термина через метафору было описано в диссертационном исследовании Л.М. Алексеевой «Метафорическое терминопорождение и функции терминов в тексте» (1998).

Гуманитарные терминологии и их становление также широко освещались учеными: так, развитием терминологии лингвистики занимались Л.В. Попова в работе «Проблема качества лингвистического термина: На материале авторских терминосистем функциональной грамматики» (2004), Е.Е. Матвеева в диссертационной работе «Лингвокультурологические особенности формирования лингвистической терминологии: на материале английских и русских терминов фонетики» (2012), К.А. Мякшин в диссертационном исследовании «Диахронический аспект английской фонетической терминологии» (2009), И.Н. Фомина в работе «Семантическая деривация в формировании английской политической терминологии» (2006), И.А. Дегтярева в работе «Исследование современного содержания и

развития терминов литературоведения: На материале английской и русской литературоведческой терминологии» (2002) и другие.

Особую роль для данного исследования сыграла работа Ю.Н. Антюфеевой «Английские новообразования в развитии: потенциальное слово, окказионализм, неологизм» (2004). Материалом данной работы служили более 1000 языковых единиц как словарных, так и непрофессионального дискурса (художественная литература).

Как отмечает Ю.Н. Антюфеева, «принятие или отказ от новообразований зависит от определенных социальных факторов и коммуникативных условий»⁹. Автор диссертации исследует модели словообразования англоязычных новообразований, заключая, что обычно используются продуктивные существующие модели, изучает развитие нового слова, отмечая роль «творца» слова, рассматривает изменения, происходящие со словом, а также исследует влияние контекста на понимание новой лексики. Все это в полной мере относится к авторским терминам изобразительного искусства, которые безусловно являются неологизмами в данной терминологии.

Авторские термины в классификации Ю.Н. Антюфеевой, состоящей из окказиональных «одноразовых» слов, потенциальных слов и неологизмов, относятся, безусловно, к последним, так как авторские термины, даже являясь частью периферии терминологии, все же являются частью языка для специальных целей и терминами. В работе Ю.Н. Антюфеевой авторские термины относились бы скорее к «потенциальным словам», так как индивидуальная принадлежность по ее классификации у неологизмов отсутствует; однако, в то время как в данной работе термины исследуются с момента создания, то есть с их состояния «потенциальных терминов», к ним все же следует относиться как к неологизмам, так как они создаются как

⁹ Антюфеева Ю. Н. Английские новообразования в развитии: потенциальное слово, окказионализм, неологизм: автореферат дисс. ... кандидата филологических наук. – Белгород, 2004. С. 5

часть системы понятий и обычно независимы от контекста. Также к авторским терминам чаще не применяется понятие экспрессивности, так как, по С.В. Гриневу, термин по сути своей стилистически нейтрален.

Само понятие авторского термина почти не изучалось, однако недавно была защищена диссертация на тему авторских терминов в русском языке. В 2018 году И. Ю. Кухно защитила диссертацию «Авторская терминология (на примере идиолекта Л.Н. Гумилева)», где она исследовала понятие авторского термина и метаязык теории пассионарности Л.Н. Гумилева. Целью работы является «доказать тезис о существовании авторского термина только в границах оригинальной научной гипотезы, теории; отклонить традиционное понимание авторского термина как специальной единицы с установленной атрибуцией». И.Ю. Кухно предложила определение авторского термина как *«созданный в рамках креативной научной концепции специальный знак, элемент системы понятий, взаимосвязанный с другими терминами и понятиями оригинальной гипотезы, соотносимый носителями языка для специальных целей с конкретной авторской идеей, необщепринятой научной картиной мира»*.¹⁰

Также фокусом работы являлось исследование языковой личности, ученого как творца, аргументирующего свою отличную от общепринятого гипотезу в том числе путем создания собственной терминологии. И.Ю. Кухно также изучала смысловые группы, выделенные в теории Л.Н. Гумилева, их отражение в терминологии и описала способы создания терминологии.

Термины Л.Н. Гумилева часто консубстанциональны (к примеру, в его терминосистеме присутствуют такие единицы, как Смерть, Идеал, Красота); однако их значение отличается от общеупотребительных значений слов. То

¹⁰ Сложеникина, Ю.В. Авторский термин: к определению понятия / Ю.В. Сложеникина, А.В. Растягаев, И.Ю. Кухно // Онтология проектирования. – 2018. – Т.8, №1(27). - С.49-57

же самое наблюдается и в авторских терминах изобразительного искусства, к примеру, *Hard Edge, Concrete Art*.

Определение, выдвинутое И.Ю. Кухно, фокусируется именно на авторском термине как части авторской терминологии, системы идей определенного ученого. В то время как такое определение соответствует авторскому термину Л.Н. Гумилева, в нем не учитывается, что терминология — не всегда терминология науки, но и терминология определенной области знания¹¹.

Также И.Ю. Кухно, подробно исследовав словари, включающие в себя данную терминологию, не изучала авторский термин вне словаря, в речи как автора, так и его коллег.

Таким образом, можно заключить, что, хотя как терминология изобразительного искусства, так и развитие терминологии и собственно авторские термины изучались и изучаются различными учеными до сих пор, нельзя сказать, что данные области изучены полностью и не оставляют возможностей для дальнейших исследований. Так, не был изучен авторский термин изобразительного искусства, как не было изучено и его функционирование в различных типах дискурса; также нельзя утверждать, что в полной мере раскрыт вопрос о роли авторских терминов в развитии терминологии изобразительного искусства.

¹¹ Лейчик В.М. Терминоведение: Предмет, методы, структура / В.М. Лейчик. М.: КомКнига, 2006.

§2. Авторский термин: объем понятия и основные характеристики

При изучении авторских терминов исследователь в первую очередь должен ответить на вопрос о предмете изучения — что такое авторский термин в современной терминологии? Само понятие «авторский термин» на данный момент является спорным: *'выражение «авторский термин» не имеет закрепившегося значения. <...> ни в одном лингвистическом словаре мы не найдем определение специального понятия «авторский термин»'*¹².

Многие ученые рассматривают авторский термин как термин с известной этимологией, созданный определенным ученым или группой ученых. К примеру, именно этим принципом руководствуется А.П. Дьяченко. Так, в «Словаре авторских терминов, понятий и названий»¹³ приведены такие термины, как *Альтруизм (автор — О. Конт), Аксиома (Аристотель), Поле (Фарадей), Невроз (Куллен)*¹⁴.

Единственным критерием при отборе терминов для подобного словаря будет то, известен ли современной науке автор данного термина. Не принимаются во внимание ни распространенность данного термина, ни путь, пройденный им с момента создания — к примеру, при таком понимании авторского термина не будет учитываться, что термин *Альтруизм* использовался в разных значениях несколькими учеными, такими как Г. Спенсер, Э. Дюркгейм, Г. Зиммель, Т. Парсонс¹⁵.

¹² Табанакова В. Д. Авторский термин: знаю, интерпретирую, перевожу. – Тюмень: Издательство Тюменского Государственного университета, 2013, стр. 5

¹³ Дьяченко А. П. Словарь авторских терминов, понятий и названий. – М.: Академкнига, 2003

¹⁴ Дьяченко А. П. Словарь авторских терминов, понятий и названий. – М.: Академкнига, 2003, стр. 27-105

¹⁵ Быков А.В. Понятие альтруизм в социологии: от классических концепций к практическому забвению / А.В. Быков // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология, 2015. № 1. С. С. 5-18.

Также А.П. Дьяченко относит к авторским термины, названные в честь ученых, которые ввели в науку соответствующее понятие. Примером подобного термина может служить *Cox paper*:

Cox paper — a type of roughened paper named after the English landscape painter David Cox (1783-1859) who discovered it. It was based on a Scottish wrapping paper, which Cox came across by chance, and was hard and firm¹⁶.

Согласно данной концепции, *Cox paper* может быть назван авторским лишь на основании того, что данное понятие, определенный вид бумаги, было названо в честь художника, впервые новый вид бумаги использовавшего. Тем не менее, настоящий автор данного термина неизвестен — история не знает, был ли первым, кто использовал данный термин, сам Дэвид Кокс или кто-либо из его окружения.

На наш взгляд, при определении авторского термина этимологического принципа недостаточно — если изучать все термины, автор которых известен, можно составить лишь неполный словарь; авторские термины в таком случае отбираются исключительно по экстралингвистическому принципу, и лишь историческая случайность — осталось ли имя автора на каком-либо документе — смогут повлиять на выборку; общего у таких терминов будет столько же, сколько, к примеру, у терминов на букву «А». Они не могут рассматриваться как система, так как в них нельзя будет выделить ни одной лингвистической особенности, отделяющей авторские термины от других терминов гуманитарных наук. По тому же принципу мы выводим из круга исследования и термины, названные в честь той или иной исторической личности; отнюдь не всегда такая личность является автором самого термина.

В.Д. Табанакова предлагает другой подход к определению авторского термина. Ее концепция включает в себя расширение понятия авторского

¹⁶ Michael Clarke. Oxford Concise Dictionary of Art Terms. - Oxford:Oxford University Press, 2009, p.

термина до любого термина, принимающего особое значение в авторской теории или системе:

‘Мы предлагаем расширить понятие «авторский термин» до авторского отношения, авторской предикации, авторской интерпретации специального понятия в тексте и дискурсе. Это не значит, что все термины в тексте будут авторскими. Авторским станет центральное специальное понятие, несущее основную идею, концепцию, смысловую нагрузку в тексте. Это всегда новый ракурс, новый аспект, новый, свой собственный индивидуальный подход к предмету исследования. Он выстраивает свою логико-понятийную систему’¹⁷.

Таким образом, В.Д. Табанакова придает меньшее значение истории появления термина, выводя на первый план семантику термина — любой термин, обозначающий основное для того или иного текста понятие, будет называться авторским. К примеру, *Structured Content* будет считаться авторским термином в рамках доклада К. Galinski “*The work of today’s TC/37 in the light of ‘content interoperability’ Standardization as an issue of corpus planning taking eLearning as an example*”¹⁸, но вовсе не обязательно будет авторским в любом другом контексте. Таким образом, или термин *Structured Content* должен рассматриваться как многозначный, причем только несколько значений можно будет считать авторскими, или мы должны предположить, что существует столько омонимов данного термина, сколько и текстов с его употреблением. На наш взгляд, в то время как подобное определение авторского термина может помочь переводчику, на которого и ориентирована книга В. Д. Табанаковой, оно не может использоваться при изучении и анализе авторских терминов в рамках терминологии, так как

¹⁷ Табанакова В. Д. Авторский термин: знаю, интерпретирую, перевожу. – Тюмень, Издательство Тюменского Государственного университета, 2013, с.5

¹⁸ Табанакова В. Д. Авторский термин: знаю, интерпретирую, перевожу. – Тюмень, Издательство Тюменского Государственного университета, 2013, с.173

системный подход к изучению авторского термина в таком случае будет невозможен.

Примером еще одного подхода к понятию «авторский термин» могут служить работы Н.А. Слюсаревой. Именно она впервые предложила понятие *авторского термина*, используя его для типологии терминов лингвистики. В предложенной классификации существуют три типа терминов: универсальные термины, за которыми стоят наиболее общие категориальные сущности, присутствующие в строе любого языка; уникальные термины, обозначающие явления, которые обнаруживаются в одном, нескольких или группе языков, и авторские, или концептуальные, термины, объединяющие термины в процессе зарождения и дальнейшей терминологизации¹⁹.

А.Г. Анисимова, ссылаясь на Н.А. Слюсареву, впервые применила данную типологию к англоязычным терминам искусствоведения, говоря о пополнении терминологии искусствоведения:

*Развитие системы искусствоведческих терминов происходит также за счет "авторских" терминов, которые со временем переходят в разряд универсальных, пополняя, таким образом, терминологию искусствоведения.*²⁰

Также подход Н.А. Слюсаревой встречается в работах Н.М. Азаровой, где она, говоря про авторские термины философии, называет авторскими термины, «*появившиеся первоначально в текстах одного философа и актуализирующие в настоящее время связь с текстом этого философа*»²¹.

В рамках данного подхода принимается во внимание и этимология, и семантическое поле, и прагматика термина. Тем не менее, данные

¹⁹ Слюсарева Н. А. О типах терминов. // Вопросы языкознания. М., 1983, сс. 21-29, стр. 23

²⁰ Анисимова А.Г. Типология терминов англоязычного искусствоведения: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Анисимова Александра Григорьевна. М., 1994. с. 46

²¹ Азарова Н. М. Типологический очерк языка русских философских текстов XX века. М., 2010. 228 с.

исследователи пишут об авторских терминах исключительно в рамках определенной отрасли знаний.

Ю.В. Сложеникина применила подход, включающий в себя всестороннее понимание авторского термина, к терминологии в целом:

*Авторский термин — созданный в рамках креативной научной концепции специальный знак, элемент системы понятий, взаимосвязанный с другими терминами и понятиями оригинальной гипотезы, соотносимый носителями языка для специальных целей с конкретной авторской идеей, необщепринятой научной картиной мира.*²²

В то время как определение Ю.В. Сложеникиной безусловно соответствует большинству областей знания, оно не всегда подходит для терминов искусства, так как значительная часть авторских терминов введена не учеными, а художниками. Таким образом, в случае авторской терминологии искусства в целом и изобразительного искусства в частности могут отсутствовать как гипотезы, так и научные концепции.

Следуя за Н.А. Слюсаревой и А.Г. Анисимовой, мы будем рассматривать авторские термины в рамках системы терминологии, в которой присутствуют универсальные, уникальные и авторские термины.

На наш взгляд, при определении авторского термина необходимо принимать во внимание как этимологию, так и семантику и прагматику термина.

Что касается этимологии, на наш взгляд, понятие авторского термина необходимо ограничить терминами с известной этимологией, так как только в таком случае термин будет отвечать требованию прозрачности, выдвинутому С.В. Гриневым-Гриневичем²³.

²² <https://cyberleninka.ru/article/v/avtorskiy-termin-k-opredeleniyu-ponyatiya>

²³Гринев-Гриневич С.В. Терминоведение: учебное пособие / С.В. Гринев-Гриневич. М.: Академия, 2008. С.34

Если принимать во внимание семантику, на наш взгляд, целесообразно обратиться к понятию семантического поля. О.С. Ахманова вводит понятие «семантическое поле» как «совокупность слов и выражений, составляющих тематический ряд, слова и выражения языка, в своей совокупности покрывающие определенную область значений»²⁴.

Также необходимо помнить о необходимости существования терминосистемы, в которую будет включен любой термин — системы, в рамках которой термин существует. Ученые научной школы МГУ используют для выявления терминов критерий дефинированности, согласно которому границы научного понятия определяются с помощью терминологического определения, дефиниции, включающей в себя принцип *genus proximum et differentia specifica*. Согласно данному принципу, термин определяется через «родовое понятие» и отличительные особенности и, соответственно, любой термин всегда семантически связан с другими терминами терминосистемы иерархическим образом, являясь для других терминов либо родовым, либо видовым, и члены данной иерархии связаны с собой семантически.

Таким образом, можно заключить, что в любой терминосистеме, которая сама по себе является семантическим полем, должен быть ряд меньших семантических полей, состоящих из родовых и видовых терминов.

Безусловно, авторские термины также существуют в рамках терминосистем и так же, как и универсальные и уникальные термины, входят в отдельные семантические поля. Тем не менее, если мы рассмотрим семантику авторского термина, фигура автора должна не только быть известна, но и играть значительную роль в семантике термина; термин, чтобы быть авторским, а не уникальным или универсальным, должен семантически определяться через автора. Возвращаясь к понятию

²⁴ Ахманова, О. С. О принципах и методах лингвистического исследования / О. С. Ахманова. – М. : МГУ, 1966. – С. 18

семантического поля, можно сказать, что авторский термин кроме терминологического поля той или иной области знаний и меньших семантических полей, образованных из родовых и видовых терминов, входит и в узкое семантическое поле, строящееся вокруг фигуры автора.

Что касается критерия прагматики, *«в мышлении человека осуществляются два процесса — эвристический и аналитический. Первый обеспечивает отбор информации, релевантной текущей ситуации, второй — формирует суждение на её основе. Остальная информация отторгается, не допускаясь к стадии анализа. Когнитивный подход к исследованию языковых явлений позволяет говорить о том, что человек через свой многообразный опыт познаёт окружающий его мир и структурирует индивидуальную картину мира как опору для разнообразной деятельности, в том числе научной»*²⁵. Таким образом, нельзя игнорировать и то, как ученые понимают и используют термин; для того, чтобы термин можно было назвать авторским, в картине мира специалиста по данной области автор должен быть неразрывно связан с понятием, обозначающимся данным термином.

Таким образом, в данной работе авторским термином будет считаться *термин, этимология которого известна, входящий, кроме терминологического поля определенной области знания, и в более узкое терминологическое поле, созданное и строящееся вокруг определенной фигуры, «автора», и неразрывно связанный с данной фигурой в сознании специалиста той или иной области.*

Необходимо также отметить, что авторские термины в большинстве своем или отторгаются терминосистемой, если понятие, обозначаемое данным термином, исчезает или если находится более популярный термин, обозначающий то же понятие, или со временем переходят в уникальные и затем, возможно, в универсальные, если понятие, обозначаемое данным

²⁵ Сложеникина, Ю.В. Авторский термин: к определению понятия / Ю.В. Сложеникина, А.В. Растягаев, И.Ю. Кухно // Онтология проектирования. – 2018. – Т.8, №1(27). - С.49-57.

термином, распространяется, и термин перестает быть связан прагматически с фигурой автора.

Н.А. Слюсаревой, была предложена классификация терминов, которая относится прежде всего к терминам лингвистики и включает в себя три типа терминов: «При самом поверхностном взгляде четко выделяются три группы терминов: 1) универсальные, которые в принципе могут быть применимы к описаниям явлений самых различных языков, 2) уникальные, именующие явления, специфические для какого-либо языка, и 3) авторские, ориентированные на использование лишь в пределах одной теории (их можно назвать концептуально-авторскими)»²⁶. Как пример универсальных терминов Н.А. Слюсарева приводит такие языковые единицы, как **префикс**, **подлежащее**; в ту же группу она относит общенаучную лексику, такую как **уровень**, **система**; примерами уникальных терминов служат **изафет**, **прогрессив**, **сублатив**; примерами авторских, или концептуальных терминов, служат **нексус**, **тангема**, **фемема**.

В терминологии искусствоведения вслед за Н.А. Слюсаревой также можно выделить три группы терминов: универсальные, уникальные и авторские, хотя критерии в таком случае целесообразно изменить. Универсальными терминами в таком случае предлагается называть, во-первых, самые общие термины, обозначающие базовые понятия области изобразительного искусства. Примерами таких терминов могут служить, к примеру, такие термины, как **Colour**, **Fine art**, **Craft**. Во-вторых, к универсальным терминам можно отнести термины, обозначающие инструменты художника, такие как **Canvas**, **Brush**. В-третьих, к той же категории следует отнести наиболее частотные термины, к примеру, **Digital art**, **Study**. В-четвертых, к категории универсальных терминов возможно отнести основные родовые термины искусствоведения: **Realism**, **Renaissance**. Необходимо отметить, что некоторые из этих терминов могут обладать

²⁶ Слюсарева Н. А. О типах терминов. // Вопросы языкознания. М., 1983, сс. 21-29, стр. 23

широкозначностью, и широкозначные термины, скорее всего, будут входить именно в универсальные термины. Согласно Н.Н. Амосовой, *‘Широкозначность [everysetu] — это лингвистическое явление лексико-семантического уровня, которое характеризуется расширением семантического объема слова для обозначения различных денотатов²⁷’*. К примеру, широкозначным термином является сам термин **art**:

Art — The most elusive of terms, its validity is only vouchsafed in cultures which admit to such a concept. Broadly speaking, the term ‘art’ in the visual sense can be applied to any work/subject which engenders, by intent or otherwise, aesthetic and/or intellectual appreciation.²⁸

Данный термин можно считать широкозначным, так как семантический объем слова может быть расширен почти безгранично — на протяжении истории под понятием Art понимались абсолютно различные концепции, и сейчас данный термин может быть использован по отношению к любому объекту или произведению, которое было создано осознанно или не осознанно, и которое оказывает определенное эстетическое или интеллектуальное влияние на окружающих.

Уникальными терминами в таком случае окажутся видовые термины для вышеупомянутых родовых: термины, обозначающие явления, характерные для искусства определенной культуры или нескольких культур или определенного периода времени, к примеру:

Carnations. A term, popular in the 18th cent., for the flesh colours in a painting.²⁹

²⁷ Амосова Н. Н. К вопросу о лексическом значении слова. // Вестник ЛГУ, 1957, вып. 2, № 1, сс. 152-168

²⁸ Clarke M. The Concise Oxford Dictionary of art terms. Oxford: Oxford University Press, 2009, с 15

²⁹ Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr, The Oxford Dictionary of Art, Oxford: Oxford University press, p. 92

Soapstone, also called steatite. A variety of talc, a very soft smooth stone superficially like marble in appearance but with a soapy texture. It will take a smooth polish, and is so easily worked that it may even be carved with a knife. Its colour is a dull greenish or bluish grey or sometimes brown. It is vulnerable to dampness in the atmosphere and will serve only for indoor sculpture. It has been used <...> in Egypt, Europe, China and Japan, in African Tribal art, and by American Indians and Eskimos. Soapstone carvings are sometimes sold to the unwary as jade³⁰.

Первый термин, **Carnations**, широко использовался только в XVIII веке, поэтому он не может быть назван универсальным. Тем не менее, в тот период времени он использовался многими художниками и искусствоведами и не связан с фигурой автора, поэтому и авторским его назвать нельзя.

Второй термин можно назвать уникальным, так как **Soapstone** использовался только в ряде культур, и, соответственно, не может являться универсальным; при этом критериям авторского термина **Soapstone** также не соответствует — автор термина неизвестен, и терминологического поля фигуры автора также не существует.

Согласно Н.А. Слюсаревой, универсальные и уникальные термины составляют ядро лингвистической филологии, в то время как авторские термины составляют ее периферию³¹.

Действительно, авторские термины играют важную роль в терминологии изобразительного искусства; они обладают очень точными значениями, к примеру:

New objectivity — Movement in German painting of the 1920s and early 1930s reflecting the resignation and cynicism of the post-war period. It continued the interest in social criticism which characterized much of the prevalent

³⁰ Ibid, стр. 467

³¹ Слюсарева Н.А. О типах терминов. // Вопросы языкознания. М., 1983, сс. 21-29, стр. 23

Expressionism, but repudiated the abstract tendencies of the Brücke. The name was coined in 1923 by Gustav Hartlaub, director of the Kunsthalle, Mannheim, in connection with an exhibition, held in 1925, of 'artists who have retained or regained their fidelity to positive, tangible reality'.³²

Данный термин использовался в определенный период времени в одной культуре, и в 1920-х годах был тесно связан с именем человека, впервые использовавшего термин для обозначения группы художников с четко определенными критериями принадлежности к данной группе. Таким образом, значение и сфера употребления термина являются достаточно узкими по сравнению с универсальными или уникальными терминами.

Ядро терминологии составляют более широкозначные и часто употребляющиеся термины. К примеру, термин *Naïve art* намного шире:

Naïve art — Term applied to painting produced in sophisticated societies but lacking conventional expertise in representational skills. Colours are characteristically bright and non-naturalistic, perspective non-scientific, and the vision childlike or literal-minded. The term 'primitive' is sometimes used more or less synonymously with naive, but this can be confusing as 'primitive' is also applied loosely to paintings of the pre-Renaissance era as well as to art of uncivilized societies. Moreover, naive artists are not necessarily untrained or amateurs. Sophisticated artists may also deliberately affect a naive style. Interest in the freshness and directness of vision of outstanding naive artists such as Henri Rousseau developed first in France in the early years of the 20th cent. (Wilhelm Uhde was a notable figure in promoting it), and since then many other naive artists, for example, Grandma Moses in America and Alfred Wallis in England, have received critical recognition³³.

³² Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr, The Oxford Dictionary of Art, Oxford: Oxford University press, p. 354

³³ Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr, The Oxford Dictionary of Art, Oxford: Oxford University press, p. 349

В словарной статье данного термина приводятся имена художников разных стран как примеры художников, работа которых относится к данному направлению; что касается временных рамок, отмечен только момент развития интереса к данному виду искусства.

Так как понятия, обозначаемые уникальными и универсальными терминами, шире, чем понятия, обозначаемые авторскими терминами, область их применения также значительно шире.

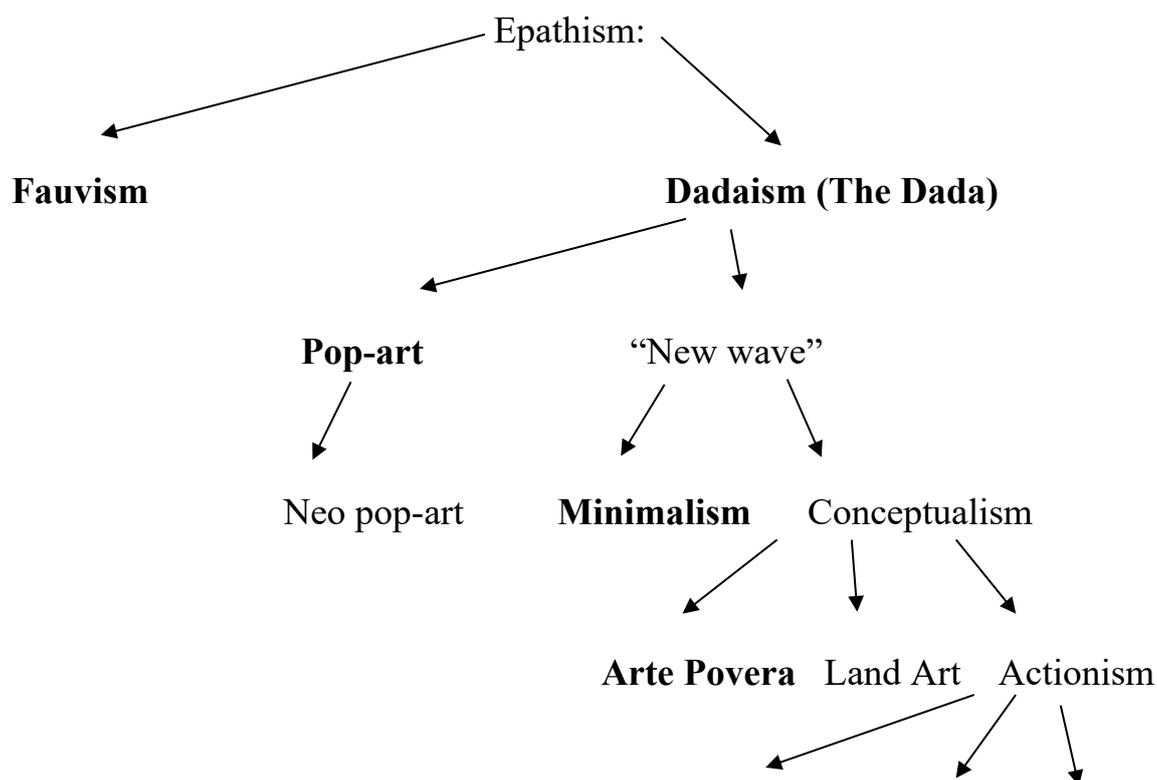
И все же авторские термины являются полноправной частью терминологии изобразительного искусства. Согласно *definability test*, сформулированному О.С. Ахмановой, они раскрывают точное содержание понятия, являющегося неотъемлемой частью понятийного аппарата данной области знания, и связаны с другими терминами согласно принципу *genus proximum et differentia specifica*, состоя с ними в родовидовых отношениях. К примеру, таково определение термина *Arte Povera*:

Arte Povera — Term coined by the Italian art critic Germane Celant to unite certain aspects of **Conceptual**, **Minimal**, and **Performance art**. Celant, who organized an exhibition of *Arte Povera* at the Museo Civico, Turin, in 1970 and edited a book on the subject *Arte Povera: conceptual, actual or impossible art?*, (1969), hoped that the use of 'worthless' materials such as soil and the avoidance of the traditional idea of art as a collectable 'product' would undermine the art world's commercialism. However, dealers have shown that even this kind of art can be commercially exploited.³⁴

Определение *Arte Povera* отвечает всем критериям дефинированности: определение терминологически точное, понятие определяется через другие терминологические единицы, к примеру, **Conceptual Art**, **Actual Art**, **Performance Art** и находится с ними в родовидовых отношениях.

³⁴ Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr, *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford: Oxford University press, p. 26

Стоит отметить, что авторские термины чаще являются видовыми терминами по отношению к другим терминам изобразительного искусства (так, родовым термином для *Arte Povera* и *Happening* является термин *Conceptualism*, который, в свою очередь, восходит к термину *Epathism*. В рамках *Эпати́зма* можно выделить несколько видовых понятий, обозначенных именно авторскими терминами (выделены жирным шрифтом)):



Performance Happening Body Art

На данной схеме изображена классификация видов Эпатизма, *Epathism*. Полужирным шрифтом выделены авторские термины; так как расцвет Эпатизма пришелся на XX век, век поисков в искусстве, в это время создавалось значительное количество новых авторских концепций, которые определялись авторскими терминами: на 14 терминов 6 терминов, т.е. бдждпочти половина, приходится на авторские термины. Даже несмотря на значительное количество авторских терминов, 4 из 6 авторских термина (*Fauvism, Minimalism, Arte Povera, Happening*) являются видовыми по отношению к другим терминам, но не являются родовыми понятиями ни для одного термина.

Н.А. Слюсарева приводит и следующую характеристику лингвистических авторских терминов, которая вполне применима к терминам изобразительного искусства. Так, исследователь отмечает, что часто «особая роль [авторских] лингвистических терминов заключается в том, что нередко именно они становятся «визитной карточкой» той или другой концепции»³⁵. Действительно, и в терминологии изобразительного искусства многие, если не большинство, авторских терминов, такие как *Art Brut, Magical Realism, Concrete art* являются названиями течений в современном искусстве:

Art Brut — Term coined by Jean *Dubuffet for the art produced by people outside the estabhshed art world, people such as solitaries, the maladjusted, patients in psychiatric hospitals, prisoners, and fringe-dwellers of all kinds. Dubuffet claimed that such art — 'springing from pure invention and in no way based, as cultural art constantly is, on chameleon- or parrot-like processes' — is evidence of a power of originality that all people possess but which in most has been stifled by educational training and social constraints.³⁶

Magic(al) Realism — Term coined by the German critic Franz Roh in 1925 to describe the aspect of *Neue Sachlichkeit characterized by sharp-focus detail. In later criticism the term

³⁵ Слюсарева Н.А. О типах терминов. // Вопросы языкознания. М., 1983, сс. 21-29, стр. 28

³⁶ Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr, The Oxford Dictionary of Art. - Oxford: Oxford University press, p. 26

has been used to cover various types of painting in which objects are depicted with photographic naturalism but which because of paradoxical elements or strange juxtapositions convey a feeling of unreality, infusing the ordinary with a sense of mystery. The paintings of *Magritte are a prime example.³⁷

Concrete art — Term applied to abstract art that repudiates all figurative reference and uses only simple geometric forms. The term was coined by van *Doesburg, who in 1930 issued a manifesto entitled *Art Concret*, disguised as the first number of a review (no other numbers were issued), in answer to the formation of the *Cercle et Carre association, to which he had been vigorously opposed. Max *Bill gave the following definition: 'Concrete painting eliminates all naturalistic representation; it avails itself exclusively of the fundamental elements of painting, the colour and form of the surface. Its essence is, then, the complete emancipation of every natural model; pure creation.'³⁸

Данные примеры обозначают названия отдельных течений — все три термина появились в первой половине XX века и определяют отдельные подходы к искусству. Так как данные термины со временем набрали значительную популярность, каждый из них можно назвать «визитной карточкой» той или иной концепции искусства.

Даже если авторский термин напрямую не называет определенную концепцию или направление, он зачастую может быть тесно семантически с ней связан. Примером такого термина может служить **Metaphysical painting**:

Metaphysical painting — A style of painting invented by de Chirico in about 1913 and practised by him, Carra (from 1917), Morandi (from 1918), and a few other Italian artists until about 1920. The term (*Pittura Metafisica*) was coined by de Chirico and Carra in 1917, when both were patients at a military hospital in Ferrara. Metaphysical painting started with no inaugural programme, as had been the case with Futurism, although attempts were later made to define a 'metaphysical aesthetic' in the periodical *Valori Plastici* (*Plastic Values*), which ran from 1918 to 1921.³⁹

³⁷ Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr. *The Oxford Dictionary of Art*. - Oxford: Oxford University press, p. 305

³⁸ Ibid, стр. 115

Metaphysical painting не является названием течения как такового — у данной концепции творчества нет ни программы, ни четких принципов. Тем не менее, термин оказался настолько соответствующим картине мира искусства того времени, что несколько искусствоведов пытались превратить его в творческое движение.

Другой характеристикой авторского термина, согласно Н.А. Слюсаревой, является то, что «некоторые термины носят настолько внутриконцептуальный характер, что общие словари лингвистических терминов их, как правило, не отмечают»⁴⁰. То же может быть отнесено и к авторским терминам изобразительного искусства. К примеру, такие термины, как *the End of Art*, *Assertive art*, *the Art of cynical reason*, предложенные Артуром Данто, Олавом Велтейсом и Фостером Халем, отсутствуют в таких словарях, как, к примеру, или *The Oxford Dictionary of Art* Йена Шилверса. При этом сложно оспорить, что данные языковые единицы являются терминами: согласно *definability test*, сформулированному О.С. Ахмановой, они раскрывают точное содержание понятия, являющегося неотъемлемой частью понятийного аппарата данной области знания, и связаны с другими терминами согласно принципу *genus proximum et differentia specifica*, состоя с ними в родовидовых отношениях.

К примеру, термин *the End of Art* имеет следующее определение:

The End of Art — a term introduced by Arthur Danto, meaning the advent of pluralism, the impossibility of excluding a priori anything from the field of art and of giving a direction to the latter. As a result, it did not simply launch a new era in art history, but rather, to take up a formula often used by Danto, it launched a new kind of era—one which lacks stylistic unity, in which the notions of progress

³⁹ Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr, *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford: Oxford University press, p. 327

⁴⁰ Слюсарева Н. А. О типах терминов. // Вопросы языкознания. М., 1983, сс. 21-29, стр. 28

*or overcoming have lost all relevance, and which cannot be read as one stage in a "grand narrative."*⁴¹

The End of Art является термином с терминологически точным определением и определяется через такие термины, как *Pluralism, Art, Era, Art History, Stylistic Unity*. Также Артур Данто предлагает рассматривать термин *The End of Art* как новую эру искусства, объединяя его в семантическое поле с такими устоявшимися универсальными терминами, обозначающими различные периоды в истории искусства, как, к примеру, *Renaissance* или *Antique Art*.

Наконец, описывая последнюю характеристику, Н.А. Слюсарева замечает, что «терминотворческие «взрывы» отмечают, как правило, период творческих исканий отдельных ученых и целых научных школ»⁴². Что касается терминологии изобразительного искусства, авторские термины обычно создаются художниками, чаще всего для обозначения собственного направления в искусстве и выделения чего-либо нового, привнесенного в культуру данным художником или искусствоведами, также выделяющими определенные группы произведений, художников или принципов изображения в особый класс. Пиком таких поисков для западной цивилизации стал XX век, и в данной работе большинство терминов, таким образом, относятся именно к этому периоду.

При таком понимании понятия «авторский термин» возникает вопрос, следует ли считать авторскими термины, совпадающие по форме с универсальными или уникальными терминами, если план содержания такого термина соответствует критериям авторских терминов. Примерами таких терминов могут служить единицы, которые в авторских концепциях принимают значения, не совпадающие с общепринятыми. На наш взгляд, в этом вопросе можно следовать за В.Д. Табанаковой, утверждая, что термин,

⁴¹ <http://www.booksandideas.net/Arthur-C-Danto-or-the-Duality-of-Worlds.html>

⁴² Слюсарева Н. А. О типах терминов. // Вопросы языкознания. М., 1983, сс. 21-29, стр. 28

являющийся «визитной карточкой» той или иной концепции, можно считать авторским, если с точки зрения прагматики термин используется как авторский и он семантически отличается от универсального термина, даже если их план выражения совпадает.

К примеру, в концепции изобразительного искусства Артура Данто термин *Art* можно определить следующим образом, согласно the *Stanford Encyclopedia of Philosophy*,:

*Danto's definition [of Art] has been glossed as follows: something is a work of art if and only if (i) it has a subject (ii) about which it projects some attitude or point of view (has a style) (iii) by means of rhetorical ellipsis (usually metaphorical) which ellipsis engages audience participation in filling in what is missing, and (iv) where the work in question and the interpretations thereof require an art historical context.*⁴³

Согласно *Oxford Concise Dictionary of Art Terms*, определение термина *Art* несколько иное:

*Art — The most elusive of terms, its validity is only vouchsafed in cultures which admit to such a concept. Broadly speaking, the term 'art' in the visual sense can be applied to any work/subject which engenders, by intent or otherwise, aesthetic and/or intellectual appreciation.*⁴⁴

В то время как в искусствоведческой концепции Данто речь идет о точке зрения автора произведения, обязательной некоторой недосказанности, взаимодействии с окружающими и необходимости определенного контекста, в *Oxford Concise Dictionary of Art Terms* говорится лишь о взаимодействии с эстетическим или интеллектуальным откликом публики.

⁴³ Adajian, Thomas. "The Definition of Art", The Stanford Encyclopedia of Philosophy, London, 2007. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/art-definition/>

⁴⁴ Clarke M. The Concise Oxford Dictionary of art terms. Oxford: Oxford University Press, 2009., с 15

Следует отметить, что термин, соответствующий всем критериям термина, в рамках одной терминологии не может иметь более одного значения. По А.А. Реформатскому, «однозначность термины получают не через условия контекста, а через принадлежность к данной терминологии».⁴⁵ Однако в терминологии гуманитарных наук данное правило часто не соблюдается, так как определение термина и, соответственно, семантика понятия различаются в зависимости от школ исследователей, как отмечала Н.Б. Гвишиани.⁴⁶ По словам Н.А. Слюсаревой, «Для авторских же терминов <...> контекстом является концепция, рамки которой суживают предел терминологического поля»⁴⁷.

Таким образом, авторский термин, план выражения которого совпадает с планом выражения универсального термина, согласно принципу тождества знака целесообразно рассматривать как омоним по отношению к последнему. К примеру, в концепции изобразительного искусства Артура Данто термин *Aesthetics* определяется следующим образом:

Aesthetics — according to Arthur Danto, a matter of delectation, a consideration of the way in which things appear to the senses, along with an argument for the superiority of one arrangement over another⁴⁸.

При этом *Oxford Concise Dictionary of Art Terms* определяет термин с тем же планом выражения как следующий:

Aesthetics — the philosophy of the beautiful in art and taste. The present usage of the term originates from its adoption in 1735 by the German philosopher

⁴⁵ Реформатский А. А. Что такое термин и терминология. М., 1959, с. 10

⁴⁶ Н. Б. Гвишиани, Язык научного общения (вопросы методологии) – М., “Высшая школа”, 1986, стр. 20

⁴⁷ Слюсарева Н. А. О типах терминов. // Вопросы языкознания. М., 1983, сс. 21-29, стр. 29

⁴⁸ <http://www.booksandideas.net/Arthur-C-Danto-or-the-Duality-of-Worlds.html>

*Alexander Gottlieb Baumgarten to distinguish the study of the sensory, the beautiful, from that of logic, the study of reason and intellect.*⁴⁹

Другой словарь терминов искусства, *The Oxford Dictionary of Art*, дает следующую дефиницию данному термину:

*Aesthetics — term defined in the Oxford English Dictionary as 'the philosophy or theory of taste, or of the perception of the beautiful in nature and art'. It was first used about the middle of the 18th cent, by the German philosopher Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-62), who applied it to the theory of the liberal arts or the science of perceptible beauty. The scope and usefulness of the term have been much discussed, and in Gwilt's Encyclopaedia of Architecture (1842), it was still described as a 'silly pedantic term' and one of 'the useless additions to nomenclature in the arts' which had been introduced by the Germans. In the 20th cent., there is no general agreement about the scope of philosophical aesthetics, but it is understood to be wider than the theory of fine art and to include the theory of natural beauty and non-perceptible (e.g. moral or intellectual) beauty in so far as these are thought to be susceptible of philosophical or scientific study*⁵⁰.

Таким образом, в то время как все три определения данного термина называют ученого, взгляды которого на данное понятие отражает определение, сами определения, и, соответственно, понятия, стоящие за терминами, отличаются. Каждое из этих понятий входит в собственное микротерминологическое поле и связано парадигматическими отношениями с другими элементами того же поля. Так, *Aesthetics* философии искусства Данто перекликается с такими понятиями, как *Art, Indiscernibility, Embodied meaning*, играющими важную роль в данной системе философских взглядов, в то время как *Aesthetics* Баумгартена перекликается с понятиями *Beauty*,

⁴⁹ Clarke M. The Concise Oxford Dictionary of art terms. Oxford: Oxford University Press, 2009, с.5

⁵⁰Chilvers I., Osborne H., Farr D. The Oxford Dictionary of Art. Oxford: Oxford University press, 1998, с.6

Reason, Logic. В связи с этим такие термины представляется правильным считать омонимами.

Авторские термины выделяются как на фоне универсальных и уникальных, так и на фоне прототерминов и терминоидов.

Одним из основных отличий прототермина от термина является отсутствие у первого научной дефиниции: прототермины появляются не в рамках науки, но в процессе создания науки. Прототермином может называться лексема, «заимствованная из общеупотребительного словарного запаса и в результате переосмысления развивающимся профессиональным мышлением получившая специализацию своего значения»⁵¹. В отличие от прототерминов, авторские термины имеют дефиницию или по крайней мере могут быть дефинированы.

Терминоид — «специальная лексическая единица, используемая для номинации недостаточно устоявшихся (формирующихся) и неоднозначно понимаемых понятий»⁵². В отличие от авторского термина, обозначающего четко определяемые понятия (даже если определение может меняться), терминоид так же, как и прототермин, не может иметь определения.

Одна из самых заметных особенностей плана содержания авторских терминов состоит в том, что значение авторского термина на уровне языка чаще всего является очень четким, точным и довольно узким. Причиной может являться то, что авторские термины, находясь на периферии области знания, обозначают сравнительно узкие специализированные понятия.

Так как многие авторские термины находятся в смежных областях знания и были созданы в совпадающие периоды времени, их значения часто взаимосвязаны. К примеру, текст про понятие, обозначаемое одним из авторских терминов, чаще всего содержит также и несколько других:

⁵¹ Гринев-Гриневиц С.В., Сорокина Э.А., Матвеева Е.Е., Молчанова М.А. К вопросу об определении понятия «прототермин». Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. 2022. № 2. С. 71-82.

⁵² Гринев, С. В. Основы лексикографического описания терминосистем : дис. ... д-ра филол. наук / С. В. Гринев. — М. : МГУ, 1990. С. 90

*He did so, however, not with a **Futurist** or **Dadaist** delight in destruction but in order to reassemble these pieces of sound and script into new "word constructions" suggestive of new meanings. After 1914 Tatlin adopted the term "**counter-relief**," as if to signal a dialectical advance in his constructions: just as the first "**painterly** reliefs" exceeded painting, so the new "**counter-reliefs**," which extended from the wall, exceeded the painterly reliefs⁵³.*

Данный текст взят из искусствоведческой книги, описывающей искусство XX века, и основным предметом описания в данном отрывке является термин **Counter-relief**. Тем не менее, термин **Counter-relief** объясняется через другие авторские термины — **Futurism, Dadaism, Painterly Relief**. Причины данной закономерности прежде всего экстралингвистические и относятся скорее к искусствоведению, чем к лингвистике; тем не менее, статистически данная особенность ярко выражена — до 80% текстов с развернутым описанием авторского термина изобразительного искусства будут связывать такой термин с другими авторскими терминами.

Особенностью авторских терминов изобразительного искусства также можно считать значительное количество терминов, элементы которых имеют эмотивную окраску:

*What is '**The Geometry of Hope**'? The title of this exhibition brings together the two threads that epitomize abstract art from Latin America: on the one hand, geometry, precision, clarity and reason; on the other, a utopian sense of hope. This title arose as a contrast to the '**geometry of fear**', a term coined by Herbert Read in 1952 to describe the atmosphere of post-war angst in British art and its expression through aggressive and unstable geometric forms, as in the work of Kenneth Armitage, Lynn Chadwick and others.⁵⁴*

⁵³ Foster Hal, Rosalind Krauss. Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism. – London: Thames and Hudson, 2004, p. 120

⁵⁴ Maria Lind Ed. Abstraction: Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery, London & The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2013 p. 14

В данном примере авторские термины *Geometry of Hope* и *geometry of fear* содержат в себе единицы *Hope* и *fear*, которые не могут не вызывать эмоционального отклика у любого носителя языка.

Josef Albers was particularly opposed to the name 'optical art', considering it as nonsensical as 'wood carpentering or foot walking'. He insisted to Stanczak, who was not consulted by Jackson in naming the show, that the term 'perceptual painting' was more accurate. A number of artists immediately disavowed the label of Op. The painter Ben Cunningham dismissed it as 'public relations' and kinetic sculptor George Rickey called it 'destructive'. ('Eye on New York: The Responsive Eye', CBS broadcast, 1965).⁵⁵

Данный пример содержит как эмотивно-нейтральное обозначение *'optical art'*, так и определение данного обозначения как *'destructive'* — художники не были готовы принять данное обозначение и считали его внутреннюю тавтологичность разрушительной.

*The makers of what I am calling, for semantic convenience, **eccentric abstraction**, refuse to eschew imagination⁵⁶*

В данном примере термин *eccentric abstraction* также можно назвать эмотивным, так как слово *eccentric*, эксцентричный, также не может восприниматься в отрыве от эмоциональной составляющей.

Также, хоть и в меньшем количестве, встречаются термины, элементы которых имеют стилистическую окраску. К примеру, М. Малоги предложил для своего искусства термин *Wannabe Art*, противоречащий в том числе и языковой норме английского языка:

The acknowledged masters of these new black arts are the ex-Goldsmiths' fixers, Hirst and Maloney. Martin Maloney's story is well-known, but like an old

⁵⁵ Maria Lind Ed. *Abstraction: Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, London & The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2013 p. 80

⁵⁶ Lucy R. Lippard, 'Eccentric Abstraction', *Art International*, vol. 10, no. 9 (November 1966) стр. 28-40.

*morality tale, grows in the re-telling. He left Goldsmith's college in 1993, aged 32. He turned his flat into a gallery, including his bathroom and kitchen — which he called Lost in Space, where he showed the art of friends and contemporaries which, like any shrewd popular journalist, he branded with his own name: Wannabe Art.*⁵⁷

Что касается плана выражения, некоторые особенности авторских терминов изобразительного искусства можно выявить, проанализировав процесс образования термина.

К примеру, англоязычные авторские термины, в отличие от универсальных и уникальных, редко напрямую образуются семантическим путем через сужение значения. Примером данной стратегии служит термин *Automatism*:

*Automatism I — a method of painting or drawing in which conscious control is suppressed, allowing the subconscious to take over. Andre Breton wrote in the Surrealist manifesto of 1924 of 'pure psychic automatism', of art being produced in the state of a dream.*⁵⁸

*Automatism II — the action or condition of being automatic; mechanical or involuntary action.*⁵⁹

В данном примере основная сема языковой единицы английского языка в неспециальных целях сохраняется в определении термина; для *Automatism* такой семой будет механистичность исполнения какого-либо действия. Тем не менее, в терминологическом определении данная сема относится только к произведениям искусства.

⁵⁷ <https://static1.squarespace.com/static/588b77c0b8a79be9aed248bc/t/5c8e025471c10b4ed9c2a0aa/1552810580774/HOW+TO+BE+A+CRITIC%3A+A+BEGINNER%27S+GUIDE+TO+%27ARTBOLLOCKS.%27+Brian+Ashbee.pdf>

⁵⁸ Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr, The Oxford Dictionary of Art, Oxford: Oxford University press, p. 20

⁵⁹ <https://www.dictionary.com/browse/automatism?s=t>

Также нерационально говорить о заимствовании термина из той или иной области науки, так как, если авторский термин присутствует в двух или более терминосистемах разных наук, высока вероятность, что эти термины имеют одного и того же автора, занимавшегося несколькими областями знания. В таком случае и значения терминов расходятся только в незначительных деталях. К примеру, определения понятия **Magic(al) realism** в искусствоведении и литературоведении отличаются только формулировками; термины включают одни и те же семы:

***Magic(al) Realism I.** <...> various types of painting in which objects are depicted with photographic naturalism but which because of paradoxical elements or strange juxtapositions convey a feeling of unreality, infusing the ordinary with a sense of mystery.*⁶⁰

***Magic Realism II** <...> Their work was marked by the use of still, sharply defined, smoothly painted images of figures and objects depicted in a somewhat surrealist manner. <...> [Cuddon: 477]*

И в том, и в другом случае семами *Magic Realism* будут, с одной стороны, классический подход, с другой, элементы сюрреализма.

Вторая стратегия терминообразования, морфологическая, часто используется при образовании терминов, состоящих из одного слова. Таким образом, морфологическая структура слова меняется; также может меняться и план выражения. Конверсия для создания авторских терминов изобразительного искусства используется сравнительно редко; примером конверсии может служить термин *Mobile*:

***Mobile** — Term coined by Marcel Duchamp to designate certain sculptures by Alexander *Calder, exhibited in 1932, that consisted typically of flat metal parts*

⁶⁰ Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr, The Oxford Dictionary of Art, Oxford: Oxford University press, p. 305

*suspended on wires and moved by a combination of air currents and their own structural tension.*⁶¹

Одними из основных путей образования авторских терминов являются аффиксация и префиксация, добавляющие к базовому корневому значению оттенки смысла.

А.Г. Анисимова выделяет пять наиболее продуктивных для англоязычных терминов изобразительного искусства аффиксов:

‘-ing’ — добавляет значение действия, процесса или результата процесса, к примеру:

Happening — *A form of entertainment, often carefully planned but usually including some degree of spontaneity, in which an artist performs or directs an event combining elements of theatre and the visual arts. The term was coined by Allan Kaprow in 1959 and has been used to cover a diversity of contrived artistic phenomena. The concept of the happening was closely bound up with Kaprow's deliberate rejection of the traditional principles of craftsmanship and permanence in the arts.*⁶²

*Alpers explains that she prefers to use the term ‘picturing’, rather than the ‘usual “picture”’, when referring to her object of study because the former stresses the active construction of images, rather than the finished product. ‘Picturing’ emphasises the inseparability of maker, picture, and what is pictured. It is also a term, she notes, that valuably broadens the scope of what can be studied under the rubric of ‘visual culture’: pictures painted on canvas, yes, but also the ‘pictures’ of mirrors, maps, artificial lenses, and the eye itself (AD: 26)*⁶³.

⁶¹ Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr, The Oxford Dictionary of Art, Oxford: Oxford University press, p. 335

⁶² Ibid, p. 213

⁶³ Michael Clarke. Oxford Concise Dictionary of Art Terms. - Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 183

Аффикс ‘-ing’ для создания авторских терминов изобразительного искусства используется сравнительно редко (1-2%).

‘-ism’ является наиболее продуктивным аффиксом для авторских терминов и привносит значение понятия, идеи, взгляда, к примеру:

Cloisonnism — *Style of painting associated with the *Pont-Aven School, characterized by dark outlines enclosing areas of bright, flat colour, in the manner of stained glass or cloisonné enamels {cloison is French for 'partition'}. *Anquetin and *Bernard first developed the style, and *Gauguin also worked in it. The term was coined by the critic Edouard Dujardin (1861-1949).*⁶⁴

Automatism — *a method of painting or drawing in which conscious control is suppressed, allowing the subconscious to take over. Andre Breton wrote in the Surrealist manifesto of 1924 of 'pure psychic automatism', of art being produced in the state of a dream.*⁶⁵

Luminism — *Term coined in 1954 by John Baur, director of the Whitney Museum in New York, to describe an aspect of mid 19th-cent. American landscape painting in which the study of light was paramount. He defined Luminism as 'a polished and meticulous realism in which there is no sign of brushwork and no trace of impressionism, the atmospheric effects being achieved by infinitely careful gradations of tone, by the most exact study of the relative clarity of near and far objects, and by a precise rendering of the variations in texture and color produced by direct or reflected rays' ('American Luminism', Perspectives USA, Autumn 1954).*⁶⁶

⁶⁴ Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr. The Oxford Dictionary of Art. - Oxford: Oxford University press, p. 370

⁶⁵ Michael Clarke. Oxford Concise Dictionary of Art Terms. - Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 20

⁶⁶ Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr. The Oxford Dictionary of Art. - Oxford: Oxford University press, p. 300

‘-ist, -er, -or’ добавляют значения деятеля; однако для авторских терминов данные аффиксы являются непродуктивными — при определении понятия авторы предпочитают использовать аффиксы, обозначающие идеи или действия.

Также высокопродуктивными аффиксами для терминов гуманитарных наук являются ‘-ion’ и ‘-tion’, добавляющие значения процесса и результата. Тем не менее, среди авторских терминов доля терминов, образованных с использованием таких аффиксов, невелика. Примером может служить термин **Remediation**:

*Digital Media such as videogames, Bolter and Grusin suggest, tend to ‘borrow avidly from each other as well as from their analog predecessors such as film, television, and photography [and animation]’. Such borrowings, termed ‘remediation’ by Bolter and Grusin, can occur in both directions.*⁶⁷

Также в создании англоязычных неологизмов часто используется префиксация. К примеру, для авторских терминов в области искусства наиболее часто встречающимся префиксом является ‘Neo-’, обозначающий связь нового течения с предшествующим и «новый взгляд» на предшествующее направление: **Neo-Impressionism, Neo-Plasticism**:

*Neo-Impressionism — Term coined by the critic Felix Feneon (1861-1944) in 1886 for a movement in French painting that was both a development from *Impressionism and a reaction against it. Like the Impressionists, the Neo-Impressionists were fundamentally concerned with the representation of light and colour, but whereas Impressionism was empirical and spontaneous, Neo-Impressionism was based on scientific principles and resulted in highly formalized compositions.*⁶⁸

⁶⁷ https://www.academia.edu/168038/CGI_Animation_Pseudorealism_Perception_and_Possible_Worlds

⁶⁸ Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr. The Oxford Dictionary of Art. - Oxford: Oxford University press, p. 353

Neo-Plasticism — Term coined by Piet *Mondrian for his style of austere geometrical *abstraction. He claimed that art should be 'denaturalized', by which he meant that it must be freed from any representational relation to the individual details of natural objects, being built up solely from abstract elements. To this end he restricted the elements of pictorial design to the straight line and the rectangle (the right angles in a strictly horizontal-vertical relation to the frame) and to the *primary colours together with white, black, and grey. In this way he thought that one might escape the individualism of the particular and achieve expression of an ideal of universal harmony.⁶⁹

Другим высокопродуктивным префиксом является 'Super-', к примеру, **Superrealism, Superflat**.

Следующий продуктивный префикс — 'Post-', к примеру, **Post-Black, Post-Minimalism**.

Еще одним высокопродуктивным методом терминообразования является синтаксический метод (60-65% всех авторских терминов состоят из двух или более слов). Термины и единицы специальной лексики могут образовывать устойчивое словосочетание, которое, пройдя процесс терминологизации, становится термином, состоящим из нескольких слов. Наиболее часто используется модель, в которой термин соединяет два существительных, одно из которых присутствует в атрибутивной функции:

Action Painting — a technique of painting in which paint is dribbled, splashed, and poured over the canvas. The term was first used in 1952 by the critic Harold Rosenberg in his affirmation on the then current belief that a painting should reflect the actions of its creation.⁷⁰

Hard Edge painting — term applied to a type of painting (predominantly abstract), in which forms, although not necessarily geometrical, have sharp

⁶⁹ Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr. The Oxford Dictionary of Art. - Oxford: Oxford University press, p. 353

⁷⁰ Michael Clarke. Oxford Concise Dictionary of Art Terms. - Oxford:Oxford University Press, 2009, p. 3

*contours and are executed in flat colours. The term was coined by the American critic Jules Langsner in 1958, and although it can be retrospectively applied to such styles as Purism, it is used mainly of the type of painting that emerged as a reaction to the spontaneity and painterly handling of Abstract Expressionism. Major exponents of Hard Edge painting have included Ellsworth Kelly and Kenneth Noland.*⁷¹

Также часто встречается модель *Прилагательное + существительное*:

Metaphysical painting — *A style of painting invented by de Chirico in about 1913 and practised by him, Carra (from 1917), Morandi (from 1918), and a few other Italian artists until about 1920. The term Pittura Metafisica was coined by de Chirico and Carra in 1917, when both were patients at a military hospital in Ferrara. Metaphysical painting started with no inaugural programme, as had been the case with Futurism, although attempts were later made to define a 'metaphysical aesthetic' in the periodical Valori Plastici (Plastic Values), which ran from 1918 to 1921.*⁷²;

Количество терминов, основанных на метафоре, среди терминов, полученных синтаксическим путем, сравнительно мало. Одним из примеров будет авторская терминология Рут Асава, американской художницы-скульптора, которая называет свои “нежные” работы, которые она вяжет из проволоки, ***Transparencies***. В своем интервью она рассказывает:

*«But we went to a village outside Mexico City. And that's where I learned to knit and to knit with wire. And then I saw these **transparencies** and I went back to Black Mountain»*⁷³. Поясняя термин, она описывает, чем ее работы похожи на «прозрачности»:

⁷¹ Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr, The Oxford Dictionary of Art, Oxford: Oxford University press, p. 229

⁷² Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr, The Oxford Dictionary of Art, Oxford: Oxford University press, p. 327

⁷³<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-ruth-asawa-and-albert-lanier-12222#transcript>

*can show inside and outside, and inside and outside are connected. Everything is connected, continuous.»*⁷⁴ Как нельзя ничего спрятать за чем-либо прозрачным, так и ее работы ничего не прячут, разъединя пространство, а, наоборот, объединяют его в себе.

Заимствования из специальной лексики также встречаются сравнительно редко.

Самый, пожалуй, интересный с точки зрения лингвокреативности способ – создание нового слова. Данная стратегия встречается исключительно редко, однако термины изобразительного искусства, созданные из так называемых nonsense words, в подавляющем большинстве случаев будут созданы именно как авторские термины. Примером такого термина может служить *Merz*:

*Merz — a nonsense word invented by the German dada artist Kurt Schwitters to describe his collage and assemblage works based on scavenged scrap materials*⁷⁵

Следующим методом терминообразования является заимствование из других языков. Данный метод является продуктивным благодаря тенденции к глобализации в научных кругах. В английском языке присутствует сильная тенденция к сохранению плана выражения заимствованного (чаще всего из французского) авторского термина:

*Arte Povera — Term coined by the Italian art critic Germane Celant to unite certain aspects of *Conceptual, *Minimal, and *Performance art. Celant, who organized an exhibition of Arte Povera at the Museo Civico, Turin, in 1970 and edited a book on the subject of Arte Povera: conceptual actual or impossible art?, 1969), hoped that the use of 'worthless' materials such as soil and the*

⁷⁴ Jacqueline Hoefler, Ruth Asawa: A Working Life // Daniell Cornell, ed., The Sculpture of Ruth Asawa: Contours in the Air, San Francisco: Fine Arts Museums in San Francisco; Berkeley: University of California Press, 2006, с. 16

⁷⁵ <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/merz>

*avoidance of the traditional idea of art as a collectable 'product' would undermine the art world's commercialism. However, dealers have shown that even this kind of art can be commercially exploited.*⁷⁶

Art Brut — Term coined by Jean *Dubuffet for the art produced by people outside the established art world, people such as solitaries, the maladjusted, patients in psychiatric hospitals, prisoners, and fringe-dwellers of all kinds. Dubuffet claimed that such art — 'springing from pure invention and in no way based, as cultural art constantly is, on chameleon- or parrot-like processes' — is evidence of a power of originality that all people possess but which in most has been stifled by educational training and social constraints. In 1945 he began to make a collection of works free from cultural norms and fashionable or traditional trends in art, and in 1972 his collection, by then numbering more than 5,000 items, was presented to the city of Lausanne, where it was inaugurated at the Chateau de Beaulieu in 1976.⁷⁷

Так как чаще всего авторские неологизмы сохраняют план выражения, транскрипция и транслитерация в англоязычной авторской терминологии используется редко.

Следующей особенностью авторских терминов является частое использование кавычек. А.А. Зализняк обращается к следующим свойствам кавычек: «Они используются в русском письменном языке для выражения широкого спектра значений, в том числе таких, которые на первый взгляд являются строго противоположными — <...> кавычки означают, приблизительно: 'это не я так говорю, это другие так говорят', и <...> 'это только я так говорю, другие так не говорят' ..»⁷⁸

⁷⁶ Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr. The Oxford Dictionary of Art. - Oxford: Oxford University press, p. 26

⁷⁷ Ibid, p. 26

⁷⁸ http://www.philology.ru/linguistics2/zaliznyak_anna-07.htm

Данные определения, хотя и являются, по словам самой А.А. Зализняк, приблизительными, могут в полной мере применяться к кавычкам при использовании авторских терминов. В то время как сами авторы терминов редко прибегают к использованию кавычек, использование их другими указывает на то, что они воспринимают данный термин как нечто чужеродное, нечто, что не входит в их активный словарный запас как профессионала.

Безусловно, использование кавычек может считаться лишь дополнительным критерием, косвенно подтверждающим, что термин рассматривается говорящим как авторский с точки зрения парадигматики. Авторские термины могут употребляться без кавычек (к примеру, все рассмотренные выше термины употреблялись создателями без кавычек), и универсальные термины могут употребляться в кавычках. К примеру, термин *Folk Art* не является авторским термином ни с точки зрения этимологии, ни с точки зрения семантики и прагматики:

*Folk Art — term describing objects and decorations made in a traditional fashion by craftsmen without formal training, either for daily use and ornament or for special occasions such as weddings and funerals. Decorative woodcarving, embroidery, lace, basketwork, and earthenware are among the typical products of folk art. The term is not properly extended to include articles which are mass-produced to appeal to popular taste, such as Christmas cards or Coronation mugs.*⁷⁹

Тем не менее, данный термин может использоваться в кавычках:

*The brightly painted woodcarvings called alebrijes have become the quintessential form of "folk art" associated with the southern Mexican state of Oaxaca.*⁸⁰

⁷⁹ Michael Clarke. Oxford Concise Dictionary of Art Terms. - Oxford:Oxford University Press, 2009, p.182

Данный термин заключен в кавычки именно как термин, т.е. лексика языка для специальных целей. Однако полностью исключать их из анализа также не следует, так как кавычки регулярно используются с авторскими терминами.

Другой особенностью авторских терминов является их высокая вариативность.

В плане выражения можно выделить три основных типа вариативности: на лексическом уровне, на уровне морфологии (т.е. использование различных аффиксов) и на уровне орфографии.

Вариативность на лексическом уровне является, наверное, самой характерной особенностью авторских терминов. Во-первых, такая вариативность проявляется как синонимия. Так, термин *Art Brut*, предложенный Жаном Дюбуфффе, обозначает во многих контекстах то же понятие, что и *Outsider Art*, предложенной Роджером Кардиналом:

*<...> the positing of an absolute art brut, or uncivilized "outsider art," by Jean Dubuffet and others.*⁸¹

Кроме того, его синонимами некоторые исследователи называют *Naïve Art, Alienated Art*:

*Art brut is a French term that translates as 'raw art', invented by the French artist Jean Dubuffet to describe art such as graffiti or naïve art which is made outside the academic tradition of fine art.*⁸²

Кроме того, термин при заимствовании в английский язык получил и дополнительные варианты *Raw Art* и *Crude Art*, употребляющиеся редко, однако все же существующие.

⁸⁰ Lynn S. Carving Their Niche // Critique Spring, 2004, vol. 13, p31-33, 3p, URL: <https://www.english-corpora.org/coca/>

⁸¹ Foster Hal, Rosalind Krauss. Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism. – London: Thames and Hudson, 2004, p. 608

⁸² <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-brut>

Кроме того, вариативность авторских терминов на лексическом уровне также проявляется в изменении компонентов полилексемных терминов. Так, рассмотрим термин *Op Art*, предложенный журналистом Тайм Йоном Воргзиннером в 1964 году и обозначающий «a form of abstract art (specifically non-objective art) which relies on optical illusions in order to fool the eye of the viewer. It is also called optical art or retinal art»⁸³.

Кроме синонима *Retinal Art*, вариативность данного термина проявляется и в замене или пропуске второй лексемы *Art*. В терминологии искусствоведения прилагательные часто играют роль классифицирующих терминоэлементов⁸⁴, и в таких случаях вполне логично, что вариативность будет проявляться через сохранение именно прилагательного. Рассмотрим только варианты, встречающиеся в одной статье известного искусствоведческого интернет-издания *Artforum*⁸⁵:

- *Op art*
- *Op art movement*
- *Op*
- *Op trend*
- *Op artists*
- *optical hysteria*
- *Op hit*
- *Op politics*

⁸³ <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/op-art.htm>

⁸⁴ Милетова Екатерина Владимировна. Английское прилагательное в специальном дискурсе: функционально-семантическая характеристика на материале искусствоведческого дискурса: диссертация ... кандидата Филологических наук: 10.02.04 / Милетова Екатерина Владимировна; [Место защиты: Южный федеральный университет].- Ростов-на-Дону, 2016.- 197 с. Стр. 17

⁸⁵ David Rimanelli, SO WHY OP NOW? URL: <https://www.artforum.com/print/200705/david-rimanelli-15209>

- *Op “democratization of art”*
- *Op experience*
- *Op micromoment*
- *Op logotype*
- *Op-ish patterning of said logo*

Часть перечисленных вариантов термина, безусловно, исключительно контекстуальны, однако даже контекстуальная вариативность показывает значительный потенциал термина к созданию вариантов.

Второй тип вариативности выделяется максимально ярко, так как данные изменения в плане выражения будут заметны даже непрофессиональному читателю. Одной из причин данной вариативности в английском языке может являться заимствованный характер многих терминов.

К примеру, термин *Magic(al) Realism* произошел от нидерландского *Der Magische Realismus* (также следует отметить, что данное понятие обозначается и терминами *Fabulism* и *Marvelous Realism*) и был переведен на английский язык двумя вариантами, ***Magic Realism* и *Magical Realism***:

*Magic(al) Realism – term coined by the German critic Franz Roh in 1925 to describe the aspect of *Neue Sachlichkeit characterized by sharp-focus detail. In later criticism the term has been used to cover various types of painting in which objects are depicted with photographic naturalism but which because of paradoxical elements or strange juxtapositions convey a feeling of unreality, infusing the ordinary with a sense of mystery. The paintings of *Magritte are a prime example.*⁸⁶

Корпус Британского английского BNC предлагает 12 примеров *Magic Realism* и только 4 примера *Magical Realism*, такие как:

⁸⁶ Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr, The Oxford Dictionary of Art, Oxford: Oxford University press, p. 305

*NICOL's first novel was generally categorised as a South African version of **Magic Realism**'.*

*A blend of charming inventiveness and acute observation characterises the **magic realism** of a uniquely-talented artist.*

*Since then Fleur Cowles has gone on to develop a style which has been described as "**Magic Realism**". She first started to include her hallmark, wild cats, in her paintings when her husband introduced an Abyssinian cat into their London home.*

*The director, Thomas de Mallet Burgess, delicately underlines the personal in April de Angelis's allusive script though he can't assert himself when the play slithers into **magical realism**. At the end highway robberies, riots and an unspecified sense of comeuppance is what we are left with.*

*The album is rich in representation of the black experience, with raps on interplanetary funk codes, Afronauts, and white kryptonite bringing a P-funky **magical realism** to hip hop.'*

*The word 'Colombia' walks across the top of the jacket in bright pink and blue collage letters, adding a note of surrealism to a work on the country whose history Gabriel Garcia Marquez claimed corresponded most closely to the **magical realism** of his writing.*

СОСА предлагает 85 примеров термина **Magic Realism** и 168 — **Magical Realism**; однако подавляющее большинство примеров связаны не с изобразительным искусством, так как термин с тем же планом выражения существует и в литературе, и в музыке, где пользуется популярностью. Примерами употребления термина в корпусе современного американского языка могут служить следующие примеры:

*Jean-Pierre Jeunet proves that "Amelie" was no fluke, but this time he relies mostly on visual artistry, rather than in **magical realism**. He also reminds us, by*

displaying the French countryside along with flashbacks of the front lines, that war is stupid and wasteful. But it's not an obvious, slam-in-your-face reminder.

*America is still this diverse and beautiful, but the distance of years lends these pictures a **magic realism**. Thank you for this gift.*

Количество примеров слишком мало, чтобы можно было с уверенностью выделить отдельные различные семы для двух вариантов термина; однако, собранные примеры указывают на то, что **magic realism** чаще используется в области литературы и изобразительного искусства, в то время как **magical realism** чаще используется в отношении литературы и музыки. Однако необходимо отметить, что **magic realism** используется в целом значительно чаще, чем **Magical realism** — поисковые системы дают приблизительно 3500 примеров **Magical Realism** и более 100000 **Magic Realism**.

Другим примером термина с морфологической вариативностью может служить термин **conceptual(ist) art**:

Conceptual Art — *term embracing various forms of art in which the idea for a work is considered more important than the finished product, if any. The notion goes back to *Duchamp, but it was not until the 1960s that Conceptual art became a major international phenomenon. Its manifestations have been very diverse. Their common characteristic is the claim that the 'true' work of art is not a physical object produced by the artist but consists of 'concepts' or 'ideas'. When a material thing is hung in a gallery or otherwise presented to spectators, this is regarded as no more than a vehicle for the communication of ideas or a means of reference to events or situations removed in space and time from the presentation. Photographs, texts, maps, diagrams, sound cassettes, video, etc., have been used as communication media. Most artists in the field of Conceptual art deliberately*

*render their productions uninteresting, commonplace, or trivial from a visual point of view in order to divert attention to the 'idea' they express.*⁸⁷

В то время как словари обычно приводят определения именно Conceptual Art, BNC дает 12 примеров conceptual art и 0 примеров conceptualist art⁸⁸, а COCA дает 222 примера conceptual art и 1 пример conceptualist art⁸⁹, некоторые словари все же приводят два варианта термина⁹⁰, а вариант **conceptualist art** используется специалистами, к примеру, галерей Tate:

*The workshop provided a forum for the discussion of **conceptualist art** writing produced by a wide range of artists and thinkers in Britain and elsewhere. The historical specificity of conceptualist art writing and its more recent ramifications were examined, as were specific art writing practices as well as attendant theoretical and practical issues. The importance of and methodological approaches to archival resources on art writing in Britain was of special concern.*⁹¹

Также необходимо отметить, что иногда оба варианта используются в одном тексте. Перед исследователем данного термина встает не только вопрос о самом наличии вариативности и ее причинах; некоторые специалисты рассматривают данные два варианта термина как взаимозаменяемые, в то время как другие специалисты рассматривают Conceptual Art и Conceptualist Art как различные термины, обозначающие различные понятия.

⁸⁷ Michael Clarke. Oxford Concise Dictionary of Art Terms. - Oxford: Oxford University Press, 2009, p.65

⁸⁸ <http://corpus.byu.edu/bnc/>

⁸⁹ <https://www.english-corpora.org/coca/>

⁹⁰ Азаров А. А. Англо-русский энциклопедический словарь искусств и художественных ремесел. Том 1. - М.: «Флинта», 2007, стр. 75

⁹¹ <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/art-writers-britain/art-writing-conceptualism>

Так, Ричард Кавелл в книге *McLuhan in Space: Cultural Geography* употребляет варианты *conceptualism* и *conceptualist art*, поддерживая свои слова ссылкой на Розу Ли Голдберг, употреблявшую *conceptual art*:

A related art form was conceptualism. Just as performances rejected the traditional spaces of museum and gallery in favour of the body as site and material for performance, so conceptualist art rejected canvas and paint, chisel and hammer, and the traditional art object, in favour of the concept of the artwork itself. As Rose Lee Goldberg remarks, 'conceptual art implied the experience of time, space and material rather than their representations in the forms of objects, and the body became the most direct medium for representation'.⁹²

Далее автор выделяет некоторые особенности *conceptualist art*, которые полностью тождественны определениям *conceptual art*, такие как фокусировка на идеях, концептах, но не на объектах, особое внимание, уделяемое языку в работах, рассматривание работ скорее как процесс, а не конечный результат и т.д. Таким образом, можно заключить, что данный автор не проводит границ между *conceptual* и *conceptualist art* и воспринимает данные лексические единицы как морфологические варианты одного термина.

Другой искусствовед проводит четкие различия между *conceptualist art* и *conceptual art*:

*Common consensus now is that the full-glare moment of art-world and public recognition was the 1970 exhibition "Conceptual Art, Conceptual Aspects," curated by Donald Karshan at the New York Cultural Center (with Kosuth and Burn as "ghost curators"). Note that the double has already appeared: yes, there is core **Conceptual art**, but there is also art that has some conceptual qualities ("aspects"), that is, there is also **conceptualist art**.⁹³*

⁹² Richard Cavell, *McLuhan in Space: Cultural Geography*, Toronto: University of Toronto Press, 200, p. 177

*On the other hand, groups such as Collective Actions and Medical Hermeneutics and a number of individual artists were, in the 1970s and 1980s, making art in a context where they were aware of conceptual art before and during **Conceptual art**, and were contemporaries with **conceptualist art** after it, so they made their choices accordingly.*⁹⁴

Conceptual art в данном примере пишется с большой буквы, в то время как **conceptualist art** — нет. Возможно, причиной этого является то, что автор считает **conceptualist art** не научным понятием, а видом искусства, в котором прослеживаются определенные следы концепции **Conceptual art**, которая, в свою очередь, строго ограничена временным периодом.

Третий вид вариативности, существующий на уровне орфографии, прежде всего касается использования дефиса. Он менее заметен для читателя, чем предыдущие типы; однако такая вариативность все же выделяется. В отличие от терминов с морфологической вариативностью, использование дефиса не влияет на план содержания и остается заметным исключительно при исследовании плана выражения.

Одним из примеров таких терминов может служить **non(-)objective [art]**:

***Non-objective** — General term for all abstract art that does not depend on the appearance of the visual world as a starting-point. The term seems to have been first used by *Rodchenko, but it was given currency in the West by *Kandinsky in his book *Uber das Geistige in der Kunst (Concerning the Spiritual in Art)* in 1912.*⁹⁵

⁹³ <http://www.e-flux.com/journal/29/68078/one-and-three-ideas-conceptualism-before-during-and-after-conceptual-art/>

⁹⁴ <http://www.e-flux.com/journal/29/68078/one-and-three-ideas-conceptualism-before-during-and-after-conceptual-art/>

⁹⁵ Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr. The Oxford Dictionary of Art. - Oxford: Oxford University press, p. 370

Необходимо отметить, что, хотя в работах О.С. Ахмановой термины рассматриваются как имеющие номинативную природу, в данном случае терминологическое значение можно найти именно у прилагательного *non(-)objective*, имеющего различные коллокации, являющиеся составными терминами (*non-objective art, non-objective painting, non-objective method*). Так как вариативность наблюдается именно в прилагательном, рассматриваться будет прежде всего именно оно.

Различные монолингвальные и полилингвальные словари предлагают различные варианты написания:

Non-objective art — беспредметное искусство⁹⁶

Nonobjective — абстрактный, нерепрезентативный⁹⁷

*Nonobjective art is another way to refer to Abstract art or nonrepresentational art. Essentially, the artwork does not represent or depict a person, place or thing in the natural world. Usually, the content of the work is its color, shapes, brushstrokes, size, scale, and, in some cases, its process.*⁹⁸

Книги по искусству чаще используют форму *non-objective*:

*As in the case of Cercle et Carre and of Abstraction-Creation, which appeared in Paris in 1930 and 1932 and which, like Circle, were used as platforms to organize exhibitions, most of the recent art reproduced by Gabo and his acolytes represents a middle-brow, academicized version of geometric abstraction that has no programmatic characteristic other than that of being "non-objective," to use the vocabulary of the period.*⁹⁹

⁹⁶ Токмина Е. А. Искусство: англо-русский и русско-английский словарь – Феникс: Ростов-на-Дону, 2009, с. 105

⁹⁷ А. А. Азаров Англо-русский энциклопедический словарь искусств и художественных ремесел. Том 2. - М.: «Флинта», 2007, стр. 148

⁹⁸ http://arthistory.about.com/od/glossary_n/a/n_nonobjective_art.htm

⁹⁹ Foster Hal, Rosalind Krauss. Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism. – London: Thames and Hudson, 2004, p. 282

*But no one paid attention, and figurative abstract art became a cottage industry of the cultural elite—notably in the United States, where for a decade it filled the Museum of **Non-Objective Painting** (later called the Guggenheim Museum) and Albert Eugene Gallatin's Museum of Living Art, as well as the exhibitions of the American Abstract Artists Association, giving abstraction a bad name until Abstract Expressionism — whose participants loathed the AAA — would cast it aside.*¹⁰⁰

ВНС предлагает 2 примера *nonobjective* и 12 *non-objective*. Однако, однозначно сделать вывод, что второй вариант лингвистически предпочтительнее, нельзя: из 12 примеров лишь 5 являются термином гуманитарных наук:

- 1) *Capitalism and Culture' ranges from T.J. Clark's' The Painting of Modern Life'to Brecht's' On **Non-Objective Painting**;' Aesthetic Theory and Social Critique'ranges from Benjamin's' Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction'to Greenberg's' Modernist Painting'. They've got some important, inaccessible texts; but the range is too big; the art is allowed to get out of focus.*
- 2) *Her life-size wax nudes, male and female, hung up on hooks as though fresh from some abattoir, were horrific standouts in the last Whitney Biannual. From 2 May until 3 June at Fawbush her latest wax and papier-mch pieces are on view. In the late Thirties the Baroness Hila Rebay was busy looking for a name for the new art museum her mentor Solomon R. Guggenheim was about to found and of which she was about to become the first director. What she came up with was' The Museum of **Non-Objective Art**' and the Guggenheim Museum existed under that rubric for some years.*
- 3) *When the name was officially changed **the term' non-objective'** fell into general disfavour, possibly because of a public mis-perception that it*

¹⁰⁰ Foster Hal, Rosalind Krauss. Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism. – London: Thames and Hudson, 2004, p. 284

referred to art without a purpose. Lately in the field of painting, there has been a groundswell of revived interest in 'pure abstraction' but the same can not be said for sculpture. Young sculptors seem generally indifferent to its lures and so it is to veterans in the field that one must look for nourishment. Among those, at Paula Cooper there is new work by Carl Andr, at Rubin Spangle 'Important Works from 1963-1990' by Dan Flavin (both shows until 30 May), and at Hirschl & Adler recent polychromed aluminium pieces by Barbara Schwartz (21 May until 19 June).

- 4) Since 12 drawings don't make a show, I borrowed the title **The Non-Objective World**, from Malevich and set about preparing for an exhibition of lesser-known artists of the early period (1914-24). This show was a great public success, though far from a business success. I decided to follow **The Non-objective World** theme through and the second show concentrated on the years 1924-39. Both exhibitions travelled, the first to Paris and the second to Paris and Milan. Then we did a show 1935-55 in which we included the first Americans and quite a few British artists, since they were fairly late going into constructivism.*
- 5) We began producing the big catalogues to go with the shows. Did you travel to the Soviet Union to unearth these works? No. They were mostly things that had already reached the west. Do you find that your shows get a warmer reception in Europe? Is the British market more obsessed with fashions? The British were always very suspicious of abstract art and, deep down, it is still there. In this country we are always happiest with figurative art. You are still putting on **The Non-objective World** shows, aren't you? Yes. I've just done a show a touring show, for the Arts Council which opened recently in Kendal having been in Cambridge, Swansea and Liverpool. But, it's rather sad that it will neither visit London nor the big towns. Maybe the London art scene is too obsessed with 'the new', the faddish. That's certainly true. Look at Damien Hirst,*

he's everywhere. There are very few of those artists of the 1980s whom I think will have any standing in a few years. If I take on an artist, for example, I need to think they will have a future.

Остальные примеры используют слово **non-objective** как слово общего языка в значении «необъективный»:

*Such an approach's insistence on dealing with non-traditional, **non-objective** methods points up the ambiguities which characterize psychological methods, in a persistent and useful way. It also lets feminist psychologists have and eat their methodological cake.*

*Students have carried out small empirical investigations using tape recorders, video equipment and various forms of interviewing and observational techniques — objective and **non-objective**, structured and unstructured.*

*Apply this result to P3/T2, by pivoting as indicated; we obtain the **non-objective** rows of P3/T3. Note that the goal is now achieved.*

Однако в данном контексте необходимо рассматривать лишь те примеры, где речь идет об изобразительном искусстве, к примеру:

*The Painting of Modern Life'to Brecht's' On **Non-Objective** Painting*

*The Museum of **Non-Objective** Art'*

*When the name was officially changed the term '**non-objective**' fell into general disfavour, possibly because of a public mis-perception that it referred to art without a purpose.*

*Such an approach's insistence on dealing with non-traditional, **non-objective** methods points up the ambiguities which characterize psychological methods, in a persistent and useful way. It also lets feminist psychologists have and eat their methodological cake.*

В то же время, примеры **nonobjective** относятся исключительно к изобразительному искусству:

*Artists responded to the outbreak of two world wars in several ways. Many, such as the Bloomsbury Group, were pacifists and simply disassociated themselves from hostilities. Others were pure artists, to whom war and other nonaesthetic factors were quite irrelevant; this applied especially to artists working in the 1930s, such as those associated with **nonobjective art** and St Ives. A third group were idealists and enlisted with the Artists' Rifles and other forces, whether or not they were physically suited for fighting.*

Таким образом, можно заключить, что **nonobjective** используется исключительно как термин изобразительного искусства, а **non-objective** может быть и термином изобразительного искусства, и общенаучной лексикой, и словом неспециализированного английского языка. При этом в терминологии изобразительного искусства термин может быть использован и в том, и в другом варианте.

Та же ситуация наблюдается в случае другого примера вариативности с использованием дефиса, **Hard(-)Edge painting**:

***Hard Edge painting.** Term applied to a type of painting (predominantly abstract) in which forms, although not necessarily geometrical, have sharp contours and are executed in flat colours. The term was coined by the American critic Jules Langsner in 1958, and although it can be retrospectively applied to such styles as *Purism, it is used mainly of the type of painting that emerged as a reaction to the spontaneity and painterly handling of * Abstract Expressionism. Major exponents of Hard Edge painting have included Ellsworth *Kelly and Kenneth *Noland.¹⁰¹*

В то время как Oxford Dictionary of Art показывает написание из двух слов, англо-русский энциклопедический словарь искусств и художественных ремесел предлагает написание через дефис:

Hard-edge I — резкий (об абстрактной живописи)

¹⁰¹ Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr, The Oxford Dictionary of Art, Oxford: Oxford University press, p. 229

Hard-edge II (painting) — произведение абстрактной живописи (с резкими очертаниями и насыщенными цветами)

*Hard-edger — уличный художник (особ. Художник-абстракционист)*¹⁰²

BNC показывает 31 пример Hard Edge, лишь 4 из которых — термины; также он дает 3 примера Hard-Edge, причем все они являются терминами:

I. A) *Review by Adrian Henri BASHIR Makhoul's paintings at the Bluecoat are, superficially, in the style known in the 60s as **Hard Edge**: strongly-patterned abstracts in flat areas of contrasting colours. Yet this isn't the whole story.*

B) *John Copians, co-founder of the journal Artforum and ex-director of the museums of Pasadena and Akron, made his debut in the Seventies with **Hard Edge** abstractions, and in tandem developed a profound interest in the history and aesthetics of photography which has taken him, over the course of the past ten years, to the production of self-portraits executed as universal images.*

C) *Fast drying enables a rapid overpainting, they are flexible and versatile, adhering to a variety of surfaces and they can be painted in large, flat blocks of colour, useful in **hard edge**, pop or optical art painting for example. The development of liquid acrylics expands the possibilities further.*

II. A) *Following in the footsteps of many avant-garde photographers, the **hard-edge** painter Brendan Neiland is much interested in observing and painting reflections, very often on a curved or waving surface. Artistically, Neiland is aligned to Monet and the French Impressionists in being interested in the reflection and refraction of light.*

¹⁰² Азаров А. А. Англо-русский энциклопедический словарь искусств и художественных ремесел. Том 1. - М.: «Флинта», 2007, стр. 127

*B) There is a sequence of **hard-edge** air-brush paintings which tick off the various stops on the way such as York and Newcastle. More recently Neiland has achieved a quartet of Cloudscapes. Where the future will take him is any-one's guess.*

*C) With the exception of Ad Reinhardt there is no one who was involved in 'pure' or **hard-edge** abstraction in the Thirties; except for Hopper and Sheeler there is no realism before (or after) World War II; and there is no nod to Depression-era painting.*

Таким образом, можно предположить, что в то время, как варианты без дефисов консубстанциональны и более привычны, варианты с дефисами используются реже, но не могут быть ошибочно приняты за неспециализированную лексику.

Таким образом, в данной работе авторским термином будет считаться термин, этимология которого известна, входящий, кроме терминологического поля определенной области знания, и в более узкое терминологическое поле, созданное и строящееся вокруг определенной фигуры, «автора», и неразрывно связанный с данной фигурой в сознании специалиста той или иной области.

Можно заключить, что авторские термины не представляют собой отдельную терминологию, но являются полноправной частью терминологии той или иной области знаний. Выделяются авторские термины как на уровне экстралингвистическом, так и на уровне синтактики и прагматики; выделению их в особый класс терминов также служат особенности авторских терминов как в плане содержания, так и в плане выражения.

§3. Профессиональный и непрофессиональный дискурс в сфере изобразительного искусства

Хотя важность исследования дискурса не оспаривается ни в русскоязычной, ни в международной науке начиная со второй половины XX века, само определение понятия «дискурс» до сих пор является спорным. В рамках данной работы не будут рассматриваться детально ни история понятия «дискурс», ни его различные трактовки, ни подходы к изучению дискурса в связи с ограниченностью размера данной работы и существованием многочисленных исследований, посвященных именно данному вопросу. Однако невозможно и исследовать, в частности, профессиональный и непрофессиональный дискурс, не определив понимание автором данных понятий и, прежде всего, самого понятия «дискурс».

В рамках отечественной науки одним из важнейших вдохновителей исследователей дискурса является нидерландский лингвист Т.А. ван Дейк, рассматривающий дискурс как *«коммуникативное событие, происходящее между говорящим, слушающим (наблюдателем и др.) в процессе коммуникативного действия в определенном временном, пространственном и прочем контексте»*¹⁰³.

В свою очередь, О.В. Александрова и Е.С. Кубрякова предлагают следующее определение: *«a multifaceted communicative event dependent on many extra-linguistic levels, such as knowledge of the world, opinions, attitudes and goals of the producer of a text»*¹⁰⁴.

Также нельзя не упомянуть определение, данное В.В. Красных: *«дискурс с позиций психолингвистического / лингво-когнитивного подхода*

¹⁰³ Горбунов А.Г. Дискурс как новая лингвофилософская парадигма / А.Г. Горбунов. Ижевск: Изд-во Удмуртского университета, 2013. – 56 с., стр. 10

¹⁰⁴ Aleksandrova O.V. Dynamic changes in modern English discourse /O.V. Aleksandrova, E.O. Mendzheritskaya, V.L. Malakhova // Training Language and Culture. – 2017. – Vol. 1. – Issue 1. – P. 100-117

может быть определен как вербализуемая речемыслительная деятельность, представляющая как совокупность процесса и результата и обладающая как собственно лингвистическим, так и экстралингвистическим планами»¹⁰⁵.

Особую важность в контексте данного исследования имеют взгляды В.И. Карасика, понимающего дискурс как «общение людей, рассматриваемое с позиций их принадлежности к той или иной социальной группе или применительно к той или иной типичной речеповеденческой ситуации, например, институциональное общение».¹⁰⁶

Особенно популярной типологией дискурсов является именно типология В.В. Карасика, в рамках которой выделяются два типа дискурса, институциональный и персональный¹⁰⁷. Институциональный дискурс понимается как общение в рамках того или иного «социального института <...> в заданных рамках статусно-ролевых отношений»¹⁰⁸. Характеристиками институционального дискурса могут считаться некоторая клишированность общения, четко ограниченный круг целей общения и речевых ситуаций, ограниченная тематика общения, а также представление участвующих «о типичных моделях речевого поведения при исполнении тех или иных социальных ролей»¹⁰⁹.

¹⁰⁵ 28. Красных В.В. Единица языка vs. единицы дискурса и лингвокультуры (к вопросу о статусе прецедентных феноменов и стереотипов) / В.В. Красных // Вопросы психолингвистики, 2008. Вып. № 7. С. 53-58.

¹⁰⁶ Карасик В.В. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.В. Карасик. М.: Гнозис, 2004. 389 с стр. 194

¹⁰⁷ Карасик, В. И. О типах дискурса / В. И. Карасик // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб. науч. тр. -Волгоград: Перемена, 2000. - С. 5-20.

¹⁰⁸ *ibid*, С. 5

¹⁰⁹ Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Шейгал Елена Иосифовна. Волгоград, 2000. - 440 с., стр. 59-60

Именно институциональный дискурс чаще всего сравнивается с профессиональным, и именно через институциональный дискурс может определяться профессиональный и непрофессиональный дискурсы. Некоторые ученые фактически приравнивают профессиональный дискурс к институциональному или, по крайней мере, считают профессиональный дискурс частью институционального (Е.И. Голованова, А.О. Стеблецова, Ч.В. Биче-оол, В.М. Мальцева и др.).

Так, Е.И. Голованова предлагает следующее определение: *«Под профессиональным дискурсом мы предлагаем понимать вербально опосредованную коммуникацию как процесс контролируемого взаимодействия субъектов профессиональной деятельности, характеризующийся определенным комплексом норм, стереотипов мышления и поведения»*¹¹⁰. Нормы и стереотипы в данном случае напрямую отсылают нас к институциональному дискурсу В.И. Карасика.

Л.С. Бейлинсон также связывает два типа дискурса, определяя профессиональный дискурс через его институциональные, профильные и предметные признаки¹¹¹. Как институциональные признаки Л.С. Бейлинсон, следуя за В.И. Карасиком, понимает функции, или цели, общения: перформативную, нормативную, презентационную, парольную. Как профильные признаки Л.С. Бейлинсон выделяет следующее: «1) профессионально осмысленная предметная сфера; 2) инструментарий; 3) профессиональные оценки качества работы; 4) профессионально маркированные стратегии коммуникативного поведения;

¹¹⁰ Голованова Е.И. Профессиональный дискурс, субдискурс, жанр профессиональной коммуникации: соотношение понятий / Е.И. Голованова // Вестник Челябинского государственного университета, 2013. № 1(292). Филология. Искусствоведение. Вып. 73. стр. 32-33

¹¹¹ Бейлинсон Л.С. Профессиональный дискурс: признаки, функции, нормы: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Бейлинсон Любовь Семеновна Волгоград, 2009. С. 7

5) профессиональная самопрезентация»¹¹². Наконец, предметные признаки напрямую зависят от отдельного подвида профессионального дискурса (медицинский, искусствоведческий, юридический и т.д.).

А.О. Стеблецова, с одной стороны, рассматривает профессиональный дискурс как часть институционального¹¹³, с другой, четко разделяет данные понятия, относя первое прежде всего к коммуникативной лингвистике, а второе — к социалингвистике¹¹⁴: *«В лингвистическом аспекте профессиональный дискурс — это профессионально-ориентированный лексикон и предметно-содержательная область языка, позволяющая четко дифференцировать юридический, медицинский, спортивный, театральный и прочие дискурсы.*

Институциональный дискурс, в отличие от профессионального, есть совокупность социально-коммуникативных практик, носящих, как правило, рутинный характер, объединяющих представителей разных профессиональных сообществ, которые взаимодействуют в рамках одного социального института»¹¹⁵.

Шриконт Саранги дает определение, не упоминающее институциональный дискурс, но повторяющее основные моменты его

¹¹² Бейлинсон Л.С. Профессиональный дискурс как предмет лингвистического изучения / Л.С. Бейлинсон // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 2. Языкознание, 2009. № 1(9). стр.149

¹¹³ Стеблецова А.О. Национальная специфика делового дискурса в сфере высшего образования (на материале англоязычной и русскоязычной письменной коммуникации): дис. ... д-ра филол. наук / Стеблецова Анна Олеговна. Воронеж, 2015. - 500 с., с. 28

¹¹⁴ Стеблецова А.О. Национально-культурная специфика делового текста: На материале английского и русского языков: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Стеблецова Анна Олеговна. Воронеж, 2001. - 212 с., сс. 30-31

¹¹⁵ Стеблецова А.О. Национальная специфика делового дискурса в сфере высшего образования (на материале англоязычной и русскоязычной письменной коммуникации): дис. ... д-ра филол. наук / Стеблецова Анна Олеговна. Воронеж, 2015.. - 500 с., с. 30

определения: “*what the professionals routinely do as a way of accomplishing their duties and responsibilities*”¹¹⁶

Определения и профессионального, и непрофессионального дискурса предлагают Ч.В. Биче-оол и В.М. Мальцева:

*«Профессиональный дискурс — это тип институционального дискурса, который понимается как «связный текст» в совокупности с теми экстралингвистическими факторами, которые обусловлены профессиональной деятельностью говорящего: совокупностью устных и письменных текстов, порождаемых языковой личностью в профессиональной коммуникации».*¹¹⁷

*«Непрофессиональный дискурс — это дискурс, который тоже следует понимать как «связный текст» в совокупности с теми экстралингвистическими факторами, которые не связаны с профессиональной деятельностью говорящего. Таким образом, в непрофессиональном дискурсе отсутствуют такие обязательные составляющие, как «общение специалистов», «профессиональная деятельность», «профессиональная среда», «стандарт общения» и т. д.».*¹¹⁸

Согласно данным определениям, именно институциональность отличает данные типы дискурса. Необходимо также отметить, что, по мнению ученых, в непрофессиональном дискурсе могут употребляться и клише, и термины; именно отсутствие профессиональной среды, стандартов общения и т.д. делают дискурс непрофессиональным. Однако в том, что же

¹¹⁶ Talk, Work, and Institutional Order: Discourse in Medical, Mediation, and Management Settings. Srikant Sarangi and Celia Roberts, eds. Berlin: MoutondeGruyter, 1999. 529 pp, p.15

¹¹⁷ Биче-оол Ч.В. Профессиональный и непрофессиональный дискурс: к определению понятий / Биче-оол Ч.В., В.М. Мальцева // Вестник Хакасского государственного университета им. Н. Ф. Катанова, 2017. № 21. С. 25–29.

¹¹⁸ Биче-оол Ч.В. Профессиональный и непрофессиональный дискурс: к определению понятий / Биче-оол Ч.В., В.М. Мальцева // Вестник Хакасского государственного университета им. Н. Ф. Катанова, 2017. № 21. № 21. с. 25

именно является отличительными признаками профессионального дискурса, ученые во многом расходятся.

Некоторые ученые, однако, определяют профессиональный дискурс иначе. Бритт-Луиз Гуннарссон считает основным критерием профессионального дискурса то, что адресант является профессионалом (в широком смысле слова): *«professional discourse includes written texts produced by professionals and intended for other professionals with the same or different expertise, for semi-professionals, i.e. learners, or for nonprofessionals, i.e. lay people. It also means that it includes talk involving at least one professional.»*¹¹⁹

Л.С. Бейлинсон в том же году предложила следующее определение, в значительной мере совпадающее с предложенным выше: *«профессиональный дискурс базируется на специальной подготовке как минимум одного из участников такого дискурса и тематическом ограничении общения рамками соответствующей предметной деятельности»*¹²⁰.

П. Линелл также считает основным критерием профессионализм адресанта и различает «интрапрофессиональный дискурс» (коммуникацию между специалистами одной профессии), «интерпрофессиональный дискурс» (коммуникацию представителей различных профессий) и «дискурс между профессионалом и дилетантом»¹²¹.

Д.Р. Кочемасова, Е.Б. Воронина дают два определения профессионального дискурса:

¹¹⁹ Gunnarsson B.-L. Professional discourse. Cornwall: MPG Books, 2009., стр. 5

¹²⁰ Бейлинсон Л.С. Профессиональный дискурс как предмет лингвистического изучения / Л.С. Бейлинсон // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 2. Языкознание, 2009. № 1(9). С. 145-149, стр.146

¹²¹ Linell, P. Discourse across boundaries: On recontextualizations and the blending of voices in professional discourse / P. Linell // Text & talk : an interdisciplinary journal of language, discourse & communication studies. – 1998. – Vol. 18, № 2. – P. 143

1) *«Профессиональный дискурс — это язык, созданный профессионалами со специальным образованием, чтобы выполнять действия на рабочем месте»¹²²*

2) *«Вкратце, профессиональный дискурс можно определить как любые семиотические формы — разговорные, письменные или визуальные, составляемые и составляющие социальные и доменные контексты, и используемые профессионалами со специальной подготовкой для достижения транзакционного взаимодействия, а также социализации и нормативные функции¹²³».*

Оба определения можно свести к двум пунктам, то, что адресант и адресат являются профессионалами, а также пространственные и функциональные рамки ограничены профессиональной деятельностью.

Наконец, В.В. Степанова предлагает считать профессиональным дискурсом *«процесс коммуникации в определенной сфере профессиональной деятельности человека, характеризующийся <...>: 1) наличием продуцента и реципиента информации <...>, из которых хотя бы один является специалистом <...> 2) наличием профессионального пространства <...>; 3) использованием специальной лексики <...>; 4) детерминированностью коммуникативной активности продуцента речи возложенными на него обязанностями, целями его профессиональной деятельности».*¹²⁴

Вышеперечисленные авторы изучали исключительно профессиональный дискурс; непрофессиональный, таким образом,

¹²² Кочемасова Д.Р. Профессиональный дискурс / Д.Р. Кочемасова, Е.Б. Воронина // Вестник Марийского государственного университета. 2018. Т. 12. № 2. С. С. 146–151, с. 146

¹²³ Ibid, с. 147

¹²⁴ Степанова В.В. О типах отраслевого профессионального дискурса / В.В. Степанова // Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. Сер.: Гуманитарные науки, 2019. - № 1 (112). - С. 137-140.

выделяется «по остаточному принципу» и определяется отсутствием одного или нескольких критериев профессионального дискурса.

Таким образом, компилируя определения большинства исследователей, для целей данной работы можно выделить следующие критерии для определения коммуникации в рамках профессионального дискурса:

- 1) По крайней мере адресант должен быть профессионалом;
- 2) именно в той области, которая является темой разговора;
- 3) причем данная коммуникативная активность должна соответствовать ролям адресанта и адресата в рамках профессионального общения и
- 4) решать задачу, поставленную в рамках профессиональной компетенции по меньшей мере одного из участников.

Сформулировав критерии профессионального и непрофессионального дискурса, необходимо также рассмотреть дискурсивные исследования, связанные непосредственно с изобразительным искусством. Рассматривая последние, невозможно не столкнуться с понятием «искусствоведческий дискурс», в работах многих ученых считающийся синонимичным понятию «дискурс изобразительного искусства». Так, У.А. Жаркова пишет: *«Когда произведения искусства становятся предметом произведений вербальных, совокупность, взаимодействие и функционирование последних становится особым видом дискурса — искусствоведческим»*.¹²⁵ Таким образом, определяющими характеристиками искусствоведческого дискурса является его вербальная природа и невербальный предмет.

Другое определение понятия «искусствоведческий дискурс» принадлежит Е.А. Елиной: «Любое письменное представление

¹²⁵ Жаркова У.А. Воплощение знаковой природы изобразительного искусства в искусствоведческом дискурсе (на материале немецкоязычных музейных каталогов) / У.А. Жаркова // Вестник Челябинского государственного университета, 2011. Вып. 60. № 33. 2011.– С.49-50.

изображенного объекта — это уже его интерпретация¹²⁶». По мнению автора, именно «медиатор», воспринимающий и оценивающий искусство невербально, а затем переводящий свою оценку в вербальный план, играет в дискурсе ключевую роль.

В работе А.П. Булатовой искусствоведческий дискурс определяется как «вербализованный опыт мышления относительно области объектов, бытующих как произведения искусства, организованный в рамках стратегий восприятия, авторитета, оценочности и других искусствоведческих стратегий»¹²⁷. Здесь также играет особую роль восприятие зрителем произведения искусства.

Е.В. Милетова выделяет два вида искусствоведческого дискурса, вербальный и невербальный, определяя первый как «целенаправленную деятельность применительно к сфере искусства, осуществляемую ее участниками в форме устной и письменной речи, в соответствии с принятыми в обществе правилами, нормами, стандартами¹²⁸».

Безусловно, дискурс искусства представляет собой интересный объект исследований и для иностранных авторов. Так, русскоязычному термину «искусствоведческий дискурс» в значительной мере синонимичны термины *Artspeak* и *International Art English*, используемые такими учеными, как Рой

¹²⁶ Елина Е.А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства (номинативно-коммуникативный аспект): дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Елина Евгения Аркадьевна. Волгоград, 2003, стр. 5

¹²⁷ Булатова А.П. Лингво-когнитивный анализ искусствоведческого дискурса (тематические разновидности – музыка, архитектура): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Булатова Александра Петровна. М., 1999., стр. 44

¹²⁸ Милетова Е.В. Лингвистические особенности современного англоязычного искусствоведческого дискурса / Е.В. Милетова // Актуальные проблемы филологии: матер. I Междунар. науч. конф., г. Пермь, октябрь 2012 г. Пермь: Меркурий, 2012. — С. 67-75. — URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/28/2791/> (дата обращения: 01.07.2021).

Харрис¹²⁹, Брайан Эшби¹³⁰, Аликс Рул и Дэвид Левин¹³¹, Джиллиан Стейнхауэр¹³².

Большинство текстов, рассмотренных в данной работе, безусловно, можно отнести к искусствоведческому дискурсу. Любой текст, принадлежащий профессиональному дискурсу художников или искусствоведов, занимающихся изобразительным искусством, безусловно, будет соответствовать любым критериям дискурса искусствоведческого. Обратное утверждение, тем не менее, верным не является.

Так, У.А. Жаркова отдельно замечает, что искусствоведческий дискурс в ее понимании не будет тождественен дискурсу искусствования, понимая последний как дискурс исключительно научный, а первый — как сложную дискурсивную систему. Е.В. Милетова выделяет 3 способа передачи информации: специализированные научные искусствоведческие журналы, соответствующие профессиональному дискурсу, публицистические газеты и журналы, а также Интернет-ресурсы, соответствующие дискурсу непрофессиональному. А.Б. Ерохина отмечает, что искусствоведческий дискурс является синтезом художественного, публицистического, научного и рекламного дискурсов¹³³. Рассмотренные англоязычные исследования также

¹²⁹ Harris, R. (2003). *The Necessity of Artspeak. The language of the arts in the Western tradition.* London, New York: Continuum.

¹³⁰ <https://static1.squarespace.com/static/588b77c0b8a79be9aed248bc/t/5c8e025471c10b4ed9c2a0aa/1552810580774/HOW+TO+BE+A+CRITIC%3A+A+BEGINNER%27S+GUIDE+TO+%27ARTBOLLOCKS.%27+Brian+Ashbee.pdf>

¹³¹ Rule, A. & Levine (2012). *International Art English. On the rise—and the space—of the art-world press release.* Triple Canopy, Issue 16 > *International Art English* [07.30.2012] rtr. from http://canopycanopy.com/16/international_art_english

¹³² Steinhauer, J. (2010). *How to read International Art English.* Hyperallergic, rtr. from <http://hyperallergic.com/55500/how-to-readinternational-art-english/>

¹³³ Ерохина А. Б. Особенности современного искусствоведческого дискурса (на материале англоязычных рецензий, посвященных изобразительному искусству) [Электронный ресурс] //

отмечают, что **англоязычный искусствоведческий дискурс характеризуется наличием множества слов из различных языков**: «*IAE appears to be more than a technical variety of English; it has probably been adopted by people of the art world, with different mother tongues, hoping that the Internet will make their writings reach an international audience*»¹³⁴.

Кроме того, термины изобразительного искусства могут употребляться и отдельно от искусствоведческого дискурса даже в самом широком его понимании. Так, использование таких терминов, к примеру, как предмета лингвистического исследования, как в данной работе, будет ярким примером профессионального, но не искусствоведческого дискурса, в то время как их использование в художественной литературе может однозначно рассматриваться как функционирование в дискурсе непрофессиональном и не искусствоведческом.

Тем не менее, понятие «искусствоведческий дискурс» в значительной степени может помочь при создании выборки текстов, на основании которых изучается функционирование терминов. Кроме того, термин является широко принятым в научном сообществе, и большинство исследований, затрагивающих терминологию изобразительного искусства, оперируют именно им. Будучи в некоторой степени изученным, искусствоведческий дискурс и его особенности могут служить неким *tertium comparationis* для изучения особенностей профессионального и непрофессионального дискурсов.

Таким образом, в данной работе частью профессионального дискурса будет считаться текст, отвечающий следующим требованиям:

Moscow University Young Researchers' Journal: Languages, Cultures and Area Studies (ISSN 2307-3063). – 2015. – № 4

¹³⁴ Crețiu, A-E. (2013). 'Artspeaking' about art. discourse features of English for Art Purposes. Retrieved from https://www.academia.edu/10359422/_Artspeaking_About_Art._Discourse_Features_of_English_for_Art_Purposes

- 1) адресант должен быть профессионалом;
- 2) адресант должен быть профессионалом именно в той области, которая является темой разговора;
- 3) данная коммуникативная активность должна соответствовать ролям адресанта и адресата в рамках профессионального общения;
- 4) текст должен решать задачу, поставленную в рамках профессиональной компетенции по меньшей мере одного из участников.

Все рассмотренные тексты профессионального дискурса также являются текстами искусствоведческого дискурса, причем искусствоведческий дискурс и его особенности могут служить неким «*tertium comparationis*» для изучения особенностей профессионального и непрофессионального дискурсов.

Выводы по Главе 1

Данная глава посвящена обзору и осмыслению теоретических и практических работ смежной тематики, а также выявлению основных характеристик ключевых для работы понятий: терминологии изобразительного искусства, собственно понятия авторского термина, а также понятия профессионального и непрофессионального дискурса.

Прежде всего исследуется терминология изобразительного искусства как отраслевая терминосистема, кроме того, выделяются некоторые особенности ее функционирования. Второй областью изучения, рассматриваемой в данной главе, является развитие терминологии. В данную область входят исследования как процесса формирования терминологии, так и ее дальнейшее расширение, развитие и, в свою очередь, обогащение неспециализированного словаря языка.

Второй параграф посвящен авторской терминологии. Проводится анализ немногих имеющихся исследований, касающихся авторского термина; предлагается и обосновывается определение авторского термина, а также выявляются его характеристики на уровне языка.

В настоящем исследовании используется следующее определение авторского термина: термин, этимология которого известна, входящий, кроме терминологического поля определенной области знания, и в более узкое терминологическое поле, созданное и строящееся вокруг определенной фигуры, «автора», и неразрывно связанный с данной фигурой в сознании специалиста той или иной области.

Можно заключить, что авторские термины не представляют собой отдельную терминологию, но являются полноправной частью терминологии той или иной области знаний. В частности, в терминологии изобразительного искусства авторские термины составляют ее периферию, чаще являются видовыми терминами по отношению к другим терминам изобразительного искусства, также нередко они становятся «визитной карточкой»

определенного течения и чаще появляются в исторический период творческих исканий как отдельных художников, так и целых школ.

Одна из самых заметных особенностей плана содержания авторских терминов состоит в том, что значение авторского термина чаще всего является очень четким, точным и довольно узким, причем авторские термины могут иметь как эмотивный, так и стилистический компонент.

Основными стратегиями терминообразования являются синтаксическая и морфологическая; выделяется метод создания нового слова для обозначения нового понятия.

Также особенностями авторских терминов является частое использование кавычек и их вариативность.

Третий параграф посвящен исследованиям профессионального и непрофессионального дискурса, а также искусствоведческого дискурса, и определению пересечения данных понятий.

Частью профессионального дискурса будет считаться текст, отвечающий следующим требованиям:

- 1) адресант должен быть профессионалом;
- 2) адресант должен быть профессионалом именно в той области, которая является темой разговора;
- 3) данная коммуникативная активность должна соответствовать ролям адресанта и адресата в рамках профессионального общения;
- 4) текст должен решать задачу, поставленную в рамках профессиональной компетенции по меньшей мере одного из участников.

Все рассмотренные тексты профессионального дискурса также являются текстами искусствоведческого дискурса, причем

искусствоведческий дискурс и его особенности могут служить неким *tertium comparationis* для изучения особенностей профессионального и непрофессионального дискурсов.

ГЛАВА 2: Авторские термины в речи

§1. Авторские термины в диахронии

Изучение авторских терминов следует проводить с точки зрения синхронии и диахронии. Любая терминосистема, являющаяся частью живого, а значит, подверженного изменениям языка, и сама постоянно изменяется — то, что было на периферии терминологического поля, может занять центральное место, и наоборот. Так, например, термин *Biedermeier*, описывающий искусство Австрии и Германии определенного периода, был создан авторами журнала *Fliegende Blätter*:

Biedermeier — Term used to describe German and Austrian art and architecture between the Congress of Vienna (1815) and the Revolution of 1848. Gottlieb Biedermeier was a somewhat ludicrous fictional character from the journal *Fliegende Blätter* (*Flying Leaves*), who personified the solid yet philistine qualities of the bourgeois middle classes. The art to which he has lent his name shares these qualities: the magic poetry of *Romantic landscape painting is replaced by sober realism; heroic themes give place to the illustration of fairy-tales or legends, and portraits concern themselves with the minutiae of appearance and costume rather than the imaginative projection of personality. <...> The term is sometimes extended to cover the work of artists in other countries, for example, *Kobke in Denmark*.¹³⁵

Слово *Biedermeier* изначально использовалось как имя одного из героев журнала и даже после начала процесса терминологизации не потеряло отрицательных коннотаций:

*The name Biedermeier was derogatory because it was based on the caricature “Papa Biedermeier,” a comic symbol of middle-class comfort*¹³⁶.

¹³⁵ Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr. *The Oxford Dictionary of Art*. - Oxford: Oxford University press, p. 67

¹³⁶ <https://www.britannica.com/art/Biedermeier-style>

Только через столетие, когда искусствоведы начали изучать искусство того времени и поняли его ценность, термин стал нейтральным и вышел из периферии терминологии:

*Toward the beginning of the 20th century the leaders of the Vienna Secession and Wiener Werkstätte embraced Biedermeier as a precedent for their unornamented designs. Over the years interest and respect mounted, but the rehabilitation did not gain serious force until the 1970s.*¹³⁷

Авторские термины являются постоянным источником пополнения классов уникальных и универсальных терминов.

Значение авторского термина чаще всего является очень четким, точным и довольно узким. Причиной может являться то, что авторские термины, находясь на периферии области знания, обозначают сравнительно узкие специализированные понятия. Тем не менее, после завершения процесса терминологизации авторский термин может начать расширение своего значения в рамках терминосистемы, и в таком случае при достижении определенного уровня широкосмысленности сема автора термина может потерять ключевое значение, и, следовательно, термин выйдет в терминологическое поле той или иной области знания. Так, например, авторы термина *Fin de Siècle* — *Конец Века*, впервые появившегося в 1886 году, известны, но, так как значение термина со временем стало значительно шире изначального и уже в 1890-х годах стало использоваться не только в качестве обозначения временного промежутка, но и особой атмосферы, особого искусства того периода не только во Франции, но и по всей Европе, в словарных статьях авторство чаще всего не указывается.

Другим примером изменения семантики термина, приведшим к переходу термина из категории авторских в категорию универсальных, может служить термин *Assemblage* — *Ассамбляж*, введенный Жаном Дюбуффе. Семантика термина менялась несколько раз в процессе

¹³⁷ <https://www.nytimes.com/2006/12/01/arts/design/01bied.html>

терминологизации и перехода термина из авторской терминологии в универсальную. Так, в 1953 году термин использовался автором для обозначения литографий, созданных на основе коллажей из бумаги; в 1954 году в семантику термина были включены и произведения, созданные с помощью использования таких объектов, как папье-маше, дерево и других материалов. В 1953 году вышла серия работ Дюбуффе «Ассамбляжи следов», а в 1955 за ней последовала и серия «Картины ассамбляжей».

Ассамбляж является видовым термином по отношению к коллажу, существовавшему еще в Японии XII века. В конце XIX - начале XX века коллаж начал активно использоваться художниками и скульпторами — в 1880-1881 гг. Эдгар Дега создал скульптуру Маленькая Танцовщица, *Little Dancer*, с использованием парика из человеческих волос, атласной ленты и пачки из муслина, а в 1912 году Умберто Боччиони говорил, что художник может использовать в работе «железо, цемент, волосы, ткань, зеркала, электрический свет и т.д.»¹³⁸, затем в 1910х - 20х годах дадаисты продолжили эту традицию. Тем не менее, Дюбуффе отказывался считать свои работы коллажами и при определении созданного им понятия уточнял, что материалы, из которых создается коллаж, используются в первоначальном виде, в то время как материалы ассамбляжа изменены, а значит, в художественном смысле созданы самим автором.

Термин *Assemblage* можно с уверенностью называть авторским до 1961 года, когда в Нью-Йорке была проведена выставка «*The Art of Assemblage*», которая, кроме работ Дюбуффе, включала, среди прочих, и ассамбляжи Марселя Дюшампа, Джозефа Корнуолла и Пабло Пикассо. Понимание термина *Assemblage* в 1961 году уже отличалось от его дефиниции от 1954 — сам Дюбуффе в 1950-х относил работы Пикассо к коллажам, подчеркивая их отличие от ассамбляжей, но к 1961 году принял работы Пикассо на своей

¹³⁸Boccioni U. Futurist painting: Technical manifesto (1910) // in C. Harrison and P. Wood (eds), *Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, 1992, p. 149-152

выставке. Таким образом, была изменена семантика термина, что способствовало его переходу в уникальные термины.

Уже в 1964 году Джон Копланс писал об особой вариации южно-калифорнийского *Assemblage*, еще упоминая изначальное значение, но подчеркивая отличие американского *Assemblage* от французского:

*Southern Californian assemblage, completely autonomous, is full of rich narrative and the loosest development to true surrealist root in the American vernacular art.*¹³⁹

В 1960-х Питер Плагенс говорил об американском ассамбляже, уже не вспоминая о его авторе:

*Asemblage is the first home-grown California modern art.*¹⁴⁰

Также Плагенс напрямую отрицал, что ассамбляж должен сохранять какую-либо связь с исторической родиной:

The natural home of assemblage — its spirit more than its physical form — must be San Francisco, a wedding-cake fantasyland of tightly packed, conglomerate esthetics: ocean, hills, mansions, town houses, neoclassic granite, trolley tracks, folkisms, ethnic communities, and ‘imported’ culture’¹⁴¹.

Наличие понятия в нескольких языках и вхождение данного понятия в другие культуры, несомненно, указывает на то, что термин окончательно укоренился среди уникальных терминов. В 1980-х Гордон Вагнер, говоря о теории искусства ассамбляжа, ввел два новых видовых термина — *Poetic Assemblage* и *Protest Assemblage*, где первый обозначал эстетически конформистский ассамбляж, а второй — намеренное нарушение канонов прекрасного.

¹³⁹ Coplans, John, ‘Circle of styles on the West Coast, Art in America 52/3 (June 1964), pp. 36–7. стр 73

¹⁴⁰ Jillian Whiteley. Junk: Art and the Politics of Trash. London: I.B. Tauris, 2010 стр 105

¹⁴¹ Plagens, Peter, Sunshine Muse, Art on the West Coast 1945–70 [1974], re-issued with introduction (Berkeley, 1999).стр 273

Здесь необходимо отметить, что в рамках универсальных и уникальных терминов образование видовых терминов-словосочетаний имеет двоякую функцию: показывает, что термин закрепился в терминосистеме, и вместе с тем ограничивает широкозначность термина¹⁴². В случае с авторскими терминами верно только первое, так как авторские термины изначально редко обладают широкозначностью.

Но это не оказалось последним изменением в эволюции семантики *Assemblage*. В энциклопедии Britannica значение термина следующее:

Assemblage – in art, work produced by the incorporation of everyday objects into the composition. <...> The term assemblage, as coined by the artist Jean Dubuffet in the 1950s, may refer to both planar and three-dimensional constructions.

Although artworks composed from a variety of materials are common to many cultures, assemblage refers to a particular form that developed out of intellectual and artistic movements at the beginning of the 20th century¹⁴³.

Assemblage рассматривается как вид произведения искусства с некоторыми формальными характеристиками, но также определяющей чертой понятия является его связь с интеллектуальными и эстетическими поисками художников определенного периода. Подобное сужение значения частично выводит термин из терминологии собственно искусства и вводит его в терминологию истории искусства и искусствоведения.

Определение в словаре изобразительного искусства 1994 года, как и в энциклопедии Britannica, включает в себя упоминания и автора, и четкого исторического периода; тем не менее, отмечается и многозначность данного термина:

¹⁴² Gapienko P. Semantic diffuseness in Art History terminology // Professional Discourse & Communication, 2020, v. 2, Стр. 50

¹⁴³ <https://www.britannica.com/art/assemblage>

Assemblage — Term coined in the 1950s by Jean Dubuffet to describe works of art made from fragments of natural or preformed materials, such as household debris. The term is not usually employed with any precision and has been used to embrace photomontage at one extreme and room environments at the other. It gained wide currency with an exhibition called 'The Art of Assemblage' staged at the Museum of Modern Art, New York, in 1961¹⁴⁴.

В словарной дефиниции термин относится как к работам, созданным по определенному принципу вне зависимости от времени создания, так и к работам определенного течения, связанного с выставкой 'The Art of Assemblage'.

Таким образом, из термина собственно изобразительного искусства *Assemblage* перешел скорее в подтерминологию истории изобразительного искусства, где для его семантики важную роль играют как особенности стиля, так и временной промежуток его активного употребления. В данном значении термин можно считать универсальным — наличие данного понятия характерно для терминологии истории искусства в любом языке. К примеру, данный термин можно найти в словарях терминов искусства русского, шведского, французского, итальянского языков:

АССАМБЛЯЖ — (от французского *assemblage* — соединение, сборка, монтаж) вид произведения современного искусства, разновидность "искусства объекта", или артефакт, представляющий собой трехмерную композицию, составленную из каких-либо предметов утилитарного назначения или специально созданных объектов и заключенную в пространство какого-либо ящика или коробки; сюда же относятся и так называемые "падающие картины" (монтаж предметов на вертикальной плоскости). Термин был введен в 1953 г. Жаном Дюбюффе. В 1961 г. в нью-йоркском Музее современного искусства состоялась выставка «Искусство

¹⁴⁴ Michael Clarke. Oxford Concise Dictionary of Art Terms. - Oxford: Oxford University Press, 2009, p.

ассамбляжа», включавшая в свой состав коллажи и ассамбляж поздних кубистов, дадаистов, футуристов, сюрреалистов, реди-мейд Дюшана, произведения де Кунинга, Раушенберга, Тенгели, Станкевича, Кин-хольца, спрессованные автомобили Цезаря Бальдаччини и т. п.¹⁴⁵

Assemblage — Skulptur av hopplockade delar. Som ett tredimensionellt collage. Ibl ackumulationer el bricollage. Bla av Joseph Cornell, Arman och Niki de Saint Phalle.¹⁴⁶

L'assemblage est un procédé artistique qui consiste à assembler différents objets trouvés dans le cadre d'une composition en trois dimensions, exprimant et renouvelant le sens artistique de ces objets.

L'origine du mot (dans son sens artistique) date du début des années 1950, avec l'œuvre de Dubuffet, assemblage d'empreintes, dans laquelle il réalisa le collage d'ailes de papillons. Cependant, bien avant Dubuffet, Marcel Duchamp a travaillé sur les «ready-made» ("Roue de bicyclette", 1913).¹⁴⁷

Assemblage (fr.) Termine introdotto da Jean Dubuffet nel 1953 a indicare una estensione del collage, che consiste nel mettere insieme oggetti diversi per provenienza, spesso recuperati dai rifiuti, per ricomporli in un insieme coerente. In senso lato l'assemblage può essere fatto risalire ad alcune opere dadaiste, tra cui i collages tridimensionali che Kurt Schwitters definì Merz. Il termine assemblage entrò nell'uso corrente con la mostra del MoMA di New York dal titolo *The Art of Assemblage* (1961), che dimostrò come questa tecnica fosse penetrata nelle pratiche di artisti di correnti diverse.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Словарь терминов изобразительного искусства, 2012. URL: <https://slovar.cc/isk/term/2476852.html> (дата обращения 20.01.2021).

¹⁴⁶ <http://orebrokonstskola.se/konstordbok/>

¹⁴⁷ [http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Assemblage%20\(art\)/fr-fr/](http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Assemblage%20(art)/fr-fr/)

¹⁴⁸ <https://www.edatlas.it> > documents

Таким образом, за 40-50 лет термин *Assemblage* из авторского термина, создававшегося исключительно как название ряда произведений, объединенных по материалу, из которого их сделали, превратился в уникальный термин собственно изобразительного искусства и универсальный термин истории искусства.

Еще одним примером термина, частично перешедшего в ряды уникальных и универсальных, может служить термин ***Superflat***:

*The term is Murakami's own, his manifesto on the way various forms of graphic design, pop culture and fine arts are compressed — flattened — in Japan. The term also refers to the two-dimensionality of Japanese graphic art and animation, as well as to the shallow emptiness of its consumer culture.*¹⁴⁹

Данное понятие охватывает несколько видов изобразительного искусства:

The show suggests the unity of so many of the visual arts, Strick says later, "it seems to exemplify a great deal of what we are attempting to do at the new gallery".

Прежде, чем говорить об особенностях использования термина ***Superflat***, необходимо отметить, что, как и у многих авторских терминов, у данного термина возникло несколько вариантов. Наиболее частотный из них — ***Superflat***, за ним следует ***Super flat***, и сам автор использует ***Super flatness***:

*Superflat has successfully and significantly blurred the lines between fine art and commercial art with work that ranges from traditional painting and sculpture to digital art, graphic design, and film to fashion and product design and development.*¹⁵⁰

In a final article, Martin Parker elaborates on the idea of 'super flat' and what this concept would mean for hierarchy, culture and dimensions of organizing.

¹⁴⁹ <http://www.artnet.com/Magazine/features/drohojowska-philp/drohojowska-philp1-18-01.asp>

¹⁵⁰ <https://www.theartstory.org/movement-superflat.htm>

*For this, he first refers to the work of a famous Japanese artist, Murakami, since it goes against established wisdoms, challenges structures and processes, and questions hierarchy.*¹⁵¹

*The world of the future might be like Japan is today — super flat.*¹⁵²

*Society, customs, art, culture: all are extremely two-dimensional. It is particularly apparent in the arts that this sensibility has been flowing steadily beneath the surface of Japanese history. Today, the sensibility is most present in Japanese games and anime, which have become powerful parts of world culture. One way to imagine **super flatness** is to think of the moment when, in creating a desktop graphic for your computer, you merge a number of distinct layers into one.*¹⁵³

Наличие вариантов написания можно считать признаком того, что термин еще находится на периферии терминологии и не является общепринятым, что в полной мере соответствует авторским терминам. В то время как варианты написания не всегда связаны с тем, что термин можно назвать авторским (к примеру, *No or noh, a traditional form of Japanese drama characterized by highly ritualized chant and gesture, and its use of masked actors*¹⁵⁴), среди авторских терминов часто встречаются термины с различными вариантами плана выражения:

***Magic(al) Realism** — term coined by the German critic Franz Roh in 1925 to describe the aspect of *Neue Sachlichkeit characterized by sharp-focus detail. In later criticism the term has been used to cover various types of painting in*

151

Diefenbach T., Todnem R. Reinventing Hierarchy and Bureaucracy: From the Bureau to Network Organizations. New York: Emerald Group Publishing, 2012, 252 p.

¹⁵² Superflat, Murakami, Takashi, (Ed.). — Last Gasp, 2001.

¹⁵³ Superflat, Takashi Murakami, Madra Publishing Company, Madras, 2000, p. 3

¹⁵⁴ Chris Baldick. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. - Oxford: Oxford University press, 2001, p. 207

*which objects are depicted with photographic naturalism but which because of paradoxical elements or strange juxtapositions convey a feeling of unreality, infusing the ordinary with a sense of mystery. The paintings of *Magritte are a prime example.*¹⁵⁵

В отличие от *Assemblage*, *Superflat* с самого начала обозначал и направление, представленное картинами и скульптурами, в рамках терминологии искусства, и теорию этого направления в рамках терминологии искусствоведения. У данного явления есть как формальный, так и философский пласт, и автор с самого начала боролся за принятие его термина в ядро англоязычной терминосистемы изобразительного искусства.

Впервые термин *Superflat* был использован в названии выставок в музеях PARCO в Токио и Нагойе в 1998-1999 годах.

Тем не менее, многие исследователи отмечают, что в полной мере движение *Superflat* зародилось только в 2000 году на одноименной выставке, прошедшей в Токио и затем приехавшей в США. Мураками во многом с самого начала ориентировался на западную цивилизацию, поэтому каталог выставки *Superflat* был составлен также на двух языках, что упростило внедрение термина. За каталогом последовала книга Мураками *A Theory of Super Flat Japanese Art (2000)*, а затем были проведены еще две тематические выставки.

A Theory of Super Flat Japanese Art стала манифестом видения нового японского искусства, опирающегося как на произведения эпохи Эдо, так и на творчество более современных японских художников — японское аниме, мангу, видеоигры, моду и графический дизайн.

Superflat создавался в уже отличную от эпохи *Assemblage* эпоху с другим культурным пластом. В начале и середине XX века художники с помощью новых авторских терминов подчеркивали уникальность

¹⁵⁵ Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr, *The Oxford Dictionary of Art*, Oxford: Oxford University press, p. 305

собственного искусства, противопоставляя его господствующей существующей системе. Основным интересом Мураками, начавшего работу с *Superflat* на рубеже XX и XXI веков, стала не критика существующей системы, но ее изменение, пересоздание всей системы современного Мураками японского изобразительного искусства и его коммерческая популяризация в западной культуре. Поэтому, если Дюбуффе изначально проводил четкую границу между ассамбляжем и уже популярным в то время коллажем, говоря о созданном им направлении, Мураками включал в него сразу нескольких художников — как известных, к примеру, Ёсимото Нара или Шигейоси Охи, так и начинающих, таких как Чихо Аосима или Айя Такано. Также в его выставках принимали участие дизайнеры и мангаки: Хитоши Томизава, Боме, Масахиро Накагава и др.¹⁵⁶

В 2007-2008 годах движение *Superflat* было настолько популярно, что произведение Мураками *My Lonesome Cowboy* (2008) оказалось самым дорогостоящим японским произведением искусства и было продано на аукционе за 15 миллионов долларов. В тот же период времени *Superflat* проник в западное массовое искусство: к примеру, автор активно сотрудничал с такими компаниями, как Louis Vuitton. На данный момент движение *Superflat* не является определяющим, однако термин широко употребляется при описании современного искусства Японии и является важным понятием в истории современного искусства Америки¹⁵⁷. В каталогах современного искусства и на информационных порталах среди художников, иллюстрирующих данное движение, упоминается не только сам Мураками, но и другие художники и скульпторы, к примеру, Ёситомо Нара¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Emerging from flatness: Murakami Takashi and superflat aesthetics, Marc Steinberg, Master of Arts dissertation paper, 2002, стр 14

¹⁵⁷ Theories and Documents of Contemporary Art, Kristine Stiles, Peter Selz, Univ of California Press, 2012

¹⁵⁸ <https://www.theartstory.org/movement-superflat.htm>

Таким образом, несмотря на то, что данное понятие является «визитной карточкой» всей культуры Японии периода 2007-2008 гг. и на то, что оно оказало значительное влияние на культуру Америки, в любой статье, исследующей *Superflat*, упоминается автор. Таким образом, с точки зрения семантики автор термина все еще занимает достаточно большую роль, чтобы авторы дальнейших текстов считали информацию о термине недостаточной без упоминания автора самого термина.

Если обратиться к корпусу английского языка *The Corpus of Contemporary American English (COCA)*, все результаты будут связаны именно с творчеством Мураками:

Murakami clearly finds youth-oriented subcultures to be the more visually vibrant part of Japanese society. This position is articulated in "Superflat," an exhibition Murakami curated that is touring the United States. As well as elucidating the contemporary background of his own work, Murakami's show and catalogue argue for a certain continuity in Japanese visual culture. The catalogue opens, for instance, by drawing parallels between Hokusai's 36 Views of Mount Fuji and a cartoon called "Galaxy Express 999" by TV animator Yoshinori Kanada. On the most obvious level, the term "superflat" refers to the two-dimensional style of Japanese television animation, which has been a major influence on Murakami and the other artists in the exhibition. (Electronics buffs may already know the term as applied by Panasonic to its new flatscreen televisions.) But, as critical theorist Hiroki Azuma points out in the "Superflat" catalogue, the term can also refer to the "leveling of high culture and subculture, the dissolving of borders between genres." Azuma also hints at a connection to Rauschenberg's".¹⁵⁹

Другие наиболее полные англоязычные корпуса — Cambridge corpus, Oxford corpus, British National Corpus — не дают результатов по данным запросам.

¹⁵⁹ <https://www.english-corpora.org/coca/>

Несмотря на то, что термин *Superflat* все еще тесно связан с фигурой автора, исследователь Марк Стейнберг уже в 2002 году использует термин, придавая ему отличное от авторского значение, тем не менее чувствуя необходимость упомянуть, что основным значением все еще является интерпретация Мураками:

The [term] superflat, in this case, and unlike Murakami's suggested use of it, would be used as a descriptive term for a group of contemporary artists — Japanese or otherwise — who have an open relationship with commodity culture, work according to the logic of media convergence, entertain a serial relation to the past (or no relation to the past), and display an interest in characters, surface, metamorphosis and transformation. The superflat artist, in other words, is an artist that expresses the new relations between art and commodity, artists and producer, past and present, human and character, and form and transformation that characterizes the postsubjectifying semiotic¹⁶⁰.

[Superflat is] a logic of intensification, a flattening onto intersecting planes, and an immanence to commodity flows that renders the modernist distance-based critique impossible, alters out conceptions of subjectivity, and brings the human into relation with the posthuman¹⁶¹.

Таким образом, *Superflat* с точки зрения как семантики, так и прагматики все же может считаться авторским. При этом необходимо отметить, что, если говорить о термине как о языковой единице специальной лексики истории искусства, термин можно назвать универсальным даже при отсутствии перевода — данное явление изучалось во многих странах и играет важную роль для мировой культуры в целом. Так, можно привести

¹⁶⁰ Emerging from flatness: Murakami Takashi and superflat aesthetics, Marc Steinberg, Master of Arts dissertation paper, 2002, стр 28

¹⁶¹ Ibid, стр 30

статьи по данному искусству из научной литературы Японии, Германии, Америки:

Wakasa, M. 2000, Takashi Murakami, Journal of Contemporary Art, <<http://www.jca-online.com/murakami.html>>.

Azuma, H. 2000, 'Super Flat Speculation', in Super Flat, Madra, Tokyo, Japan.

Darling, M. 2001a, 'Plumbing the depths of superflatness', Art Journal, 60 (3), Fall, p. 76.

Igarashi, T. 2000, 'Superflat Architecture and Japanese Subculture', in M Kira & M Terada (eds), Japan towards totalscape: contemporary Japanese architecture, urban planning and landscape, NAI Publishers, Rotterdam.

Rubinstein, R. 2001, 'In the realm of the superflat', Art in America, 89 (6).

Доказательством того, что как термин искусствоведения **Superflat** стал частью универсальной терминологии и культурного поля, может служить тот факт, что данное движение повлияло и на другие виды творчества, к примеру, литературу:

*Drawing on themes traditionally found in such science fiction classics as Huxley's Brave New World or Orwell's 1984 as well as less fortunate spin-offs such as Nolan and Johnson's Logan's Run that depict a nightmarish and totalitarian version of modern society, Matthew Derby's collection of short stories entitled **Super Flat Times** (2003) addresses such minor issues as ethnic cleansing, mass production, eugenics, genetic manipulation and political control applied on a global scale, the key notion being the frightening normalization, or leveling off of a "super flat world".¹⁶²*

Еще одним термином, перешедшим из разряда авторских в разряд уникальных, является термин **Action Painting**:

¹⁶² <https://journals.openedition.org/transatlantica/5096>

Action Painting — a technique of painting in which paint is dribbled, splashed, and poured over the canvas. The term was first used in 1952 by the critic Harold Rosenberg in his affirmation on the then current belief that a painting should reflect the actions of its creation.¹⁶³

Данный термин был впервые использован искусствоведом Гарольдом Розенбергом в 1952 году в эссе «*The American Action Painters*», где автор эссе писал о возникновении нового вида искусства, говоря о Нью-Йоркской школе художников:

«*The sum of the artist's actions with his materials, not the results of sensations translated into paint or of an ideal of form. The artists have narrowed art down to recording present events, the events of making the pictures*»¹⁶⁴

Так, автор текста рассматривал *Action Painting* как принципиально новый вид искусства, возникший в среде современных ему американских художников; будучи прежде всего искусствоведом, Розенберг предлагает новый термин, увидев уже существующую «лакуну» в терминологии, а не новое понятие, которое может войти в существующее поле деятельности.

Следует отметить, что *Action Painting* — не единственный термин, использующийся для обозначения творчества художников данной школы. Наряду с ним использовались такие термины, как уникальный термин *Abstract Expressionism* и универсальный термин *Gestural Painting*. Данные три термина иногда используются как синонимичные, к примеру, когда речь идет о Джеконе Поллоке; тем не менее, их семантические поля не идентичны:

*Abstract Expressionism. A term which came into common use from ~1950 to describe a movement in *abstract art that developed in New York in the 1940s. The term had originally been applied to some of *Kandinsky's early abstract paintings,*

¹⁶³ Michael Clarke. Oxford Concise Dictionary of Art Terms. - Oxford: Oxford University Press, 2009, p.

¹⁶⁴ Art and Pluralism: Lawrence Alloway's Cultural Criticism, Nigel Whiteley, p.121

but first came into vogue when applied to the work of Arshile *Gorky and Jackson *Pollock. It was soon extended to the work of other New York painters, even when it was neither abstract (*de Kooning, *Gottlieb) nor *Expressionist (*Rothko, *Kline).

Action painting. Term describing a technique and style of painting — made famous by Jackson Pollock — in which paint is dribbled, splashed, and poured over the canvas. The term, which was first used in 1952 by the art critic Harold Rosenberg, emphasized the view — popular at that time — that a picture should be not merely a finished product but a record of the process of its creation, i.e. the actions of the artist in painting it. It is sometimes used as an alternative name for Abstract Expressionism, but such usage is inexact, as Action painting represents only one form of Abstract Expressionism.

Gestural painting. A term near synonymous with Action painting, but used more broadly and not envisaging a specific school of American painting. It carries an implication not only that a picture is the record of the artist's actions in the process of painting it, but that the recorded actions express the artist's emotions and personality, just as in other walks of life gestures express a person's feelings. The name 'gestural' is applied particularly to painting in which the visible sweep and manner of applying pigment has been deliberately emphasized. It has sometimes been used as a synonym for Art Informel or Tachisme.

Таким образом, в то время как **Abstract Expressionism**, популяризированный, к примеру, искусствоведом Климентом Гринбергом, имел некоторые формальные критерии, но относился исключительно к работам нью-йоркских художников определенной школы определенного периода, **Gestural painting** используется для определения работ, где чаще всего заметны и играют важную роль жесты художника, вне зависимости от времени создания работы.

Довольно часто термин **Abstract Expressionism** используется как родовой термин для видового **Action Painting**. К примеру, книга по

американскому искусству XX века сравнивает живопись художника Марка Ротко с *Action Painting* и приходит к выводу, что их можно объединить под термином *Abstract Expressionism*:

*The movement began in the middle forties, as an accompaniment and formal openness; it is ironic that the two movements should have emerged together under one label — Abstract Expressionism.*¹⁶⁵

Галереи Tate, располагающиеся в Великобритании и Америке, также пишут о двух основных течениях *Abstract Expressionism*, одним из которых является *Action Painting*:

*Within abstract expressionism were two broad groupings: the so-called action painters, who attacked their canvases with expressive brush strokes; and the colour field painters who filled their canvases with large areas of a single colour.*¹⁶⁶

Однако в некоторых источниках, наоборот, *Abstract Expressionism* является одним из проявлений *Action painting*:

*Acton Art' suggests varying practices of 'action painting', such as Abstract Expressionism from the US, Tachisme and/or Art Informel from France and Aktionismus from Austria.*¹⁶⁷

Тем не менее, все три термина являются неотъемлемой частью терминологии изобразительного искусства: в корпусе современной американской лексики *Action Painting* дает 26 результатов, *Abstract Expressionism* – 282 результата, *Gestural painting* – 4 результата.

В 1952 году сам Розенберг писал о новом феномене:

«The new American painting is not 'pure art', since the extrusion of the object was not for sake of the aesthetic. The apples weren't brushed of the table in

¹⁶⁵ Art & Artists of 20th Century America Linda A. Myers, Judith Stedman, p. 45

¹⁶⁶ <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/abstract-expressionism>

¹⁶⁷ Histories and Practices of Live Art, Deirdre Heddon, Jennie Klein, p. 67

*order to make room for perfect relations of space and colour. They had to go so that nothing would get in the way of the act of painting. In this gesturing with materials the aesthetic, too, has been subordinated. Form, colour, composition, drawing, are auxiliaries, any one of which — or practically all, as has been attempted logically, with unpainted canvases — can be dispensed with».*¹⁶⁸

Так, автор определял новое искусство прежде всего отношениями между художником и материалом, превалирующими над эстетикой, формой, цветом и композицией.

В 1958 году термин *Action Painting* уже использовался и обсуждался искусствоведами:

*Action Painting has to do with self-creation or self-definition or self-transcendence; but this dissociates it from self-expression, which assumes the acceptance of the ego as it is, with its wound and its magic. Action Painting is not 'personal,' though its subject matter is the artist's individual possibilities.*¹⁶⁹

В данном отрывке Томас Гесс, редактор известного искусствоведческого журнала *Art News*, уточняет определение *Action Painting*, делая акцент не на форме и отношении художника с материалами, как в определении Розенберга, а на взаимосвязи и, в некоторой степени, ее отсутствии у художника и произведения в целом. Таким образом, в семантике термина на 1958 год можно отметить значительную вариативность.

На 1960-е годы приходится расцвет самого искусства *Action Painting*, и многочисленные искусствоведы и художники по-своему комментируют данный термин. Так, в 1961 году Алан Капроу, говоря о хэппенингах, связывает их с *Action Painting*, указывая конкретную страну, об искусстве которой говорит. Указание отдельных стран и культур является знаком того,

¹⁶⁸ Modern Art: A Critical 9, Pam Meecham, Julie Sheldon

¹⁶⁹ H.R., "A dialogue with Thomas B. Hess." Catalogue of the Exhibition: Action Painting, 1958, The Dallas Museum for Contemporary Arts.

что для Капроу *Action Painting* не является исключительно американским видом искусства, а значит, он рассматривает данный термин как уникальный термин:

*These events are essentially theater pieces, however unconventional. That they are still largely rejected by most devotees of the theater may be due to their uncommon power and primitive energy, and to the fact that the best of them have come directly out of the rites of American Action Painting.*¹⁷⁰

Один из искусствоведов, занимавшихся *Action Painting*, является Лоренс Аллоуэй. Он также внес свой вклад в определение термина, отметив многозначность такого искусства:

*There is, however, in Action Painting, an emphasis on the extensive or multiple meanings of the work of art.*¹⁷¹

Более того, Аллоуэй критиковал понимание *Action Painting* Розенбергом:

*For Alloway, an undoubted limitation of Rosenberg's emphasis of Action Painting was that the final outcome of the action — painting — was not especially esteemed, either conceptually or aesthetically.*¹⁷²

Аллоуэй обратил внимание на то, что для Розенберга важен лишь процесс творчества; из двух значений термина *Painting* — «картина» и «рисование» — Розенберг обращал внимание лишь на второе. Таким образом, Аллоуэй разделяет автора и его термин — для Аллоуэя с точки зрения прагматики не важно, кто является автором термина, и термин важен сам по себе.

¹⁷⁰ Allan Kaprow, “‘Happenings’ in the New York Art Scene”, *Art News* (May 1961)

¹⁷¹ *Art and Pluralism: Lawrence Alloway's Cultural Criticism*, Nigel Whiteley

¹⁷² *Art and Pluralism: Lawrence Alloway's Cultural Criticism*, Nigel Whiteley

Аллоуэй критически оценивает данный термин, выделяя первую часть данного составного термина и оценивая как мотивацию, стоящую за данным планом выражения, так и прагматические аспекты данного наименования:

*... 'action' was a good word to stress the importance of the creative action of the artist [but] it has been mistaken as a full description of the art instead of recognized for what it is, a polemical, melodramatic label. What I needed to discover was that action was not the end result but a process in the discovery of aesthetic order.*¹⁷³

Так, Аллоуэй утверждает, что термин **Action Painting**, несмотря на широкое распространение в среде искусствоведов и художников, несет в себе эмоциональную окраску и не соответствует критерию прозрачности, т.е. не в полной мере отражает значение понятия: 'Action', «действие», первый элемент составного термина, описывает не само произведение искусства, но процесс эстетического поиска художника. Здесь необходимо отметить, что в современном понимании термин обозначает прежде всего направление в искусстве, как показывают приведенные выше словарные определения.

Таким образом, Аллоуэй хоть и рассматривает данный термин именно как авторский, он признает, что Action Painting является полноправной частью терминологии, и дискутирует с автором данного термина.

Также в 1960-х годах Астрид Боутон описывала создание произведения данного направления:

*[...] he painted an auto-destructive 'action' painting on nylon with a brush, his face unprotected against the acid. The effects of the acid made the nylon peel away and dissolve before his and his audience's very eyes.*¹⁷⁴

Употребление Астрид Боутон кавычек ('action' painting), таким образом, говорит о том, что термин в сравнении с Аллоуэем она понимает

¹⁷³ ibid

¹⁷⁴ Histories and Practices of Live Art, Deirdre Heddon, Jennie Klein p. 68

иначе: во-первых, термин ей не кажется достаточно органично входящим в терминологию, чтобы не маркировать его кавычками; соответственно, можно предположить, что с точки зрения прагматики термин она воспринимает как авторский, хотя и не упоминает самого Розенберга. Во-вторых, так как кавычками выделено только одно слово, *Action Painting* Боутон рассматривает не как составной термин, а как два отдельных термина.

Таким образом, в 1960-х годах термин использовался искусствоведами достаточно широко, однако все же рассматривался прежде всего как авторский. В то же время, его семантическое поле менялось и стабилизировалось.

Однако уже в 1950-х годах возник видовой для *Action Painting* термин *Jazzaction painting*, созданный Тедом Джонсом и обозначающий особый вид Живописи действия, характерный для афроамериканских художников (и, прежде всего, самого Теда Джонса). Таким образом, среди художников термин также использовался, причем уже не рассматривался как авторский.

К 1980-м популярность *Action Painting* как направления в искусстве значительно снизилась, и дискуссии утихли. При анализе того, считается ли термин авторским на данный момент, будут использоваться цитаты из текстов 1990-х и более поздних текстов, так как после исчезновения направления *Action Painting* семантика и парадигматика термина уже не менялись.

В текстах по искусствоведению, особенно профессионального дискурса, термин все еще рассматривается как авторский:

*Rosenberg's theory of what he called 'action painting' (in relation to the paintings of Jackson Pollock and Willem de Kooning) hinged on the belief that the instinctive and spontaneous action of painting is the truest expression of an artist's individuality.*¹⁷⁵

¹⁷⁵ Modern Art: A Critical 9 , Pam Meecham, Julie Sheldon

В данном примере то, что термин считается авторским, подчеркивается не только притяжательным *Rosenberg's*, но и фразой *what he called*, дословно «то, что он называл», подчеркивающей важность личности Розенберга для термина *Action Painting*.

Однако в текстах непрофессионального дискурса, обращенных, к примеру, к детям, как в следующем примере, термин не только используется сам по себе, но и связывается прежде всего с Джексоном Поллоком как самом известном представителем *Action Painting*:

*Because of the way Jackson moved around the canvas, pouring paint from a brush stick, his artwork was labeled “drip painting” or “action painting,” this the nickname “Action Jackson.” He and other abstract painters of his generation are called **Abstract Expressionists**.*¹⁷⁶

Если рассматривать тексты из периодических изданий, термин в основном используется как уникальный, принадлежащий определенной культуре и определенному периоду времени:

*Years later, Osvaldo Sanchez declared that "the ideological orgy seemed to contaminate the tropics. It couldn't be more ironic, futurism and **action painting** to represent Cuban stagnation". (2013)*

*When Time-Life was busily promoting such "American Scene" painters as Thomas Hart Benton and Grant Wood, Cole was reconsidered as, yep, a kind of prophet of American Scene painting. Later, in the 1960s and '70s, when New York **action painting** was internationally triumphant, scholars chose to stress the "violence" of his brushwork as if Cole, to quote New York's Museum of Modern Art, had helped to break "the native soil from which abstract expressionists grew. (1994 год)¹⁷⁷*

¹⁷⁶ Acton Jackson, Jan Greenberg, 2002 Brookfield, Conn. : Rring Brook Press p. 29

¹⁷⁷ <https://www.english-corpora.org/coca/>

В обоих случаях термин обозначает превалирующее в 1960-х годах направление искусства, характеризующее своё время и являющееся реакцией на него.

Однако иногда термин используется как универсальный:

*Like an **action painting**, the novel is its own subject matter and a record of its own occurrence (as provided by the final "Summary of Discourse"). It displays a plurality of narrative discourses which can be linked to the idea of "multi-performance." (1997)*

В данном тексте роман *Double or Nothing* Реймонда Федермана сравнивается с живописью действия, так как роман, как и картина **Action Painting**, является изображением не определенного объекта или сюжета, но взаимодействия автора с собственным произведением.

В другом примере описывается картина 1913 года:

*2014 The worst painting in the show is *The Dancer* (1913), an alleged self-portrait done in gouache and pencil. It is an **action painting**, striving for kinesis, but resembles a flayed portrait of musculature for Vesalius, defaced by a vandal. The face is disguised with paint and lines. The gouache is arbitrary. The pencil line is everywhere jerky, overemphatic and wayward, creating a hectic multitude of mistakes.*

В данном отрывке **Action Painting** — живопись действия в буквальном смысле, картина, изображающая действие, движение. В таком случае разница между терминологическим определением Action painting и семантикой, заложенной в данное словосочетание в тексте, настолько велика, что можно говорить скорее о случайной или, скорее, сознательной омонимии.

Тем не менее, нельзя утверждать, что любой авторский термин со временем становится уникальным или универсальным. Расширение значения термина, которое и приводит к его изменениям в терминологическом поле и

другому месту в терминологии, имеет место не всегда. К примеру, в 1919 немецкий художник Курт Швиттерз предложил термин *Merz*:

*Merz — the combination, for artistic purposes, of all conceivable materials and, technically, the principle of the equal distribution of the individual materials <...> A perambulator wheel, wire-netting, string and cotton-wool are factors having equal right with paint <...>*¹⁷⁸

Данный авторский термин, однако, не обрел популярность и остался на периферии терминологии.

Сравнивая значение данного термина с понятием *Assemblage*, можно заметить значительное сходство. Энциклопедия Tate определяет термин *Merz*, которым описывал свое творчество Курт Швиттерз, через термины *Assemblage* и *Collage*:

*Kurt Schwitters made large numbers of small collages and more substantial assemblages in this medium. He is said to have extracted the word Merz from the name Commerz Bank which appeared on a piece of paper in one of his collages*¹⁷⁹.

Термин *Assemblage* встречается в корпусе Американского Английского 1341 раз, и на первые 100 примеров 22 относятся к искусству *Assemblage*, и ни в одном примере не упоминается Дюбуффе. Термин *Merz* встречается 80 раз, и из них 3 относятся к искусству Курта Швиттерза (77 примеров касаются людей по фамилии *Merz*).

Таким образом, можно заключить, что термин *Assemblage* употребляется значительно чаще, чем термин *Merz*.

На то, что один из этих терминов, схожих по семантике, стал универсальным, в то время как другой остался авторским, могли повлиять

¹⁷⁸ Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr. The Oxford Dictionary of Art. - Oxford: Oxford University press, p. 31

¹⁷⁹ <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/merz>

различные факторы, выделенные С.В. Гриневым-Гриневичем, такие как однозначность, точность, соответствие нормам литературного языка, краткость, отсутствие эмоциональности и экспрессивности, мотивированность, системность¹⁸⁰. Согласно этим критериям, *Merz* однозначен, точен, краток и лишен эмоциональности и экспрессивности, хоть и не соответствует нормам литературного языка и не мотивирован, в то время как *Assemblage* не однозначен, не точен, менее краток, но соответствует нормам литературного языка, мотивирован и так же не включает эмоциональный и экспрессивный контексты, как и термин *Merz*. Можно предположить, что роль также играют экстралингвистические факторы. Термины появились с разницей примерно в 40 лет, а искусство XX века развивалось с большей, чем когда-либо, скоростью. Возможно, 1950-е были более восприимчивы к новому виду коллажа и поэтому термин *Assemblage* приобрел большую популярность; возможно, авторы терминов по-разному откликались на использование их терминов — Дюбуффе был готов на расширение семантики термина, в то время как семантика *Merz* осталась точной и узкой.

Другим термином, оставшимся авторским, является термин *POKU*, автором которого также является Мураками:

*The concept of revolutionising art was drawn from Murakami's early aim to merge Pop Art with otaku production-consumption practices to create a new form of popular art, POKU. Otaku refers to groups of anime and manga fan communities, who are conventionally described as 'hard-core,' and are prevalent throughout Japan.*¹⁸¹

¹⁸⁰ Гринев-Гриневич, С. В. Терминоведение: учеб. пособие / С. В. Гринев-Гриневич. — М.: Академия, 2008. — 303 с.

¹⁸¹ Emerging from flatness: Murakami Takashi and superflat aesthetics, Marc Steinberg, Master of Arts dissertation paper, 2002, стр 21

Таким образом, **POKU** — аббревиатура, состоящая из первых двух букв слова *pop* и последних двух — слова *otaku*, японского термина, обозначающего любителей манги и аниме. От термина и понятия **POKU**, в концепцию которого входило коммерческое распределение искусства в рамках института отаку, Мураками в скором времени отказался, вернувшись к **Superflat**, рассматривавшему производство и потребление искусства в рамках коммерческой культуры.¹⁸² Возможно, мотивация автора была связана с пониманием, что термин **Superflat**, будучи мотивированным с точки зрения более широкого слоя западных искусствоведов, имел больше шансов войти в литературу, чем первый вариант, опирающийся на в то время исключительно японскую культуру. Сам автор не комментировал свой выбор, однако, сравнивая количество ссылок в крупнейшем англоязычном корпусе Google, можно заключить, что **Superflat** используется значительно чаще и большим количеством профессионалов и непрофессионалов.

Таким образом, можно заключить, что авторские термины появляются на периферии терминологии и затем могут развиваться в универсальные и уникальные термины. Причинами данного процесса могут быть прежде всего экстралингвистические факторы — так, более значимые для изобразительного искусства понятия с большей степенью вероятности станут частью ядра терминологии. В терминологии изобразительного искусства нельзя ограничивать исследование лишь терминами, оставшимися авторскими — иначе останутся без рассмотрения многие терминологические единицы, играющие важнейшую роль как в искусстве, так и в самой терминологии. Из этого следует, что авторские термины могут изучаться только в диахронии, причем необходимо учитывать как развитие самого термина, так и эволюцию обозначаемого понятия.

¹⁸² Ibid стр 16

§2. Функционирование авторских терминов в профессиональном дискурсе

Будучи ядром специальной лексики, термины прежде всего являются частью терминосистемы, так как вне её они теряют такие определяющие свойства, как дефинитивность, и, таким образом, переходят в разряд общих единиц лексики. Однако для изучения термина недостаточно рассматривать его только на уровне языка, так как в полной мере свойства и качества термина могут проявиться только в профессиональном общении¹⁸³.

Прошло больше полутора веков с тех пор, как ученые впервые обратились к изучению термина в контексте. Уже к 1853 году в словаре *Webster's American Dictionary of the English Language* язык определялся именно через слово *usage*, *использование* или *употребление*: “*Language consists in the oral utterance of sounds, which usage has made the representatives of ideas. When two or more persons customarily annex the same sounds to the same ideas, the expression of these sounds by one person communicates his ideas to another.*”¹⁸⁴, а в 1868 году Уильям Уитни, первый американский теоретик языка, писал в своих лекциях, что язык определяется не правилами грамматиков и лексикографов, а голосами и мнениями тех, кто его использует: «*The character of a language is not determined by the rules of grammarians and lexicographers, but by the usage of the community, by the voice and opinion of speakers and hearers; and this works most naturally and effectively when it works most unconsciously*»¹⁸⁵.

¹⁸³ Даниленко В.П. Актуальные направления лингвистического исследования русской терминологии / В.П. Даниленко // Современные проблемы русской терминологии / Под ред. В.П. Даниленко. М.: Наука, 1986. стр. 21

¹⁸⁴ Stephen G. Alter. William Dwight Whitney and the science of language. – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005. Pp. 339. Стр 74

¹⁸⁵ Whitney W.D. Language and the study of language: Twelve lectures on the principles of linguistic science. – N.Y.: Scribner, 1868. Стр.474

Тем не менее, употребление языка в целом и терминологии в частности все еще является предметом активного изучения; в частности, функционирование терминов изобразительного искусства на данный момент изучено только фрагментарно. Искусствоведческим дискурсом в целом занимались такие ученые, как Brian Ashbee, А.Г. Анисимова, М.О. Бельмесова, А.П. Булатова, Ю.А. Воробьева, А.А. Дерюгина, Е.А. Елина, Е.А. Ерохина, У.А. Жаркова, Анда Крецию, Л.В. Кузнецова, Л.В. Лаенко, Е.В. Милетова, А.П. Миньяр-Белоручева, А.В. Олянич, К.Н. Рябченко, И.П. Рябкова, Н.Г. Ткаченко, З.С. Хасанова. Из них терминологию хотя бы упоминали Brian Ashbee¹⁸⁶, А.Г. Анисимова¹⁸⁷, М.О. Бельмесова¹⁸⁸, Ю.А. Воробьева¹⁸⁹, А.А. Дерюгина¹⁹⁰, Е.А. Ерохина¹⁹¹,

¹⁸⁶ Ashbee, B (Apr. 1999). "A Beginner's Guide to Art Bollocks and How to be a Critic". In: Art Review, pp. 14–15. url: <https://static1.squarespace.com/static/588b77c0b8a79be9aed248bc/t/5c8e025471c10b4ed9c2a0aa/1552810580774/HOW+TO+BE+A+CRITIC%3A+A+BEGINNER+%27S+GUIDE+TO+%27ARTBOLLOCKS.%27+Brian+Ashbee.pdf>

¹⁸⁷ Анисимова А.Г. Типология терминов англоязычного искусствоведения: диссертация ... кандидата филологических наук: М, 1994. с. 91

¹⁸⁸ Бельмесова М.О. Ключевые особенности искусствоведческого дискурса в рамках текстовой актуализации английского лингвокультурного концепта «Painting» (на материале монографии Г. Рейнольдса «Turner. World of art») / М.О. Бельмесова // Вестник ЮУрГУ. Серия «Лингвистика», 2016. Т. 13. № 1. С. 62-68.

¹⁸⁹ Воробьева Ю.А. Когнитивно-прагматический аспект новой лексики искусствоведения (на материале английского языка): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Воробьева Юлия Александровна. Калининград, 2003, 264 с.

¹⁹⁰ Рябкова И.П. Искусствоведческий текст как объект перевода (на материале музейных текстов на русском, английском и финском языках) / И.П. Рябкова, А.А. Дерюгина // Многоязычие в образовательном пространстве, 2020. Т. 12. с. 135-141

¹⁹¹ Ерохина А. Б. Особенности современного искусствоведческого дискурса (на материале англоязычных рецензий, посвященных изобразительному искусству) [Электронный ресурс] // Moscow University Young Researchers' Journal: Languages, Cultures and Area Studies (ISSN 2307-3063). – 2015. – № 4

Анда Крециу¹⁹², Е.В. Милетова¹⁹³, А.П. Миньяр-Белоручева¹⁹⁴, И.П. Рябкова, Н.Г. Ткаченко¹⁹⁵.

Ученые расходятся во мнении о том, какие именно функции считать основными функциями термина в профессиональном дискурсе, однако чаще всего выделяются следующие пять функций: номинативная, дефинитивная, сигнификативная, коммуникативная и прагматическая¹⁹⁶.

Первая функция, номинативная, или «репрезентативная», присуща всем языковым знакам и заключается в том, что они обозначают нечто определенное. При употреблении термина чаще всего обозначаемым является специальное понятие отдельной области знания — вернее, конкретное проявление этого понятия. Авторский термин с точки зрения номинативной функции полностью тождественен любому другому термину.

Так, когда Марина Абрамович пишет «*make a living from my performances*», она, безусловно, говорит не о понятии *Performance* вообще, но о нескольких конкретных перформансах, которые она создала.

¹⁹² Crețiu, A-E. (2013a). 'Artspeaking' about art. discourse features of English for Art Purposes. Retrieved from https://www.academia.edu/10359422/_Artspeaking_About_Art_Discourse_Features_of_English_for_Art_Purposes

¹⁹³ Милетова, Е.В. Англоязычный искусствоведческий дискурс: природа и лексическое наполнение / Е.В. Милетова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. - 2013. - Вып. 22, № 4, ч. 2. - С. 114-119.

¹⁹⁴ Миньяр-Белоручева А.П. Поликодовость искусствоведческого дискурса / А.П. Миньяр-Белоручева // Вестник ЮУрГУ. Серия «Лингвистика», 2017. Т. 4. № 4. - С. 16-20. DOI: 10.14529/1^170403

¹⁹⁵ Ткаченко Н.Г. К вопросу о терминологии изобразительного искусства / Н.Г. Ткаченко // Язык, сознание, коммуникация / Под ред. В.В. Красных, А.И. Изотова. М.: Диалог-МГУ, 1999. Вып. 7. № 136 с. С. 48-56

¹⁹⁶ Лейчик В. М. Терминоведение: предмет, методы, структура. 2-е изд. М.: КомКнига, 2006.

Другим примером может служить использование термина *Kinetic Art*, а также его сокращенного варианта «*Kinetics*»:

*Kinetic art is still prevalent today, and styles include mobiles and mechanical sculptures as well as 2D Op-art paintings, which create optical illusions appearing to rotate or vibrate in front of the eyes. As with many aesthetic tendencies, kinetics manifested as a creative culture long before it appeared in fine art. Probably the earliest example of artistic kinetics is the wind chime, which was in use at least 5000 years ago throughout Southeast Asia, exemplifying exploration of the sacred and the interconnectedness of humans and nature.*¹⁹⁷

Используя термин *Kinetics*, автор статьи подразумевает отдельные определенные произведения искусства, а также произведения культуры как таковой, и сравнивает их между собой.

Вторая, дефинитивная, функция отличает термин от единицы общеупотребительной лексики и заключается в том, что термин, в отличие от единицы общей лексики, является не только способом обозначения чего-либо, но средством логического определения¹⁹⁸. Для примера возьмем следующий отрывок из манифеста Казимира Малевича, автора термина *Suprematism*:

*Under Suprematism I understand the primacy of pure feeling in creative art. To the Suprematist, the visual phenomena of the objective world are, in themselves, meaningless; the significant thing is feeling, as such, quite apart from the environment in which it is called forth.*¹⁹⁹

The so called "materialization" of a feeling in the conscious mind really means a materialization of the reflection of that feeling through the medium of some realistic conception. Such a realistic conception is without value in

¹⁹⁷ <https://www.marshandparsons.co.uk/blog/kinetic-art/>

¹⁹⁸ Виноградов В.В. Вопросы терминологии. – М.: Изд-во АН СССР, 1961. – 234 с стр 12-13

¹⁹⁹ <https://www.sothebys.com/en/articles/who-were-the-suprematists>

*Suprematist art... And not only in **Suprematist art** but in art generally, because the enduring, true value of a work of art (to whatever school it may belong) resides solely in the feeling expressed.*

<...>

An objective representation, having objectivity as its aim, is something which, as such, has nothing to do with art, and yet the use of objective forms in an art work does not preclude the possibility of its being of high artistic value.

*Hence, to the **Suprematist**, the appropriate means of representation is always the one which gives fullest possible expression to feeling as such and which ignores the familiar appearance of objects.²⁰⁰*

В данном случае под единицей **Suprematism** понимается не просто конкретная школа, акт творчества или произведение искусства, но сложное специальное понятие; в рамках дефинитивной функции термин «отсылает» читателя к определенному «месту» в терминосистеме и системе понятий:

***Suprematism** — an abstract art movement founded in Russia during the First World War. Interested in pure abstraction, the Suprematists searched for the ‘zero degree’ of painting, the point beyond which the medium could not go without ceasing to be art. In order to achieve this point, simple motifs were used which best articulated the shape and the flat surface of the canvas. The square, circle, and cross became the group’s favourite motifs. For Suprematist artists, the visual phenomena of the objective world were in themselves meaningless; what was instead significant was feeling. The word “Suprematism” was coined to describe the movement, as one that would lead to the supremacy of pure feeling or perception in the pictorial arts.²⁰¹*

²⁰⁰ <https://www.moodbook.com/history/modernism/malevich-suprematism.html>

²⁰¹ <https://magazine.artland.com/art-movement-suprematism/>

Также следует отметить, что, несмотря на присутствие в данном тексте вариантов термина, что характерно для авторских терминов (*Suprematist Art, Suprematist*), понятие, стоящее за ними, одно и то же.

Необходимо также отметить, что авторские термины, в особенности не перешедшие в уникальные и не меняющие семантику, будучи часто неизвестными даже читателю-профессионалу, часто в тексте предлагаются с самой дефиницией. Так, в книге, описывающей развитие медиа пространства, определение авторского термина *hypermediacy* следует сразу за самим термином:

Bolter and Grusin outline two major strategies in the medial competition between old and new media. McSweeney's Issue 16 exemplifies hypermediacy, a 'style of visual representation whose goal is to remind the viewer of the medium'.²⁰²

В статье, написанной искусствоведом и автором термина *Eccentric abstraction* Люси Липпард, приводится не только определение, подразумевающее принцип *genus proximum et differentia specifica*, но напрямую описывается место термина в терминологии и понятия в понятийной системе. Для маркирования места в системе используются другие термины — *assemblage, abstract painting*:

The makers of what I am calling, for semantic convenience, eccentric abstraction, refuse to eschew imagination and the extension of sensuous experience while they also refuse to sacrifice the solid formal basis demanded of the best in current non-objective art. Eccentric abstraction has little in common with the sculpture of the fifties, since it rarely activates space, nor with assemblage, which incorporated recognizable objects and was generally small in

²⁰² Bolter, Jay David, and Richard Grusin. Remediation: Understanding New Media. Cambridge: MIT Press, 1999, p. 272

*scale, additive and conglomerate in technique. In fact, the eccentric idiom is more closely related to abstract painting than to any sculptural forms.*²⁰³

Следующая функция, сигнификативная или знаковая, заключается в способности термина выразить содержание обозначаемого им понятия — «сворачиваться» из определения в одну лексическую единицу и «разворачиваться» обратно в сознании участвующих в коммуникации людей. Необходимо отметить, что полнота проявления знаковой функции может меняться, прежде всего, в зависимости от развития терминологии — чем более развита и структурирована терминосистема, тем сильнее связано в сознании говорящих понятие с системой и полнее реализуется сигнификативная функция.

Авторский термин может быть особенно полезен для специалиста тем, что в процессе установления своего места в системе он еще не имеет устоявшейся семантики и может одновременно и выражать содержание понятия как такового, и использоваться для обозначения большего или меньшего объема понятия.

Рассмотрим функционирование авторского термина *Outsider Art* на примере статьи Джеймса Элкинса *Naïfs, Faux-naïfs, Faux-faux naïfs, Would-be Faux-naïfs: There is No Such Thing as Outsider Art*:

*The first thing that needs to be said about **outsider art** (and for the moment I will lump outsider art with **naïve art, art brut, raw art, grass-roots art, primitive art, self-taught art, psychotic art, autistic art, intuitive art, vernacular art, folk art, contemporary folk art, non-traditional folk art, mediumistic art, and marginal art**) is that it does not exist. At least I would like to say that, but actually I can't: outsider art does exist, and it has been an object of continuous interest since the beginnings of modernism. In the scope of this brief essay I will say exactly why I would like to say outsider art does not exist. I will leave it to the*

²⁰³ Lucy R. Lippard, 'Eccentric Abstraction', *Art International*, vol. 10, no. 9 (November 1966) 28-40.

many exhibitions, catalogs, and monographs to continue exploring the fact that outsider art does, in fact, continue to exist.

Словарное определение **Outsider Art** следующее:

*Outsider art is used to describe art that has a naïve quality, often produced by people who have not trained as artists or worked within the conventional structures of art production. The art of children, psychiatric patients and prisoners who create art outside conventional structures of art training and art production is often categorised as outsider art. In 1964 the French artist Jean Dubuffet started to collect artworks he considered to be free from societal constraints. This was termed art brut (raw art) — another term for outsider art — and in 1948 he founded the *Compagnie de L'Art Brut* with André Breton.²⁰⁴*

Автор статьи «сворачивает» пятнадцать направлений в одно, не являющееся напрямую *genus proximum* для них (к примеру, **Mediumistic Art** — искусство, на которое оказал значительное влияние спиритуализм — достаточно часто, действительно, делается не профессиональными художниками, однако это не отличительная особенность данного вида искусства), но логика вертикального контекста, тем не менее, не нарушается: авторский термин хоть и знаком потенциальному читателю, его семантика достаточно гибка, чтобы расшириться и в рамках данного текста обозначать целый класс понятий.

Так как авторские термины по определению еще не закреплены в терминосистеме, при оценке сигнификативной функции термина необходимо рассмотреть, выступает ли термин в данном случае как часть уже существующей отраслевой системы или отдельной авторской терминологии.

Примером первого сценария — когда авторский термин «встраивается» в уже существующую отраслевую терминосистему — может служить отрывок интервью с автором термина **Contextual Modernism** Р. Шива Кумаром, где художник описывает ситуацию в арт-сообществе после

²⁰⁴ <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/o/outsider-art>

окончания периода колонизации Индии Англией и позицию в ней участников индийского направления изобразительного искусства Шантиникетан:

*Interviewer: The exhibition title 'Making of a **Contextual Modernism**' itself is quite fascinating. My question may appear quite naïve, but are you saying that all modernist programs are not contextual enough and that some are more context sensitive than others?*

***R.S.K.:** In a sense, yes. But this needs to be explained a little. I am of course not suggesting that every other **modernist programme** was ahistorical; that they were not products of their time and place, or that they were not shaped by social conditions and so on. What I am trying to emphasize is that the Santiniketan artists saw one's modernism as constituted by one's context both historical and physical.*

*To the academic artists of the 19th and early 20th centuries **modernism** was more a matter of technology, the use of oil paints and the conventions of **post Renaissance representational realism**. Even when the subjects they painted were Indian, the categories or genres these fell into — history, portraits, and occasionally landscape — were part of the value system <...> The artists of the Bengal school in reaction to this tried to marry indigenous subject matter with indigenous style. We might have disagreements about how indigenous or revivalist this was but this surely made them even more historicist in orientation. Their modernism was then a form of **indigenous neo-classicism**, a new art that invoked the art of their ancestors.*

*The progressive artists of the 40s saw this as essentially **anti-modernist**. Traces of local life can be seen in their work especially their early work, but what made them modern was their engagement with the formal principles of **Western modernism**. In their hands, **modernism** once again was **trans-national**.*

*It is in contrast to these that I would argue that art produced at Santiniketan was more **context sensitive**. They did not believe that to be indigenous one has to be historicist either in theme or in style, and similarly to be modern one has to*

adopt a particular trans-national formal language or technique. Modernism was to them neither a style nor a form of internationalism. It was critical re-engagement with the foundational aspects of art necessitated by changes in one's unique historical position. Even though cross-cultural contacts were crucial to the development of modernism and cross-cultural contacts having paved the way to the dismantling of art traditions at large made modernism, unlike any other period in art history, international in its scope, to them art produced in one place did not have to look like art produced elsewhere.

To them [colonisers and colonized] modernism sprang from the new situation one found oneself in — politically, culturally, and environmentally — and how one responded it. Modernism was for them not homogenous but generic.

*The Santiniketan artists were one of the first who consciously challenged this idea of modernism by opting out of both **internationalist modernism** and **historicist indigenism** and trying to create a **context sensitive modernism**.²⁰⁵*

Несмотря на то, что **Contextual Modernism** еще не вошел ни в один словарь, его определение, тем не менее, дать возможно:

*Developing from the Bengal School in the early-twentieth century, **Contextual Modernism** was an independent artistic movement that advocated for a humanism and cross-culturalism in art along with the incorporation of local elements. Instituted by Rabindranath Tagore, the movement represented a shift from the rigidity and insularity of the Revivalist movement of the Bengal School, instead favouring a community thriving on experimentation, moving closer to art that responded more widely to contemporary life, nature and Modernist philosophies.²⁰⁶*

На момент интервью авторский термин **Contextual Modernism** был создан совсем недавно и, безусловно, еще не занял четко определенное место в отраслевой терминосистеме. Р. Шива Кумар вынужден выстраивать для

²⁰⁵ <http://humanitiesunderground.org/all-the-shared-experiences-of-the-lived-world-ii/>

²⁰⁶ <https://mapacademy.io/article/contextual-modernism/>

него это место и очерчивать границы термина в интервью, для чего он выбрал такие термины, как *post Renaissance Representational Realism, Neo-Classicism, Trans-National Modernism, Internationalist Modernism*. Не являясь авторскими, но будучи понятны собеседнику, данные термины могут помочь построить новый термин *Contextual Modernism* в уже существующую систему.

Другой пример данного сценария — реакция критиков на выставку *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, проведенную в 1966 году в США:

*In 1966, the Jewish Museum hosted an exhibition which introduced a new emerging trend in sculpture, presented as "New Art". Titled **Primary Structures: Younger American and British Sculptors**, the show presented works which shared general characteristics of scale, simplified geometry and smooth, often colorful, industrial surfaces. Kynaston McShine, who was the Curator of Painting and Sculpture at The Jewish Museum at the time, and who later became Curator of Exhibitions of The Museum of Modern Art, New York, did not attempt to categorize this new sculpture, but rather to examine the artists' fresh approaches to form and material and more significantly their use of color. <...>*

*This exhibition was a critical and media success as reported in Time and Newsweek and was soon followed by critical labels for the art included — "ABC art", "reductive art" and "Minimalism". In his 1966 review for ARTnews titled Young Masters of Understatement, **John Ashbery** argued that the movement looked backward as well as forward, noticing "the influence of **Constructivist monuments** like Malevitch's architectural models, Tatlin's Monument to the Third International, Schwitters' Merzbild and the **environmental sculptures** of Kiesler and Moholy-Nagy." He noted that the show made a brilliant case "for this hitherto diffuse and largely undocumented school."²⁰⁷*

²⁰⁷ Ashbery J. (2018) From the Archives: John Ashbery on 'Primary Structures,' in 1966, ARTnews

Несмотря на то, что составитель выставки и автор термина *Primary Structures* принял решение не категоризировать новое направление, в котором были сделаны скульптуры, искусствовед Джон Эшберри отреагировал на выставку именно выстраиванием связи между новыми *Primary Structures* и уже широко известными *Constructivist monuments* и *environmental sculptures*.

Традиционно данный сценарий популярен среди художников и искусствоведов, занимающихся современным искусством и историей искусства, так как четкое определение места искусства упрощает использование термина другими. Однако некоторые авторы предпочитают создание своих собственных терминосистем.

Примером такого сценария может служить работа Жана Дюбуффе "*Art Brut Preferred to Cultural Art*", где художник сравнивает «искусство интеллектуалов» и «настоящее искусство», провозглашая последнее как «*an artistic enterprise that is completely pure, basic; totally guided in all its phases solely by the creator's own impulses. It is therefore, an art which only manifests invention, not the characteristics of cultural art which are those of the chameleon and the monkey*»²⁰⁸. Ни термин *Art Brut*, ни термин *Cultural Art* не являются на тот момент общеизвестными; так, Жан Дюбуффе выстраивает собственную авторскую терминологию, пытаясь объяснить, чем его искусство *Art Brut* отличается от всего остального мирового искусства *Cultural Art*, таким образом определяя одно понятие через другое. *Art Brut* задумывался как искусство, идущее вразрез с традиционным — и поэтому художник не хочет использовать традиционные термины при описании своего термина.

Все более важными в современной терминологии считаются последние две функции: коммуникативная, или когнитивно-информационная²⁰⁹, в

²⁰⁸ <https://theoria.art-zoo.com/crude-art-preferred-to-cultural-art-jean-dubuffet/>

²⁰⁹ Володина М.Н. Когнитивно-информационная природа термина. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2000.

рамках которой основной задачей является наладить коммуникацию, передать и получить от собеседника необходимую информацию, и прагматическая, в рамках профессионального дискурса прежде всего заключающейся в решении определенной задачи, поставленной в рамках профессиональной компетенции одного или нескольких участников общения.

С точки зрения коммуникативной функции термина в профессиональном дискурсе анализируется прежде всего передаваемая термином собеседнику информация и получение информации в ответ. Здесь нельзя не отметить, что, по М.Н. Володиной, термин не только выступает как носитель информации о специальном понятии, но и проявляется в процессе коммуникации как особая когнитивно-информационная структура, носитель коллективной профессионально-научной памяти²¹⁰.

Для иллюстрации возьмем два примера употребления авторского термина ***Drip Painting*** в рамках профессионального дискурса. Первый текст — отрывок из научной статьи, исследующей восприятие искусствоведами техники Джексона Поллока; второй текст — научно-популярная статья, опубликованная на сайте галереи искусств и рассказывающая об искусстве Джанет Собель, повлиявшей на Поллока, но почти никому за пределами круга специалистов не известной:

1. *In order for such critics as Rubin of Fried then to perceive one of Pollock's **drip paintings** as a totality of sameness, they must transform a particular observational perspective into an aesthetic value. In other words, what is conceived of as a "stable art object" is viewed from a fixed point sufficiently distant to enable the critic to maintain a single coherent interpretation of the **drip paintings** as a totalizing whole of all-over sameness. However, both Pollock's **drip***

²¹⁰ Володина М.Н. Когнитивно-информационная природа термина и терминологическая номинация. АДД. М., 1998. 35 с. Стр. 24

*paintings and the phenomenology of perception deny such a distinction between art work and perceiver. The fact that the scale and dynamism of Pollock's **drip paintings** require the viewer to actively participate in visualizing the immense expanse of painterly surface, combined with the ever-changing and uncertain nature of the act of perception itself, means that any interpretation of the painting is in a state of continual flux, and the viewer is forced to perceptually re-visualize and re-define the configuration without ever being able to reconcile the endless variations he perceives. The perceptual act is therefore inherently indeterminate — both in its relation to the art work and in its interpretations. It insists that the observer not only literally enact the painting's own uncertainty but also fundamentally contribute to its contradictory tensions, thereby expanding the dimensions and possibilities of **the drip painting** and further breaking down the dichotomy between art and life, painting and perceiver. Thus the close proximity which *One* demands of the viewer prevents the areas of pigment from appearing to fuse and blur into an all-over web of sameness, since the viewer is never able to get far enough away to imagine the painting as a totality or to lose sight of the dense tactility of the paint.*²¹¹

2. In 1945, at age 52, Janet Sobel had the mixed blessing of having her work curated by Peggy Guggenheim into an exhibition called *The Women at The Art of This Century Gallery*. The paintings Sobel included in the show were created using an “All-Over” **drip technique**, in which she quickly splattered, poured and **dripped** paint onto the canvas in an attempt to achieve a visual convergence of subconscious feelings and physical actions. The show was a triumph for Sobel, a self-taught painter. But the experience also led to an infamous kerfuffle. The influential art critic Clement Greenburg happened to visit the exhibition along with his friend, the painter Jackson Pollock. Despite having taken a seminar in 1936 at which the great Mexican muralist Alfaro Siqueiros

²¹¹ Ebert, Teresa L. “THE AESTHETICS OF INDETERMINACY: THE POSTMODERN DRIP PAINTINGS OF JACKSON POLLOCK.” *The Centennial Review*, vol. 22, no. 2, 1978, pp. 139–163. URL: www.jstor.org/stable/23738393.

*encouraged students to splatter, **drip** and pour paint as a way to convey energy in their work, Pollock had yet to incorporate such techniques into his paintings. When he saw Sobel doing it, he understood what he had been missing. Two years later, Pollock created his first “All-Over” **drip paintings**. In 1955, Greenburg wrote an essay in which he recalled the experience attending The Women exhibition with Pollock. “Pollock (and I myself) admired these paintings,” Greenburg wrote. “Pollock admitted that these pictures had made an impact on him.” As a self-taught female artist, Sobel fell into obscurity, while as a trained male artist whose best friend was the most influential art critic in America, Pollock became internationally renowned as the inventor of the “All-Over” **drip painting technique**.*²¹²

Приведенные выше тексты с коммуникативной точки зрения отличаются прежде всего адресатами. Целевым читателем первого текста является «равный», а основной целью общения — обмен информацией. Необходимо уточнить, что, несмотря на письменный характер обоих текстов, они все еще являются частью дискурса и коммуникации, так как каждый из авторов, скорее всего, ориентируется на, пользуясь терминологией У. Эко, «идеального читателя» (model reader).

Несмотря на то, что термин содержит в себе «все профессионально-научное знание, накопленное человечеством за весь период его существования»²¹³, при общении двух специалистов обычно им не нужно обращаться сразу ко всему профессионально-научному знанию, содержащемуся в понятии. В таком случае на первый план могут выходить те или иные его пласты в зависимости от контекста²¹⁴.

212

Phillip Barcio, Shedding Light on the Drip Paintings by Janet Sobel, URL: <https://www.ideelart.com/magazine/janet-sobel>

²¹³ Володина М. Н. Когнитивно-информационная природа термина (на материале терминологии средств массовой коммуникации) / М. Н. Володина. – М. : Изд-во МГУ, 2000. – 128 с, стр. 30

Для обозначения в терминологии всего научного понятия, в данном случае, *Drip Painting*, и неразрывно с ним связанного научного знания можно использовать предложенный Р. Лангакером термин *maximal scope*, максимальный концептуальный «диапазон» понятия, а для обозначения наиболее «близко» находящихся и часто использующихся фрагментов научной картины мира — *immediate scope*, ближайший диапазон²¹⁵.

Согласно теории Р. Лангакера, при коммуникации какой-либо информации сначала происходит процесс фокусировки на нужном для успешной коммуникации участке концептуального диапазона, называющийся профилированием. По Е.С. Кубряковой, в соответствии с полученным сообщением или задачей автора «осознаются и выводятся в текущее сознание лишь те концепты, которые согласуются с общим заданием акта речи²¹⁶».

Таким образом выделяется «активная зона», то есть та «площадь» диапазона, которая необходима для данного акта коммуникации, и используются наиболее близкие к ней способы вербализации. В данном тексте в рамках активной зоны для авторского термина *Drip Painting* были понятия, обозначаемые как *scale and dynamism, the immense expanse of painterly surface, a state of continual flux*.

Второй же пример текста имеет развлекательную и информирующую функции, а «идеальным читателем» для автора будет служить кто-то, кто знает в этой теме меньше него. В таком случае когнитивная схема работы автора будет выглядеть так же, но профилирование будет направлено иначе,

²¹⁴ Langacker, R. (1987). *Foundations of Cognitive Grammar Theoretical Prerequisite*. Stanford: Stanford University University.

²¹⁵ Langacker, R.W. *Grammar and Conceptualization*. Berlin; New York : Mouton de Gruyter, 2000. 430 p.

²¹⁶ Кубрякова Е.С. *Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира*. М.: Языки славянской культуры, 2004. Стр 348

а значит, активная зона также сместится и будет вербализована такими средствами, как *The paintings Sobel included in the show, to (quickly) splatter, pour, drip paint onto the canvas, a visual convergence of subconscious feelings and physical actions. \ to convey energy in their work.*

При сравнении вербализации активной зоны двух текстов можно заметить, что, несмотря на ярко выделяющиеся семы энергии и движения (действительно, такой способ творчества также называется «живописью движения», *Action painting*), первый текст также будет иметь семы «торжественность», почти «священный ужас», в то время как во втором на первый план выходят семы «самовыражения», «транслирования». Таким образом, можно заключить, что «энергия», «движение» являются частью ближайшего диапазона понятия, а «торжественность», «самовыражение», «транслирование» находятся ближе к дальнему диапазону. При этом в первом тексте значительно больше внимания уделяется дальнему диапазону, а во втором несколько раз внимание обращается к ближайшему диапазону.

Прагматическая функция термина во втором примере также будет отличаться от первого отрывка.

Прагматическая ценность термина заключается в том, что сама его структурно-смысловая организация ориентирует читателя на адекватное восприятие понятия, а терминологическая информация в текстах профессионального дискурса имеет для непрофессионала прежде всего познавательную ценность²¹⁷.

М.Н. Володина отмечает: «именно в термине наиболее отчетливо проявляется социально-коммуникативный параметр познания, его коммуникативно-диалогическое измерение, поскольку в основе лежит

²¹⁷ Володина М.Н. Когнитивно-информационная природа термина и терминологическая номинация : автореферат дис. ... доктора филологических наук : 10.02.04 / МГУ им. М. В. Ломоносова. - Москва, 1998. - 59 с.

стремление человека поделиться своим умением и опытом с другими»²¹⁸. Именно в рамках профессионального дискурса при общении профессионала с непрофессионалом проявляется познавательная функция термина. Происходит когнитивная обработка, или концептуализация, полученной информации²¹⁹. Отдельные фрагменты научного знания, обладающие особой функцией, классифицируются в определенную систему, что приводит к генерализации опыта читателя²²⁰. Далее, «закрепив полученную человеком информацию, термин сам становится инструментом познания, поскольку дает возможность обобщать научные факты, умножать знания и передавать их следующим поколениям».²²¹

Сравнивая данные отрывки, можно заметить, что в то время, как автор первого использует только основной закрепленный в словарях вариант формы термина — *Drip Painting* — во втором тексте используются варианты вербализации понятия — *drip technique, drip paintings, to drip, drip painting technique*“, а также добавляется термин «*All-Over*», часто являющийся коллокацией *5 Painting*. Так, повторяя термин в различных вариантах, автор показывает возможные способы употребления данного термина в речи читателя.

Другой прагматической функцией термина, описанной в работе А.В. Лемова «Система, структура и функционирование научного термина», является побуждение к действию и убеждение²²². Согласно исследованиям

²¹⁸ *ibid* Стр. 24

²¹⁹ Langacker R. W. Grammar and conceptualization. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2000. Стр 361

²²⁰ Володина М.Н. Термин как языковое выражение специального понятия // *Stephanos*, № 6 (26), М: издательство Филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, 2017, с. 24-36

²²¹ Новодранова В. Ф. Когнитивные науки и терминология // Научно-техническая терминология: Научно-технический реферативный сб. - М.: Изд-во ВНИИКИ, 2000. - Вып. 2. Стр. 68

²²² Лемов А.В. Система, структура и функционирование научного термина (на материале русской лингвистической терминологии). – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та. – 192 с.

Е.Б. Ерохиной, в рамках искусствоведческого дискурса иллюкутивная функция термина может служить тому, чтобы «убедить читателя в своей высокой компетенции и таким образом оказать более эффективное речевое воздействие»²²³.

Так, в самом начале статьи *Neo-Concrete Manifesto* его авторы используют семь терминов только в первом предложении ('Neo-Concrete', *non-figurative art*, 'geometric' art, *Neo-Plasticism*, *Constructivism*, *Suprematism*, *Concrete art*). В случае авторского термина в изобразительном искусстве убеждение тесно связано с сигнификативной функцией — если автор хочет, чтобы их термин существовал, они должны убедить художественное сообщество, что данный термин действительно необходим.

The expression 'Neo-Concrete' denotes a new stance in non-figurative 'geometric' art (Neo-Plasticism, Constructivism, Suprematism and the Ulm School) and, particularly, in Concrete art, taken to a dangerously rationalist extreme. Working in the fields of painting, sculpture, engraving and writing, the artists presently showing in this first Neo-Concrete Exhibition have been drawn together in the light of their own experience, with the contingency of reviewing the theoretical principles on which Concrete art was founded, since none of these principles satisfactorily 'understands' the expressive potential revealed through these experiences. Born as part of Cubism, in a reaction to the Impressionist dissolution of pictorial language, it was only natural that so-called geometric art should place itself in diametrical opposition to the technical and allusive features of current painting. While offering a broader perspective for objective thought, the latest developments in physics and mechanics stimulate, in the followers of this

²²³ Ерохина, Александра Борисовна, Прагмалингвистические аспекты современного искусствоведческого дискурса : на материале англоязычных текстов, посвященных изобразительному искусству : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.04 / [Место защиты: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова]. - Москва, 2018. - 184 с. Стр. 131

*artistic revolution, a tendency toward an ever-increasing rationalization of the processes and objectives of painting.*²²⁴

В рамках профессионального дискурса одной из важнейших целей, как упоминалось выше, служит просветительская. К примеру, одной из известнейших книг по истории искусства является «Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм», авторами статей в которой являются ведущие историки искусства и искусствоведы Хэл Фостер, Розалинд Краусс, Ив-Ален Буа, Бенджамин Х. Д. Бухло и Дэвид Джослит. В главе, посвященной 1906 году, становление стиля Матисса описывается так:

*What one witnesses first in Matisse's Fauve output is the progressive abandonment of the divisionist brush-stroke: Matisse retains from Signac's tutoring the use of pure color and the organization of the picture plane through contrasts of complementary pairs (this is what ensures the picture's coloristic tension), but he relinquishes the most easily recognizable common denominator of Cezanne and Seurat: their search for a unitary mode of notation (the pointillist dot, the constructive stroke) that could be used indifferently for the figures and the ground. Gogh, flat, unmodulated planes of nonmimetic color and thick contours with a rhythm of their own; from van Gogh's drawings, a differentiation of the effect of linear marks through variations in their thickness and their closeness to one another; from Cezanne, a conception of the pictorial surface as a totalizing field where everything, even the unpainted white areas, plays a constructive role in bolstering the energy of the picture. The moment when Matisse "gets" Cezanne — and stops merely trying to imitate him, as he had done in the past—is also his farewell to the tedium of **pointillism**: while Signac had advocated filling the composition outward from any area (or more precisely, from any line of demarcation) chosen as a point of departure, the myriad dots being patiently*

²²⁴ Maria Lind Ed. Abstraction: Documents of Contemporary Art, Whitechapel Gallery, London & The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2013, p. 50

*added in a sequence preordained by the "law of contrasts," Matisse found out that he could not follow this myopic, incremental procedure.*²²⁵

В данном отрывке для наглядности были подчеркнуты все термины, причем авторский термин *Pointillist* окружен универсальными. Учитывая широкий разброс в частоте употребления представленных терминов, высокая терминованность текста с такой структурой не только может убедить читателя, что статья написана профессионалом, но и будет выполнять функцию просвещения, какое бы количество информации у читателя ни было.

Та же тактика может применяться и при цели, к примеру, привлечь клиента. Так, сайт онлайн-аукциона Artsy распределяет продаваемые произведения по группам и к каждой группе приводит комментарий. Так выглядит краткий комментарий к направлению *Hyperrealism*:

*Artworks that appear extremely realistic to the extent that they trick the eye. ("Deceive the eye" is the literal translation of trompe l'oeil, a French term historically used to describe these types of works.) Since the ancient Greeks, intense realism has been an aspiration of Western art, however with the rise and popularity of abstract painting in the 20th century, such an aspiration became less avant-garde. At the same time, the late 1960s and '70s saw the popularity of highly-realistic paintings based on photography (what is called Photorealism) and contemporary art has seen the popularity of sculptures that attempt to precisely replicate, or "re-create", objects.*²²⁶

К короткому описанию также прилагается список из 10 связанных с Гиперреализмом направлений, а также 10 связанных с ним известных художников.

²²⁵ Foster Hal, Rosalind Krauss. Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism. – London: Thames and Hudson, 2004, p. 69

²²⁶ <https://www.artsy.net/gene/hyperrealism>

В данном случае насыщенность текста терминами служит для того, чтобы подчеркнуть важность движения и побудить потенциальных покупателей приобрести картину. Тем не менее, информативную функцию данный текст тоже выполняет. Термин *Hyperrealism* появился как авторский, но быстро набрал популярность и занял свое место в ядре терминосистемы; с некоторой вероятностью, на Artsy могут продаваться картины, и сейчас описываемые авторскими терминами, однако, скорее всего, описаний у них не будет.

Как справедливо отметила Е.Б. Ерохина, частое упоминание терминов и антропонимов, с одной стороны, может отталкивать потенциальных адресатов, с другой стороны, выполняет демонстративную функцию терминов, отсеивая тех, кто не является целевой аудиторией данных текстов.²²⁷

Следующая особенность авторских терминов состоит в том, что, пока они не становятся универсальными, их объяснение без использования многочисленных терминов становится почти невозможным.

Возьмем сайт, миссией которого является именно просвещение, объяснение искусства, повышение его доступности пониманию непрофессионалов — *The Art Story* про *Art Informel*.²²⁸

*Responding to the atrocities and traumas of World War II, artists associated with **Art Informel** broke with previous traditions of naturalistic, figurative, and geometric work to embrace anti-compositional forms, gestural techniques, and a Surrealist-influenced spontaneity and irrationality. Coined by critic Michel Tapié, Art Informel was an umbrella term that encompassed an array of styles and*

²²⁷ Ерохина А.Б. Прагматический лингвистический анализ современного искусствоведческого дискурса: на материале англоязычных текстов, посвященных изобразительному искусству: дис...канд. филол. наук: (10.02.04) / Московский государственный ун-т. им. М.В Ломоносова. - Москва, 2018. - 26 с

²²⁸ <https://www.theartstory.org/movement/art-informel/>

artists who, as Tapié described, were not interested in movements but "in something much rarer, authentic Individuals."

В данном описании подчеркнуты все используемые термины. В среднем определение авторского термина на данном сайте содержит от 20 до 30 процентов терминов, что является достаточно высоким результатом по сравнению с терминами универсальными или уникальными. Кроме того, в тексте описывается связь Ар Информель со многими другими течениями искусства.

В данном отрывке целью применения большого количества терминов можно считать желание сориентировать читателя в сложном периоде развития изобразительного искусства.

Необходимо отметить, что самими современными художниками термин *Art Informel* в описании своих работ почти не используется, что указывает на понимание ими термина как авторского. Так, в следующем примере вместо *Art Informel* используется универсальный консубстанциональный термин *Abstraction*:

Abstraction is the bridge for conveying the emotional spirituality that underlies physical aesthetics.

*My work is the expression of unconscious experiences common to all men, influenced by both folklore and symbols as well as other organic forms.*²²⁹

Безусловно, особое значение в контексте исследования авторских терминов имеет анализ терминопорождающих текстов, где особенно сильно проявляется субъектность автора²³⁰. В процессе текстопорождения она определяется допустимостью эмоциональности и оценочности, что не

²²⁹ <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Phantasma/687287/2457474/view>

²³⁰ Лейчик В. М. Терминоведение: предмет, методы, структура. 2-е изд. М.: КомКнига, 2006. 256 с. с. 146

отменяет, однако, высоких требований к нормативности и логической последовательности содержательной стороны текста. Следует также отметить, что образность и экспрессивность специального текста имеют и семантическую нагрузку, поскольку дополняют и уточняют уже существующие понятия, возбуждая мыслительную деятельность и воображение читателя.

Рассмотрим статью Ричарда Уоллхейма, в которой он вводит новый термин, *Minimal Art*, описывая творчество таких художников, как Reinhardt, Rauschenberg, Duchamp:

*If we survey the art situation of recent times <...> we find that increasingly acceptance has been afforded to a class of objects that, though disparate in many ways <...> have also an identifiable feature or aspect in common. And this might be expressed by saying that they have a **minimal art**-content: in that either they are to an extreme degree undifferentiated in themselves and therefore possess very low content of any kind, or else the differentiation that they do exhibit, which may in some cases be very considerable, comes not from the artist but from a nonartistic source, like nature or the factory.*

Уже в первом предложении прослеживается пейоративная окраска: *acceptance has been afforded* на лексическом уровне (to afford acceptance) подчеркивает, что автор ставит себя выше этих «объектов» и имеет право принимать их или нет; данное сообщение только подчеркивается инверсией. Кроме того, с точки зрения грамматики конструкция *do exhibit* и, с точки зрения лексики, *to an extreme degree* выступают как эмфатические конструкции.

В следующем абзаце Р. Уоллхейм сравнивает *Minimal Art* с поэзией, задаваясь вопросом, что было бы, если бы Малларме, выражая собственные чувства, просто оставил лист пустым, и заканчивает следующим образом:

*The interest for us of such a gesture is, of course, that it would provide us with an extreme instance of what I call **Minimal Art**.*²³¹

Автор использует эмфатическое выражение *an extreme instance*, а также вводит в текст напрямую предлагаемый термин: *what I call **Minimal Art***.

Наконец, описывая причины своего отношения к пласту художников и их работ, которые он выделил как ***Minimal Art***, Уоллхейм комментирует:

*I suspect that our principal reason for resisting the claims of **Minimal Art** is that its objects fail to evince what we have over the centuries come to regard as an essential ingredient in art: work, or manifest effort.*

Оценочность данного отрывка заключается прежде всего во фразе *fail to evince essential ingredient in art*, где *fail*, относящийся к минимальному искусству, обладает ярко выраженной негативной окраской, в то время как *essential ingredient*, которого не достает движению — наоборот, позитивной. Кроме того, эмоциональность автора проявляется в тексте и с помощью конструкции *resisting the claims*, среди фреймов которой — «война, споры, судебная тяжба»; таким образом, можно заключить, что для автора принятие минимального искусства — ситуация отнюдь не простая.

Несмотря на то, что Ричард Уоллхейм, философ и искусствовед, написал данное эссе для профессионального журнала *Arts Magazine January 1965*, а значит, данный текст является примером профессионального дискурса, уровень оценочности и эмоциональности в нем значительно превышает обычный. Причиной тому может быть как тот фактор, что «описание и интерпретация не составляют <...> специфику искусствоведческого

²³¹ Richard Wollheim. Minimal Art essay, p387, 1965, URL: https://books.google.co.uk/books?id=IhMS8Ii73ZkC&pg=PA387&lpg=PA387&dq=richard+wollheim+minimal+art+essay&source=bl&ots=NeibCRDYED&sig=3SDur1tovVAiR5V_mPbKNl6zVUc&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwjPsa350LfMICHAEL CLARKE. OXFORD CONCISE DICTIONARY OF ART TERMS. - OXFORD: OXFORD UNIVERSITY PRESS, 2009, P. hXqIsAKHeyvAKkQ6AEIHDA#v=onepage&q=richard%20wollheim%20minimal%20art%20essay&f=false

дискурса, в отличие от передачи впечатления от артефакта, тех самых «коннотативного» уровня описания, стратегии оценочности и ассоциативного расширения.»²³², так и то, что авторский термин еще не может в полной мере отвечать требованиям к термину, а значит, дает больше возможностей для выражения мнения автора.

В терминопользующих текстах также можно отметить наличие оценочности и эмоциональности. Так, критиками высоко оценивается *Auto-Destructive Art*, направление, созданное и названное Густавом Мецгером:

*Metzger's greatest contribution to art history was the Auto-Destructive Art movement, for which artists were to dismantle and wreck objects as a form of protest. <...> Metzger continued to explore the impulse to destroy throughout his career — even in 2009 when he co-curated "Voids," a show at the Centre Pompidou that explored works that summoned emptiness or nothingness.*²³³

У самого термина и глаголов, выражающих действия художников, безусловно, коннотации скорее отрицательные. Однако в данном случае оценка автора очевидно положительна, на что ясно указывают фразы *greatest contribution to art history, continued to explore the impulse*.

В другом примере эмоциональность достигается за счет метафоры «апостол автодеструктивного искусства»:

*Among the founding members of this cooperative — whose original name was the Centre for Advanced Creative Study — one counts Gustav Metzger, the apostle of "auto-destructive art."*²³⁴

²³² Жаркова У.А. Воплощение знаковой природы изобразительного искусства в искусствоведческом дискурсе (на материале немецкоязычных музейных каталогов) / У.А. Жаркова // Вестник Челябинского государственного университета, 2011. Вып. 60. № 33. С. 49-52.

²³³ <https://www.artnews.com/art-news/news/gustav-metzger-artist-and-activist-who-created-auto-destructive-art-movement-dies-at-90-7879/>

²³⁴ Foster Hal, Rosalind Krauss. Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism. – London: Thames and Hudson, 2004, p. 374

Таким образом, именно в профессиональном дискурсе термин вообще и авторский термин в частности раскрываются в полной мере. У авторского термина в тексте можно выделить пять основных функций: номинативная, дефинитивная, сигнификативная, коммуникативная, и прагматическая.

Особый интерес для исследования представляют последние — коммуникативная, или когнитивно-информационная, и прагматическая функции. С точки зрения коммуникативной функции термина в профессиональном дискурсе анализируется прежде всего передаваемая термином собеседнику информация и получение информации в ответ, причем, как доказывается по теории Р. Лангакера, при общении между специалистами термин служит прежде всего упрощению и ускорению коммуникации, а в общении между профессионалом и непрофессионалом — просвещению последнего. В зависимости от цели общения меняется «активная зона» термина, то есть та часть его когнитивного диапазона, которая в общении напрямую участвует. Кроме того, значимой для авторского термина в профессиональном дискурсе является функция побуждения к действию, проявляющаяся через большое количество авторских терминов в тексте.

§3. Функционирование авторских терминов в непрофессиональном дискурсе

Безусловно, основная среда применения терминов — именно специальный язык, профессиональный дискурс. Однако применяются термины отнюдь не только в профессиональном дискурсе — их можно встретить в любом жанре и тексте, хотя дискуссия на тему того, можно ли считать термины за пределами научного текста терминами, не затухает до сих пор.

В данной работе мы следуем за теорией О.Ю. Шмелевой, предложившей провести разграничение между двумя понятиями: детерминологизация, обозначающая «расширение семантического объёма термина и формирование нового переносного значения», и деспециализация — «процесс проникновения термина в неспециальный текст при сохранении своего основного значения», связанный «лишь с изменением сферы функционирования»²³⁵. В данном параграфе будет изучаться только второй случай, так как детерминологизация выводит термин из специального языка и превращает его в единицу общей лексики.

Функционирование термина в непрофессиональном дискурсе полностью совпадает с его функционированием в профессиональном только в номинации. Там, где в профессиональном дискурсе термин выступает прежде всего в качестве элемента системы, в непрофессиональном у него часто появляются дополнительные оттенки смысла, коннотации, стилистическая нагрузка. Кроме того, важно отметить, что коммуникативная и прагматическая функции термина в непрофессиональном дискурсе значительно отличаются от профессионального, что и будет основным объектом исследования в данном параграфе.

²³⁵ Шмелева О. Ю. Изменение сущностных свойств термина в процессе деспециализации и детерминологизации // Вестн. МГОУ. 2010. № 4. С. 47–53., с. 50–51

Авторские термины достаточно редко появляются в непрофессиональном дискурсе — сфера употребления большинства из них слишком узка — однако они все же встречаются и в публицистике, и в художественной литературе. Как и в случае с универсальными и уникальными терминами, различия между авторскими терминами в текстах профессионального и непрофессионального дискурса могут появляться как в семантике, так и в когнитивно-коммуникационном и прагматическом аспектах.

Для выделения особенностей использования англоязычных авторских терминов непрофессионального дискурса необходимо сравнить его с употреблением термина в профессиональном дискурсе. Рассмотрим, как отличается авторский термин в профессиональном и непрофессиональном дискурсе, на примере термина *Neo-Tantric Art*.

До того, как обсуждать Нео-Тантризм как термин и его функционирование, необходимо обратить внимание на историю самой тантры.

Тантра, с санскрита переводимая как «нить, непрерывность» — индуистская школа самосовершенствования, а также сборник диалогов — тантр — между богами Шивой и Шакти. Как и любая древняя религиозная концепция, тантра неразрывно связана с искусством — как с музыкой и танцами, так и с изобразительным искусством. Однако, в отличие от многих религий, практики тантры считались слишком опасными, чтобы их открывать, и об исторической части искусства тантры известны лишь некоторые детали.

Так, к примеру, можно утверждать, что тантра была особенно распространена в XVI – XVIII веках²³⁶, на которые также пришелся расцвет Раджпутской живописи, характеризующейся особым сочетанием цветов; те же самые цвета традиционно используются и в живописи тантры.

²³⁶ <https://blog.britishmuseum.org/what-is-tantra/>

С 1858 по 1947 год Индия являлась колониальным владением Великобритании, и в эти годы тантра проявлялась в искусстве в основном через образ Кали, богини-воительницы, отражавшей недовольство, зреющее в стране.

После обретения независимости искусство Индии начало бурно развиваться. С одной стороны, середина XX века была временем расцвета модернизма во всем мире; с другой — многих художников, недовольных присутствием Британии, интересовала именно собственная, индийская, культура. Еще в 1916 году бирманский художник Баги Аунг Со писал:

*Modernism is not in the dress of the Europeans; or in the hideous structures, where their children are interned when they take their lessons; or in the square houses with flat straight wall surfaces. These are not modern, but merely European. True modernism is freedom of mind, not slavery of taste. It is independence of thought and action, not tutelage under European schoolmasters*²³⁷.

Одним из заметных путей развития индийского изобразительного искусства наряду с рассмотренным выше Концептуальным модернизмом и стал Нео-Тантризм, перекликавшийся с кубизмом, Абстрактным Экспрессионизмом и даже символизмом и одновременно олицетворявший древнюю индуистскую религию.

В 1985 в газете Los-Angeles Times в честь открытия выставки неотантрической живописи вышла статья “A VIEW OF INDIA’S MODERN TANTRIC ART”, в которой сочетался непрофессиональный дискурс — автор не является ни искусствоведом, ни журналистом, специализирующимся на искусстве — и профессиональный дискурс, представленный цитатами работников музея. Исследовать с научной точки зрения, однако, можно только первый — речь кураторов выставки процитирована не полностью,

²³⁷ Rabindranath Tagore, Nationalism (San Francisco: The Book Club of California, 1917), 93-94.

отрывками, а значит, «пропущена» через когнитивный диапазон непрофессионала – автора статьи.

Текст статьи в данном случае выполняет три функции — просветительскую, развлекательную и рекламную. На первый план в начале статьи выходит развлекательная функция, что приводит к значительному упрощению терминологии и специального языка в целом. Так, термина *Neo-Tantra*, или *Neo-Tantric Art*, описывающего выставку, нет ни в названии статьи, ни в первом абзаце. Текст начинается с краткого описания понятия с целью заинтересовать читателя и только потом называет его:

Edith Tonelli, director of UCLA's Frederick S. Wight Gallery, was in a bind. By exhibiting eight contemporary Indian artists whose work is inspired by tantra — a philosophy and collection of meditational methods practiced by subsects of the Hindu and Buddhist religions — she was faced with minting a phrase that would simultaneously describe the little-known art movement's heritage and modernity.

How about neo-tantra?

*“The term we were using for a long time was **new tantra**,”*

Таким образом, читателю представляют авторский термин постепенно, используя нарративную стратегию — кураторы рассказывают, как именно они пришли к подобному названию течения. Все термины, кроме самого *Tantra*. используемые в данном отрывке, консубстанциональны (*contemporary [art], artist, art movement, modernity*) и не представляют сложности для среднего носителя языка.

Так, можно предположить, что термин *Tantra* в заголовке и первом абзаце выполняет прежде всего аттрактивную функцию, выделяясь на фоне

остальной лексики и притягивая внимание читателя, что является одной из функций термина в непрофессиональном дискурсе²³⁸.

Просветительская функция терминов в тексте выражена через использование их в контексте (*numerous representations of contemporary Indian art banded together under the nebulous tantric label; Painters in the neo-tantric tradition* <...> *were not recognized as a school until 10 years ago*) и прямых описаний произведений искусства (“*The abstract works, which share threads of symmetry, archetypal figures and geometric shapes, are based* <...> *on tantric principles*”).

Вторая половина статьи скорее имеет иллюкативную функцию — убедить читателя пойти на новую выставку. Автор цитирует следующее высказывание одного из кураторов:

“The thing that interested us about tantra was that we felt it was a universal art,” Tonelli said. “The concepts the artists deal with — nature, spirit, the universe — appeal to a broad range of people. You can look at these paintings without knowing anything about tantra and have a reaction to them.”

В данном отрывке *Tantra* определяется как *universal art*: современное искусство может ассоциироваться с чем-то непонятным, доступным только немногим, но куратор подчеркивает, что для восприятия данного вида искусства дополнительные знания не нужны.

Наконец, заканчивается статья другой цитатой кураторов, где термин *Tantra* встает в один ряд с философски-религиозным термином *Spirituality*, обладающим в современной культуре скорее положительными коннотациями, а нежелательные коннотации концепта *vagueness* (неясный —

²³⁸ Гизатуллина Е.Д., Боднар С.С. Особенности функционирования медицинских терминов в общественно-политическом дискурсе и общие проблемы их перевода / Е.Д. Гизатуллина, С.С. Боднар // Terra Linguae: сб. науч. ст. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2019. – Вып. 5. – С. 62-69.

значит, сложный, скучный) призван смягчить количественный определитель *a little bit*:

Tonelli, who has prepared a thorough exhibition catalogue explaining tantra — neo and otherwise — admits that “tantra is a little bit vague in the sense that spiritual things are.” “It’s metaphysical,” Mullican concluded. “Without the mystery, who cares about it? There wouldn’t be an exhibition if there wasn’t a mystery behind it.”

Можно заметить, как автор статьи постепенно расширяет активную зону концепта **Tantra**. Основными семами — или вербализованными элементами активной зоны термина — пока не очень знакомого читателю понятия в начале статьи становятся *philosophy, meditation, art movement, heritage, modernity*; затем к перечисленным выше семам добавляются *universal, nature, spirit, understandable* и, наконец, *vagueness, metaphysical, mystery, spirituality*.

Тем не менее, понимание термина все же в значительной степени упрощено — «Обсуждение специальных тем в медийном дискурсе «неизбежно упрощает понятийный план и переводит дискуссию на более или менее популярный, неспециализированный уровень²³⁹».

Сравним данный текст с текстом профессионального дискурса, также обладающим иллокутивной и просветительской функциями — описанием течения на сайте интернет-аукциона Sothebys:

The term 'Neo Tantra' was coined by Dr. L.P. Sihare to describe the work of artists who acknowledged the sacred geometry of Tantra as an inspiration for their visual language. Neo Tantrism emerged in the 1960s with the work of K.C.S. Paniker (1911-1977) and his series 'Words and Symbols,' in which the artist incorporated astrological elements, calligraphic forms inspired by Tamil script

²³⁹ Липгарт А. А. К проблеме языковедческого описания публицистического функционального стиля // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования. — М.: Издательство МГУ, 2003. — С. 161-166.: 165

*and two-dimensional tantric diagrams to expound the concept of unity through imagery related to mantras or cosmic vibrations and sounds. Although the term did not categorize a movement, it did serve to define a loose affiliation of key artistic protagonists from the 1960s, 70s and 80s who mined the vast iconographic lexicon of Tantra.*²⁴⁰

В данном отрывке также присутствует лексика с положительными коннотациями (*sacred, inspiration, unity, artistic protagonists, vast iconographic lexicon*), объяснение термина и некоторые его характеристики, такие как обращение к религиозным символам. Тем не менее, в данном тексте в значительно большем количестве используется специализированная лексика и терминология (к примеру, *calligraphic forms, Tamil script, two-dimensional tantric diagrams*), а также четко разграничиваются понятия ***Neo Tantra*** и ***Tantra***.

Исследовав данные тексты, можно заключить, что с точки зрения коммуникативной функции основными отличиями являются точность и размер активной зоны термина, в то время как с точки зрения прагматической функции в непрофессиональном дискурсе применение авторских терминов выходит за рамки обмена информацией и может иметь несколько различных целей одновременно.

Другой пример использования авторских терминов в непрофессиональном дискурсе — термин ***Мегареализм, Mega-realism***, использующийся для описания гиперреалистичных изображений привычных вещей:

His artworks include a crushed coca-cola can, a fried egg, a half eaten sandwich, cheeseburgers and desserts.

They look so real they will make your mouth water. And that's the point.

²⁴⁰ <https://www.sothebys.com/en/articles/neo-tantric-art>

*Sparnaay is the leading artist in the genre of **hyper-realism** where paintings and sculptures are created to resemble a high-resolution photograph.*

*He's so good he's even named his own style "**mega-realism**".*

His aim is to find items that have never been painted before — things that we see every day, but we don't appreciate their beauty.

Sparnaay's paintings now sell for upwards of \$55,000 and are on display in New York, London and Amsterdam.

"I hope my paintings will allow the viewer to re-experience reality, to re-discover the essence of the thing that has become so ordinary from its DNA to the level of universal structure, in all its beauty.

*"I call it the beauty of the contemporary commonplace."*²⁴¹

В данной статье термин "**mega-realism**" используется в заголовке и всего один раз в тексте, как и родовой для него термин **hyperrealism**; однако данные термины настолько выделяются на фоне публицистического текста, что такого использования достаточно, чтобы привлечь к ним внимание, а значит, «актуализировать» данный термин²⁴².

Второй отрывок взят из электронного журнала, посвященного еде, однако написан специалисткой, описывающей свой путь в живописи, приведший ее к гиперреалистичному изображению еды ее культуры. Несмотря на то, что адресант является специалистом, специализация журнала не связана с изобразительным искусством, а значит, текст можно отнести к непрофессиональному дискурсу:

*I have seen more than 1000+ videos on **hyperrealism** followed by endless hours of effort to gain confidence. This gave me an opportunity to display my*

²⁴¹ <https://www.theaustralian.com.au/life/travel/tjalf-sparnaay-paintings-of-burgers-eggs-are-mega-realism/news-story/84506e8f3394574d10dd952870621b32>

²⁴² Гавранек Б. Задачи литературного языка и его культура // Пражский лингвистический кружок. - М., 1967. - С. 338 - 377.

*initial works on **realism** at Art expo, New York. Followed this, I gained confidence to move swiftly forward, but once again faced rejections at various events with the feedback 'subject is not new or I lack uniqueness'. Back to square, from 2015, I spent a year or more on identifying a unique subject and within **realism** painting world. This research introduced me to Tjalf Sparnasy's **mega-realistic** paintings of foods like burgers, French fries etc. What fascinated me over my previous love for Jessica Brown's painting was the grand scale of minutely crafted intricacies of textures and colours on food. Not to undermine anyone here as both the subjects are very different from each other and their details. I was eager and very inquisitive to see Indian food as **hyper realistic** or **mega realistic** painting, but couldn't find any.*

*American and British Pop art has been instrumental in creating a social and cultural response to food, a relook at consumerist realities and the presence of food as a motif in everyday life. Similarly, **hyperrealism** and **megarealism** present food to the viewer in a manner that amplifies the impact, and engages them with the work of art on several levels. The idea of a sensorial engagement appealed to me and I decided to adopt **hyperrealism** as an aesthetic tool in my art practice.²⁴³*

Данный отрывок можно сравнить с отрывком текста профессионального дискурса из электронного журнала Artfixx, специализирующегося на общении художников между собой и обмене опытом:

*Sparnaay takes the subjects of his oils from everyday reality to create images that he calls **Megarealism**. Trivial items such as a fried egg, a breakfast, a bag of chips with mayonnaise, a Dutch raw herring with a little flag, a bunch of tulips still wrapped in cellophane play the lead roles in his pictures. Sparnaay takes these items out of the context of their day to day surroundings, enlarging*

²⁴³ <https://food.ndtv.com/food-drinks/food-art-an-artists-tale-of-bringing-hyper-realistic-food-paintings-to-life-2275333>

*them so the viewer sees their tiniest details. His intention is to “give these objects a soul and a presence”.*²⁴⁴

Можно заметить, что в непрофессиональном дискурсе, в отличие от профессионального, в одном из отрывков определение предшествует термину, и в обоих отрывках внимание читателя привлекается прежде всего к конкретным произведениям искусства и самому художнику, но не к обозначению данного искусства. Что касается коммуникативной функции термина, в непрофессиональном дискурсе активная зона термина несколько меньше (ср: «*paintings and sculptures are created to resemble a high-resolution photograph*», «*the grand scale of minutely crafted intricacies of textures and colours on food*» и «*Sparnaay takes these items out of the context of their day to day surroundings, enlarging them so the viewer sees their tiniest details*»: в первом и втором случае, в непрофессиональном дискурсе, автор подчеркивает фотографичность направления и детальность, в третьем же случае, в профессиональном дискурсе, речь идет не только о количестве деталей, но и об особом взгляде художника на мир — художник рассматривает предметы вне привычного контекста, что и является причиной такой подробной передачи деталей). Информативная функция авторского термина в рассматриваемых отрывках непрофессионального дискурса уступает развлекательной (в первом случае) и иллюстративной (во втором: автор пишет статью в том числе с целью привлечь новую аудиторию).

В художественной литературе авторские термины почти не встречаются, особенно термины, еще не нашедшие своего места в терминологии, однако при их наличии в тексте они не могут не играть значительной роли в том или ином аспекте произведения.

Рассмотрим применение термина *Op Art* в профессиональном дискурсе, в публицистике и в художественном произведении.

²⁴⁴ <https://dailyartfixx.com/2010/06/11/tjalf-sparnaay-mega-realism/>

Первым примером служит отрывок из статьи оп-арт художника, описывающего, что именно его интересует в данном направлении:

*The kind of two-dimensional art I am interested in is called **Op art**, which is designed to produce strong optical effects by means of simultaneous contrast, optical illusionary devices, metallic reflections, etc. I am particularly interested in the effects of optical illusions produced by a field of closely placed lines around a central shape. In addition to the array of lines giving an illusion of vibration, the central shape takes on a kind of new life. For my purpose, I have chosen different shapes related to those encountered in different domains of science and of mathematics. I was also influenced in making the selection by my study of gestalt psychology. Furthermore, it has been found that plane symmetrical shapes give less of an illusion of three dimensions. On a striped background, the shapes can be viewed as interruptions of the array of lines. The interplay of the lines on the shape and of the shape on the lines gives an observer a sense of the passage of time, for the eyes to perceive the two interplays must change their concentration from one to the other. An illusion of vibratory motion is given by the array of lines, the central shape appears to fluctuate in size and a kind of 'psychic' space is perceived that goes beyond the actual dimensions of the image. My **Op paintings** resemble diagrams one can find in the scientific literature. I am especially fascinated by the phenomenon of optical illusion they produce.*²⁴⁵

В данном отрывке художник бегло упоминает определение термина, но можно заметить, что адресатом данной статьи являются профессионалы, поэтому от определения в целом автор сразу переходит к определению активной зоны термина — что именно интересует его и его «идеального читателя». После дефинитивной функции на первый план выходит номинативная: от определения художник переходит к описанию своих конкретных работ (*My Op paintings*).

²⁴⁵ Op Art Paintings: 'Metaphenomena'. Milcovitch, Leonardo Vol. 4, No. 3 (Summer, 1971), pp. 267-268

Примером публицистики является статья в Нью-Йорк Таймс о новой выставке, *Geometry of Hope*:

*A must-see for anyone interested in modern art, this quietly groundbreaking show tells the story of postwar abstraction from a radically different angle: that of the Latin American artists who, starting in the 1940s, extended their possibilities without resorting to Surrealism. They delved into new materials before the Minimalists, gave **Op art** a helpfully physical twist, pushed form toward function (and performance) and generally opted for a dancing, off-kilter, open-ended geometry greatly at odds with the four-square machismo reductivism of many of their North American counterparts.*

В данном отрывке прежде всего выделяется иллюкативная функция (как и в случае самой статьи, основной задачей терминов в ней является убедить читателя посетить выставку).

Наконец, примером художественной литературы является отрывок из книги *Different kinds of darkness*:

*They both got through, though by the count of ten she was terribly white in the face and he was sweating great drops. So Jonathan felt he had to say ten as well. "You sure, Jon?" said Gary. "Last time you were on eight. No need to push it today." Jonathan quoted the ritual words, "We are the ones who can take it,, and took the ring-binder from Gary. " Ten. " In between times, you always forgot exactly what the bogey picture looked like. it always seemed new. It was an abstract black-and-white pattern, swirly and flickery like one of those old **Op Art** designs. The shape was almost pretty until the whole thing got into your head with a shock of connection like touching a high-voltage wire. It messed with your eyesight. It messed with your brain. Jonathan felt violent static behind his eyes.. an electrical storm raging somewhere in there.. instant fever singing through the blood.. muscles locking and unlocking... and oh dear God had Gary only counted*

*four? He held on somehow, forcing himself to keep still when every part of him wanted to twitch in different directions.*²⁴⁶

В данном отрывке персонажи рассматривают картину, напоминающую им Op Art; определение термина не дается, однако активная зона все же очерчена: картина названа *swirly and flickery*, что отражает ощущения человека, рассматривающего произведение данного направления. Термин актуализируется за счет дальнейшего описания воздействия картины на человека: *«got into your head with a shock of connection like touching a high-voltage wire. It messed with your eyesight. It messed with your brain»*; в данном отрывке метафоры одновременно и подчеркивают ужас персонажей от картины, и добавляют в активную зону термина сему «иллюзия».

Другой пример авторского термина встречается в книге *The Outsider* Ричарда Райта, где одна из главных персонажей — художница, рисующая в стиле *Non-objective Art*. Именно обмениваясь мнениями об этом течении, главные герои сблизились:

“No. I’m a nonobjective painter,” she said modestly.

Cross stared. The wife of a Communist leader painting nonobjectively?

“You don’t like nonobjective painting, do you?” she asked, putting a soft challenge in her voice.

*“But I do; absolutely,” he answered honestly.*²⁴⁷

Термин *Nonobjective* напрямую не объясняется, однако в книге приводятся описания самих картин героини, которые могут послужить иллюстрациями к термину, и герои подробно обсуждают свое понимание данного стиля. При первом появлении термина для автора важно не столько изобразительное искусство как таковое, сколько характеристика персонажа через это искусство. Удивление главного героя, что жена

²⁴⁶ <https://www.english-corpora.org/coca/>

²⁴⁷ Wright Richard, *The Outsider* [Kindle Edition], p. 3998

высокопоставленного коммуниста может писать в стиле *nonobjective*, одновременно дает читателю понять и то, что такое искусство сложно назвать традиционным (и «не традиционное, бунтарское искусство» являются в данной книге ядром активной зоны термина), и то, что героиня также интересна своей необычностью. Вопрос, нравится ли герою *nonobjective painting*, также несет и дополнительный смысл — девушка пытается понять, что за человек перед ней стоит, и вместе с этим сообщает читателю, что и популярным *nonobjective painting* назвать нельзя.

Только дав читателю данную информацию, автор все же дает некое объяснение термина в виде «теории» главного героя:

“Nonobjective painting expresses the dominant consciousness of modern man... Sounds corny, hunh? But I mean it.” He hesitated, wondering what approach would get beneath her reserve. “Modern consciousness is Godlessness and nonobjective painting reflects this negatively. There is really no nonobjective painting without either a strong assumption of atheism or an active expression of it, whether the nonobjective painter realizes it or not...<...> The natural world around us which cradles our existence and which we claim we know is just a huge, unknowable something or other... <...> Now, my notion is that since this is true, that the world we see is the world we make by our manual or emotional projection, why not let us be honest and paint our own projections, our fantasies, our own moods, our own conceptions of what things are. Let’s paint our feelings directly. Why let objects master us? Let’s take forms, planes, surfaces, colors, volumes, space, etc., and make them express ourselves by our arrangement of them. It’s an act of pure creation...” “You’ve said it,” she exclaimed looking fully at him for the first time. “I’m surprised.” “Why?” “Not many people feel like that,” she said.”

Безусловно, данная теория не похожа на словарное определение **Non-objective art**: «a general term that defines abstract art forms that lack adherence to identifiable, quantifiable, and observable characteristics of the living world.»²⁴⁸

²⁴⁸ <https://www.widewalls.ch/magazine/non-objective-art>

Тем не менее, основные семы совпадают; и если сравнивать теорию героя с одним из терминопорождающих текстов, написанных Малевичем, творящим именно в этом стиле, заметен как один и тот же уровень абстрактности описания, так и главная сема *Non-objective Art — Creation*:

*I transformed myself in the zero of form and emerged from nothing to creation, that is, to Suprematism, to the new realism in painting — to non-objective creation.*²⁴⁹

Cross advanced to the canvas upon which she was evidently working and which rested upon a huge easel. Between irregular volumes and planes was a feeling of tremendous tension created by points of quiet and steady light, a light that seemed hardly there, yet tying all of her space into one organic whole. Out of a darkly brooding background surged broken forms swimming lyrically in mysterious light stemming from an unseen source. The magical fragility of this light, touching off surprising harmonies of tones, falling in space and bringing to sight half-sensed patterns of form, was Eva, her sense of herself... In her work she seemed to be straining to say something that possessed and gripped her life; she spoke tersely, almost cruelly through her forms. Her painting at bottom was the work of a poet trying to make color and form sing in an absolute and total manner.

Безусловно, использование термина *Nonobjective* вместе с другими терминами также создают речевой портрет персонажа — образованного, умного, тонко чувствующего человека, с легкостью выражающего свои мысли.

Второй термин, служащий примером использования авторских терминов в художественной литературе — термин *Luminism* в книге *The Painting Murders*, написанной Джоан Донован. В центре повествования находится художница Элли, пишущая картины именно в данном стиле; в завязке сюжета в Элли просыпается таинственная сила, заставляющая ее

²⁴⁹ Malevich K., (1926), *The Non-Objective World: The Manifesto of Suprematism*, p. 7.

писать картины, прямо противоположные по стилю ее обычным работам, но предсказывающие убийства, происходящие в ее городе.

Одной из интересных особенностей терминологии в данном романе является то, что сам термин *Luminism* ни разу не использовался в диалоге, однако регулярно появляется в качестве иллюстрации к причинам поведения героини и, безусловно, позволяет нам лучше понять главного персонажа, художницу, пишущую в этом стиле.

Luminism как стиль объясняется уже при первом упоминании, когда читателя знакомят с главной героиней. Термины *Luminism* и *Luminist* употребляется в названии главы (*The Luminist*) и три раза в самом ее тексте, устанавливая связь героини и направления в сознании читателя.

Впервые термин появляется после перечисления традиционных для него предметов изображения:

When he had left her sight, Ellie sighed. As much as she enjoyed the beach night resorts, martinis, and the boardwalk, it felt good being back home. The wedding planning had set her back on her daily art commissions, and the honeymoon added to the delay. She'd already mentally prepared herself for days of catch-up. Farmhouses, rolling fields, natural springs sparkling in the sunset, and other art pieces influenced by the luminism movement — Ellie's artistic niche.

Затем, за описанием мастерской героини, следует первое определение термина. Дословно *Luminism* переводится как «живопись света», но свет этот в данном течении — холодный и спокойный, как и жизнь героини, Элли:

*Ellie stood before the blank linen canvas taking up a healthy portion of her 58-inch wide and 92-inch tall easel. Needless to say, this customized oaken structure was far from the Walmart special. She put her hand on her hips and contemplated the best way to paint a mountain vista she'd painted a hundred times and somehow make it unique. As a **Luminist**, she didn't depict nature with awe-inspiring grandeur, but created quiet moments on old American frontier that*

evoked a sense of somber spirituality, usually through intricately detailed natural phenomena and the use of cool, hard light. The result was something orderly where brush strokes were nearly invisible and realism was paramount. She'd spent years adopting the style after her parents took her to a small historic art gallery in Strasburg. Her lower-middle-class parents were supportive of her passion and got her what she needed, though deep down, they thought Ellie would be the one living at home at the age of thirty. Her slacker brother Paul took the award for that one.

*Ellie grabbed her painter's palette and some bright colored paint. She wanted to create something cheerier this evening. Something with bright lights and wonderful yellows. It would break a few tropes of **Luminism**, but she didn't get famous following the status quo.*

*Lighting struck followed by a peal of thunder.*²⁵⁰

Определение, данное героиней, соответствует словарному определению термина, однако минимальный диапазон термина в отрывке значительно уже:

***Luminism.** Term coined in 1954 by John Baur, director of the Whitney Museum in New York, to describe an aspect of mid 19th-cent. American landscape painting in which the study of light was paramount. He defined Luminism as 'a polished and meticulous realism in which there is no sign of brushwork and no trace of impressionism, the atmospheric effects being achieved by infinitely careful gradations of tone, by the most exact study of the relative clarity of near and far objects, and by a precise rendering of the variations in texture and color produced by direct or reflected rays' ('American Luminism', Perspectives USA, Autumn 1954).²⁵¹*

С развитием сюжета Элли начинает в трансе писать мистические картины, на которых изображены еще не совершенные преступления.

²⁵⁰ Donovan J.S. The Painting Murders [Kindle Edition], p.10

²⁵¹ Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr. The Oxford Dictionary of Art. - Oxford: Oxford University press, p. 300

Контраст жизни Элли и ужасов преступлений подчеркивается контрастом между внутренней мотивацией термина *Luminism* и описанием ее мистических Death paintings:

After a few hours on the highway, she took an off-ramp onto a country road and sped past a horse and buggy. Ellie cracked a smile, knowing she was back in Amish country. She drove by horse farms and open fields parallel with Strasburg Railroad. The train on the tracks blew its whistle, and Ellie was reminded her childhood rides with her father. She would lean into him and look out the window, watching nature pass her by. It fueled her painting. Heavily influenced by Luminism, Ellie's artwork showed the American frontier, not as a grandiose marvel, but in a somewhat quiet, spiritual way, with heavily detailed natural phenomenon and soft but impactful lightning. Her death portraits were the complete opposite of that. They were realistic, yes, but the shading was dark with strong contrasts and the use of many gloomy colors. They were unlike anything she'd painted. Worse, unlike anything she'd imagined painting.²⁵²

Термин *Luminism* в тексте романа употребляется нечасто, и при второй отсылке к данному стилю автор считает необходимым повторить объяснение понятия. Однако в первом отрывке и термин, и героиня нам еще не были знакомы, поэтому определение звучит торжественно и формально (*somber spirituality, realism <...> paramount*, активное использование пассивного залога) на этот раз обратив внимание читателя на то, как свое искусство видит Элли — и в определении говорится не про незаметные мазки кисти, но про тишину, спокойствие — то, с чем ассоциируется *Люминизм* у самой героини (*quiet, spiritual way, soft but impactful lightning*). Стиль автора также немного меняется и становится менее вычурным — *intricately* заменяется на *heavily*, запятые — на *but* и *and*, Passive Voice на Active Voice. Возможно, причина изменения стиля в том, что *Luminism* уже знаком нам и тем более хорошо знаком героине.

²⁵² Ian Chilvers, Harold Osborne, Dennis Farr. The Oxford Dictionary of Art. - Oxford: Oxford University press, p. 1096

В третий раз *Luminism* объясняется ближе к концу романа, когда Элли смогла разгадать тайну своих произведений, но в процессе расследования попала в смертельно опасную ловушку:

*She brushed her fingers on the stone walls around her. The simple action made her hand burn with agony. She turned her palms to the moonlight, seeing the wealth of splinters stuck into her flesh. She pinched the largest with her fingernails and drew it out. It was two inches. She sniffled and did the same for the next splinter. By the time she finished, her hands stung worse than they did before. She washed them, watching the faint crimson swirl in the water. It was far from hygienic, but Ellie just needed to get the wood from her body, and the water would help. Similar to cobblestone, the walls were rigid, but the stones didn't protrude out far enough for her to get a good grip. If Ellie had to guess, she was about thirty feet deep. Understanding depth and distance were an artist's best friends. Especially as **Luminists**, where Ellie showed intricate detail natural landscapes under soft light and full of immaculate detail. She missed those days, the ones from weeks ago where the idea of barns, woods, and country life filled her with awe, inspiration, and peace. If she were ever able to get out of this well, she would be happy to be back in the big city.*

В данном определении торжественность стиля возвращается, подчеркивая, насколько важна и опасна ситуация, в которой Элли оказалась. Стиль живописи, столь знакомый героине и связанный в ее сознании и сознании читателя со статикой и спокойствием, позволяет глубже прочувствовать ужас Элли. Активная зона термина увеличилась — добавились семы *depth* и *distance*, присутствующие в словарном определении, но не упомянутые ранее в тексте — однако фокус определения на этот раз сместился вслед за направлением мыслей Элли на более подробное описание предметов живописи девушки.

Многократное определение термина несет несколько функций — прежде всего, иллокутивную (показать читателю мир Элли), но также и

информативную: убедиться, что читатель помнит значение термина *Luminism*, как и любого авторского термина, не находящегося в ядре терминологии и с некоторой вероятностью плохо знакомого читателю.

Третьим примером художественного произведения, в котором употребляются авторские термины, является книга Эйса Аткинса *Robert V. Parker's Old Black Magic*, в котором авторские термины время от времени появляются в диалогах и мыслях героя.

Сюжет книги строится вокруг расследования кражи картин Пикассо, Гойи и Эль Греко. Главный герой, детектив по имени Спенсер, получает дело от своего умирающего коллеги, специалиста по кражам в области искусства, и с его помощью и помощью директора музея Марджори Филлипс пытается найти потерянные шедевры. Главный герой называет себя знатоком искусства: «*Like any serious art connoisseur, I gave a low whistle*»; тем не менее, профессионально с искусством он почти не связан. В отличие от предыдущего произведения, где *Luminism* использовался только в тексте, связанном с внутренней жизнью героини, в данном романе термины *Performance Art* и *Mannerism* используются только в диалоге.

Performance Art встречается в разговоре главного персонажа с директором музея:

After I polished off half the sub, I stood up to stretch. I opened the blinds in my turret and looked across Berkeley Street. A trendy new womenswear shop had opened on the ground floor, replacing Shreve, Crump, & Low. I watched a comely young woman in a navy romper and no shoes strip two mannequins and start to redress one. The young woman was very pretty. The mannequins very naked.

<...>

After reading the Boston Police files front to back and side to side, I returned to the window. One of the mannequins was covered up now in a very short red dress. It had been arranged to look as if it was casually talking on a cell

phone. The young woman, fitting a miniskirt on the other, looked up and saw me standing in the turret.

With my coffee in my right hand, I waved with my left. She smiled and waved back. Making friends and not influencing people.

<...>

I was stuck on the North End war at the time, and how that might be obscuring the tracks of the thieves, when the phone rang.

“Spenser,” a woman said. “I need you.”

“Many women do,” I said. “But my heart, and other parts, belong to another.”

“Damn you, it’s Marjorie Phillips,” she said. “Where are you?”

“In my office, eating a sub and watching performance art down on Berkeley Street,” I said. “Some very interesting nudes making social commentary.”

“How long will it take you to get to the museum?”

“Fifteen minutes,” I said. “What’s the rush?”

“Another letter arrived this afternoon,” she said. “It’s wonderful. So exciting.”

“What’s so exciting about it?”

“The chase,” she said. “We’re on. They want to meet.”

“Okay.”

В данном примере, так как оба участника коммуникативного акта понимают, что означает термин, место определения или объяснения термина занимает уточнение: «*Some very interesting nudes making social commentary.*». Читатель, следивший за тем, что именно Спенсер называет **Performance Art**, может понять иронию детектива без понимания термина: под *nudes making social commentary* подразумевается витрина магазина, где девушка

переодевает манекены. Термин в данном случае имеет прежде всего иллюкутивную функцию — убедить читателя, что Спенсер и Марджори действительно разбираются в теме искусства.

Тем не менее, нельзя сказать, что термин не подходит к контексту разговора. Обратимся к определению термина:

***Performance Art** — a nontraditional art form often with political or topical themes that typically features a live presentation to an audience or onlookers (as on a street) and draws on such arts as acting, poetry, music, dance, or painting.*²⁵³

В определении термина можно выделить семы отхода от традиционного искусства, злободневную тематику, живое исполнение и отсутствие необходимости в аудитории, осознанно пришедшей смотреть на перформанс. Все эти семы можно найти и в тексте романа, кроме злободневной тематики, появляющейся только в интерпретации происходящего зрителем (соответствующие места в тексте примера подчеркнуты).

Второй авторский термин, использующийся в романе — ***Mannerism***:

***Mannerism**, Italian **Manierismo**, (from maniera, “manner,” or “style”), artistic style that predominated in Italy from the end of the High Renaissance in the 1520s to the beginnings of the Baroque style around 1590. <...> The term was first used around the end of the 18th century by the Italian archaeologist Luigi Lanzi to define 16th-century artists who were the followers of major Renaissance masters. <...>*

Mannerist artists evolved a style that is characterized by artificiality and artiness, by a thoroughly self-conscious cultivation of elegance and technical facility, and by a sophisticated indulgence in the bizarre. The figures in Mannerist works frequently have graceful but queerly elongated limbs, small heads, and stylized facial features, while their poses seem difficult or contrived. The

²⁵³ <https://www.merriam-webster.com/dictionary/performance%20art>

*deep, linear perspectival space of High Renaissance painting is flattened and obscured so that the figures appear as a decorative arrangement of forms in front of a flat background of indeterminate dimensions.*²⁵⁴

В романе данный термин используется в пересказе книги о художнике главным персонажем:

After walking Pearl for the evening, I returned to my kitchen table and poured a third glass of wine. I'd checked out a book from the library on El Greco but over the last few days had little chance to look beyond the cover. As Pearl snuffled and snored, legs sticking straight up at the ceiling, I looked through the big, bold images of Christ, the Virgin Mary, many Saints and noble Spaniards. St. Francis and the stigmata. The view of his beloved Toledo on the hill. I found out he was born in 1541 in Crete and died in 1614 in Spain. In between, he lived and trained in Venice and Rome, in post-Byzantine art and something called mannerism. Being a master detective, I then read that mannerism was about the askew proportions Locke had told me about. Stylized poses and lack of clear perspective.

To understand the lack of clear perspective better, I drank some more wine. Pearl snored as I flipped through the pages.

I read that when El Greco first saw the Sistine Chapel, he wasn't impressed. He told the pope that Michelangelo was a good man but didn't know how to paint. He offered to redo the job himself. Soon El Greco became persona non grata in Rome and was being called a foolish foreigner. He packed his bags for Toledo, Spain, where he developed his own style and technique.

В данном отрывке приводится определение термина, так как ранее оно не было знакомо персонажу; однако можно заметить, насколько упрощенным оно является по сравнению с определением, данным в словаре, несмотря на совпадение основных сем. Выходит на первый план информационная

²⁵⁴ <https://www.britannica.com/art/Mannerism>

функция авторского термина: читатель узнает его вместе с героем произведения.

Таким образом, в непрофессиональном дискурсе авторские термины характеризуются, с одной стороны, упрощенностью семантики, с другой, способностью актуализироваться, принимая на себя новые пласты значения. Чаще всего тексты непрофессионального дискурса, в которых используются авторские термины, используют информационную и иллокутивную функции термина; однако авторские термины могут использоваться и в художественной литературе, где их значение также актуализируется. В художественном произведении авторский термин может быть дан как с дефиницией, так и без нее, в зависимости от замысла автора. Проанализировав примеры, можно заключить, что авторский термин действительно может являться полноправной частью художественного произведения.

Выводы по Главе 2

Авторские термины должны изучаться только в диахронии, так как чаще всего они появляются на периферии терминологии и затем могут развиваться в универсальные и уникальные термины. Причинами данного процесса могут быть прежде всего экстралингвистические факторы. Наиболее значимые для изобразительного искусства понятия, выраженные соответствующими терминами, с большой степенью вероятности станут частью ядра терминологии. Определение стадий данного процесса включает в себя прежде всего анализ его вариативности и выражения отождествления термина с его автором или, наоборот, их разграничения. Такое исследование возможно только в контексте — словари, как терминофиксирующие тексты, отражают только уже устоявшиеся в языке понятия и могут использоваться лишь на последних стадиях перехода термина в универсальные или уникальные.

В профессиональном дискурсе можно выделить следующие пять функций авторского термина: номинативная, дефинитивная, сигнификативная, коммуникативная, и прагматическая.

Особый интерес для исследования представляют коммуникативная, или когнитивно-информационная, и прагматическая функции. С точки зрения коммуникативной функции термина в профессиональном дискурсе анализируется прежде всего передаваемая термином собеседнику информация и получение информации в ответ.

Самые заметные различия между употреблением терминов в профессиональном дискурсе связаны с фигурой адресата текста, в случае письменного текста, «идеального читателя».

Для исследования данных функций использовались предложенный Р. Лангакером термин *maximal scope*, максимальный концептуальный

«диапазон» понятия, и *immediate scope*, ближайший диапазон, а также «активная зона», то есть та «площадь» диапазона, которая необходима для данного акта коммуникации.

«Активная зона» авторского термина, как было доказано, зависит от целей текста, от адресата и от самого автора. При общении специалистов авторский термин с точки зрения прагматики и сохранения энергии выступает прежде всего для ускорения и упрощения коммуникации, и в таком случае в общении не участвует максимальный диапазон термина: на первый план выходят те или иные пласты его значения в зависимости от контекста. При общении специалиста и непрофессионала термин, наоборот, позволяет читателю концептуализировать стоящее за ним научное знание полностью, выполняя просветительскую функцию. Кроме того, использование терминов выполняет и иллюкативную функцию, убеждая читателя в профессионализме автора.

В непрофессиональном дискурсе термин не может в полной мере проявить свою природу, так как термин как таковой существует только в рамках терминосистемы, а данный дискурс не подразумевает ее наличия. Однако в непрофессиональном дискурсе авторские термины могут актуализироваться, принимая на себя новые пласты значения. Чаще всего тексты непрофессионального дискурса, в которых используются авторские термины, имеют информационную и иллюкативную функции; однако авторские термины могут использоваться и в художественной литературе, где их значение также актуализируется — через авторский термин и его использование показывается внутренний мир персонажа.

Заключение

В результате проведенного диссертационного исследования были сделаны следующие выводы.

Изучение особенностей англоязычных авторских терминов изобразительного искусства важно как с теоретической, так и практической точки зрения и не теряет своей актуальности, поскольку терминология продолжает развиваться. Исследование авторских терминов важно для подготовки квалифицированных специалистов в области терминологии и искусствоведения. С практической точки зрения, результаты работы могут быть использованы в преподавании языка для специальных целей.

В данной работе авторским термином считается термин, этимология которого известна, входящий, кроме терминологического поля определенной области знания, и в более узкое терминологическое поле, созданное и строящееся вокруг определенной фигуры, «автора», и неразрывно связанный с данной фигурой в сознании специалиста той или иной области.

В рамках исследования было доказано, что авторские термины не представляют собой отдельную терминологию, но являются полноправной частью терминологии той или иной области знаний. Выделяются авторские термины как на уровне экстралингвистическом, так и на уровне лингвистическом, уровне синтактики и прагматики; выделению их в особый класс терминов также служат особенности авторских терминов как в плане содержания, так и в плане выражения.

Одна из самых заметных особенностей плана содержания авторских терминов состоит в том, что значение авторского термина чаще всего является очень четким, точным и довольно узким, при этом авторские термины могут иметь как эмотивный, так и стилистический компонент.

Одними из основных путей образования авторских терминов являются аффиксация, в том числе префиксация, добавляющие к базовому корневому значению оттенки смысла. Еще одним высокопродуктивным методом терминообразования является синтаксический метод (70-75% всех авторских терминов состоят из двух или более слов).

Количество терминов, основанных на метафоре, а также заимствований из других специальных языков, сравнительно мало.

Выделяется метод создания нового слова для обозначения нового понятия. Данная стратегия встречается исключительно редко, однако термины изобразительного искусства, созданные из так называемых nonsense words, в подавляющем большинстве случаев созданы именно как авторские термины.

Важной особенностью авторских терминов является их высокая вариативность. В плане выражения можно выделить три основных типа вариативности: на лексическом уровне, на уровне морфологии (т.е. использование различных аффиксов) и на уровне орфографии.

Для целей данной работы были выделены следующие критерии для определения коммуникации в рамках профессионального дискурса:

- 1) адресант должен быть профессионалом;
- 2) адресант должен быть профессионалом именно в той области, которая является темой разговора;
- 3) данная коммуникативная активность должна соответствовать ролям адресанта и адресата в рамках профессионального общения;
- 4) текст должен решать задачу, поставленную в рамках профессиональной компетенции по меньшей мере одного из участников.

Все рассмотренные тексты профессионального дискурса также являются текстами искусствоведческого дискурса, причем

искусствоведческий дискурс и его особенности могут служить неким «tertium comparationis» для изучения особенностей профессионального и непрофессионального дискурсов.

Исследование доказало, что авторские термины являются постоянным источником пополнения классов уникальных и универсальных терминов. После завершения процесса терминологизации авторский термин может начать расширение своего значения в рамках терминосистемы, и в таком случае при достижении определенного уровня широкозначности сема автора термина может потерять ключевое значение, и, следовательно, термин выйдет в терминологическое поле той или иной области знания. В таком случае термин чаще всего входит в ядро терминологии.

Наличие вариантов написания можно считать признаком того, что термин еще находится на периферии терминологии и не является общепринятым, что в полной мере соответствует авторским терминам. Вариативность термина может существовать как в плане выражения, так и в плане содержания.

Исследование также показало, что нельзя утверждать, что все авторские термины проходят такой путь. Существуют и термины, так и оставшиеся авторскими.

Для изучения термина недостаточно рассматривать его только на уровне языка, так как в полной мере свойства и качества термина могут проявиться только в профессиональном общении.

В профессиональном дискурсе авторские термины выполняют следующие функции: номинативную, дефинитивную, сигнификативную, коммуникативную, и прагматическую, иллюкутивную, просветительскую, демонстративную и аттрактивную. Их особенностями являются встраивание нового термина в терминосистему. Определение авторских терминов без использования многочисленных терминов становится почти невозможным,

часто встречается использование антропонимов — личных имен деятелей искусства и культуры, авторские термины обладают высокой семантической и формальной вариативностью, а также могут выполнять оценочную и эмотивную функции.

В непрофессиональном дискурсе авторские термины выполняют следующие функции: номинативную, коммуникативную, прагматическую, аттрактивную. В публицистике чаще всего играют информативную или иллюкативную роль, в художественной литературе встречаются редко, однако их значение актуализируется, чаще всего они выступают в функции речевой характеристики персонажа. Только выступая на первый план в повествовании, термин получает дефиницию; однако даже в таком случае дефиниция имеет стилистический окрас.

Библиография

КНИГИ

1. Азаров А.А. Англо-русский энциклопедический словарь искусств и художественных ремесел / А.А. Азаров. Т. 1. М.: Флинта, 2007. 648 с.
2. Азарова Н.М. Типологический очерк языка русских философских текстов XX века / Н.М. Азарова. М.: Гнозис, 2010. 228 с.
3. Ахманова О.С. О принципах и методах лингвистического исследования / О.С. Ахманова. М.: МГУ, 1966. 184 с.
4. Володина М.Н. Когнитивно-информационная природа термина (на материале терминологии средств массовой коммуникации) / М.Н. Володина. М.: Изд-во МГУ, 2000. 128 с.
5. Виноградов В.В. Вопросы терминологии / В.В. Виноградов. М.: Изд-во АН СССР, 1961. 234 с.
6. Горбунов А.Г. Дискурс как новая лингвофилософская парадигма / А.Г. Горбунов. Ижевск: Изд-во Удмуртского университета, 2013. 56 с.
7. Гринев-Гриневиц С.В. Терминоведение: учебное пособие / С.В. Гринев-Гриневиц. М.: Академия, 2008. 303 с.
8. Дьяченко А.П. Словарь авторских терминов, понятий и названий / А.П. Дьяченко. М.: Академкнига, 2003. 375 с.
9. Звегинцев В.А. Внутренние законы развития языка / В.А. Звегинцев. М.: Изд-во Московского ун-та, 1954. 31 с.
10. Ивлева Г.Г. Тенденции развития слова и словарного состава: на материале нем.яз. / Г.Г. Ивлева. М.: Наука, 1986. 135 с.
11. Карасик В.В. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.В. Карасик. М.: Гнозис, 2004. 389 с.

12. Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е.С. Кубрякова. М.: Языки славянской культуры, 2004. 560 с.
13. Лейчик В.М. Терминоведение: Предмет, методы, структура / В.М. Лейчик. М.: КомКнига, 2006. 254 с.
14. Марчук Ю.Н. Основы терминографии / Ю.Н. Марчук. М.: ЦИИ МГУ, 1992. 75 с.
15. Марчук Ю.Н. Компьютерная лингвистика / Ю.Н. Марчук. М: АСТ; Восток-Запад, 2007, 317 с.
16. Гвишиани Н.Б. Язык научного общения (вопросы методологии) / Н.Б. Гвишиани. М.: Высшая школа, 1986. С. 20.
17. Реформатский А.А. Что такое термин и терминология / А.А. Реформатский. М.: [б. и.], 1959. 14 с.
18. Табанакова В.Д. Авторский термин: знаю, интерпретирую, перевожу / В.Д. Табанакова. Тюмень: Изд-во Тюменского государственного ун-та, 2013. 207 с.
19. Токмина Е.А. Искусство: англо-русский и русско-английский словарь. Ростов-на-Дону: Феникс, 2009. 347 с.
20. Марчук Ю.Н. Компьютерная лингвистика. М.: АСТ; Восток-Запад, 2007. 317 с.
21. Многоязычие в образовательном пространстве, 2020. Т. 12. С. 135–141.
22. Abstraction: Documents of Contemporary Art / Ed. M. Lind. Whitechapel Gallery, London & The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2013, 240 p.
23. Ashbery J. From the Archives: John Ashbery on 'Primary Structures,' in 1966, ARTnews.
24. Azuma H. 'Super Flat Speculation', in Super Flat. Tokyo, Japan: Madra, 2000, 161 p.

25. Baldick C. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University press, 2004, 280 p.
26. Bolter J.D., Grusin R.A. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press, 1999, p. 272.
27. Cavell R. *McLuhan in Space: Cultural Geography*. Toronto: University of Toronto Press, 2002, p. 177.
28. Chilvers I., Osborne H., Farr D. *The Oxford Dictionary of Art*. Oxford: Oxford University press, 1998, 548 p.
29. Clarke M. *The Concise Oxford Dictionary of art terms*. Oxford: Oxford University Press, 2009, 262 p.
30. Diefenbach T., Todnem R. *Reinventing Hierarchy and Bureaucracy: From the Bureau to Network Organizations*. New York: Emerald Group Publishing, 2012, 252 p.
31. Donovan J.S. *The Painting Murders*. Independently published [Kindle Edition], 356 p.
32. Greenberg J., Jordan S. *Action Jackson*. Brookfield: Ring Brook Press, 2002. 32 p.
33. Gunnarsson B.-L. *Professional discourse*. Cornwall: MPG Books, 2009, 275 p.
34. Hal F., Krauss R. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Thames and Hudson, 2016, 816 p.
35. Harris R. *The Necessity of Artspeak. The language of the arts in the Western tradition*. London, New York: Continuum, 2003, 241 p.
36. *Histories and Practices of Live Art* / Eds. D. Heddon, J. Klein. Basingstoke, U.K.; New York: Palgrave Macmillan, p. 68.
37. Langacker R.W. *Grammar and conceptualization*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2000, 427 p.
38. Langacker R. *Foundations of Cognitive Grammar Theoretical Prerequisite*. Standford: Standford University University, 1987, 540 p.

39. Malevich K. *The Non-Objective World: The Manifesto of Suprematism*, 1926, 102 p.
40. Meecham P., Sheldon J. *Modern Art: A Critical Introduction*. London; New York: Routledge, 2000, 246 p.
41. Myers L.A., Stedman J. *Art & Artists of 20th Century America*, 2004. p. 45.
42. Murakami T. *Superflat*. San Francisco: Last Gasp, 2003, 172 p.
43. Murakami T. *Superflat*. Tokyo: MaDRa Publishing Company, 2000, 162 p.
44. Plagens P. *Sunshine Muse, Art on the West Coast 1945–70*, re-issued with introduction. Berkeley: University of California Press, 1999, 200 p.
45. Richard W. *The Outsider [Kindle Edition]*. N.Y.: HarperCollins e-books, 2003, 639 p.
46. Stephen G.A. *William Dwight Whitney and the science of language*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005, p. 339.
47. Stiles K., Selz P. *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkeley : University of California Press, 2012, 1003 p.
48. Tagore R. *Nationalism*. San Francisco: The Book Club of California, 1917, pp. 93–94.
49. *Talk, Work, and Institutional Order: Discourse in Medical, Mediation, and Management Settings* / Eds S. Sarangi, C. Roberts. Berlin: MoutondeGruyter, 1999, 529 p.
50. Whiteley N. *Art and Pluralism: Lawrence Alloway's Cultural Criticism*, June 2013. DOI:10.5949/UPO9781846316708
51. Whiteley J. *Junk: Art and the Politics of Trash*. London: I.B. Tauris, 2010, 192 p.
52. Whitney W.D. *Language and the study of language: Twelve lectures on the principles of linguistic science*. N.Y.: Scribner, 1874, 505 p.

ДИССЕРТАЦИИ

53. Анисимова А.Г. Типология терминов англоязычного искусствоведения: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Анисимова Александра Григорьевна. М., 1994. 358 с.

54. Булатова А.П. Лингво-когнитивный анализ искусствоведческого дискурса (тематические разновидности – музыка, архитектура): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Булатова Александра Петровна. М., 1999. 276 с.

55. Воробьева Ю.А. Когнитивно-прагматический аспект новой лексики искусствоведения (на материале английского языка): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Воробьева Юлия Александровна. Калининград, 2003, 264 с.

56. Елина Е.А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства (номинативно-коммуникативный аспект): дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Елина Евгения Аркадьевна. Волгоград, 2003, 256 с.

57. Ерохина А.Б. Прагмалингвистические аспекты современного искусствоведческого дискурса: на материале англоязычных текстов, посвященных изобразительному искусству: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Ерохина Александра Борисовна. М., 2018. 184 с.

58. Милетова Е.В. Английское прилагательное в специальном дискурсе: функционально-семантическая характеристика на материале искусствоведческого дискурса: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Милетова Екатерина Владимировна. Ростов-на-Дону, 2016. 197 с.

59. Стеблецова А.О. Национальная специфика делового дискурса в сфере высшего образования (на материале англоязычной и русскоязычной письменной коммуникации): дис. ... д-ра филол. наук / Стеблецова Анна Олеговна. Воронеж, 2015. 500 с.

60. Стеблецова А.О. Национально-культурная специфика делового текста: На материале английского и русского языков: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Стеблецова Анна Олеговна. Воронеж, 2001. 212 с.

61. Шейгал Е.И. Семиотика политического дискурса: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Шейгал Елена Иосифовна. Волгоград, 2000. 440 с.

Авторефераты диссертаций

62. Антюфеева Ю.Н. Английские новообразования в развитии: потенциальное слово, окказионализм, неологизм: автореф. дисс. ... канд филол. наук: 10.02.04 / Антюфеева Юлиана Николаевна. Белгород, 2004. 19 с.

63. Бейлинсон Л.С. Профессиональный дискурс: признаки, функции, нормы: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Бейлинсон Любовь Семеновна Волгоград, 2009. 40 с.

64. Володина М.Н. Когнитивно-информационная природа термина и терминологическая номинация: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.04 / Володина Майя Никитична. М., 1998. 59 с.

65. Лемов А.В. Система, структура и функционирование научного термина: на материале русской лингвистической терминологии : автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Лемов Аркадий Владимирович. Нижний Новгород, 2000. 32 с.

ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ

66. Ерохина А.Б. Особенности современного искусствоведческого дискурса (на материале англоязычных рецензий, посвященных изобразительному искусству) / А.Б. Ерохина // Moscow

University Young Researchers' Journal, 2015. № 4. URL: <http://journal-msu.ru/2015/12/особенности-современного-искусствов/> (дата обращения 15.02.2022).

67. Зализняк А.А. Семантика кавычек // Труды Международного семинара Диалог'2007 по компьютерной лингвистике и ее приложениям. М., 2007. URL: http://www.philology.ru/linguistics2/zaliznyak_anna-07.htm (дата обращения 18.02.2022).

68. Милетова Е.В. Лингвистические особенности современного англоязычного искусствоведческого дискурса / Е.В. Милетова // Актуальные проблемы филологии: матер. I Междунар. науч. конф., г. Пермь, октябрь 2012 г. Пермь: Меркурий, 2012. С. 67–75. URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/28/2791/> (дата обращения: 01.07.2021).

69. Словарь терминов изобразительного искусства, 2012. URL: <https://slovar.cc/isk/term/2476852.html> (дата обращения 20.01.2021).

70. Adajian T. The Definition of Art // The Stanford Encyclopedia of Philosophy. London, 2007. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/art-definition/> (дата обращения 01.06.2022).

71. All The Shared Experiences Of The Lived World II // Taking On Mediocrity & Mechanization. URL: <http://humanitiesunderground.org/all-the-shared-experiences-of-the-lived-world-ii/> (дата обращения 20.06.2022).

72. Arthur C. Danto or the Duality of Worlds, by Laure Bordonaba, 5 September 2016. URL: <http://www.booksandideas.net/Arthur-C-Danto-or-the-Duality-of-Worlds.html> (дата обращения 10.03.2021).

73. Ashbee B. How to be a critic: a beginner's guide to «Artbollocks». URL: <https://static1.squarespace.com/static/588b77c0b8a79be9aed248bc/t/5c8e025471c10b4ed9c2a0aa/1552810580774/HOW+TO+BE+A+CRITIC>

%3A+A+BEGINNER%27S+GUIDE+TO+%27ARTBOLLOCKS.

%27+Brian+Ashbee.pdf (дата обращения 20.06.2022).

74. Assemblage (art). URL:

[http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Assemblage%20\(art\)/fr-fr/](http://dictionnaire.sensagent.leparisien.fr/Assemblage%20(art)/fr-fr/) (дата обращения 12.06.2022).

75. Assemblage. URL: <https://www.britannica.com/art/assemblage>

(дата обращения 12.06.2022).

76. Automatism. URL:

<https://www.dictionary.com/browse/automatism?s=t> (дата обращения 12.06.2022).

77. Apte S. Neo Tantric Art as Liberation // Indian & South Asian

Modern & Contemporary Art Feb 11, 2020. URL:

<https://www.sothebys.com/en/articles/neo-tantric-art> (дата обращения 12.03.2021).

78. Art Writing Under the Sign of Conceptualism. Tate Research

Workshop: Art Writers in Britain 7 June 2013. URL:

<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/art-writers-britain/art-writing-conceptualism> (дата обращения 10.03.2021).

79. Abstract expressionism. URL: [https://www.tate.org.uk/art/art-](https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/abstract-expressionism)

[terms/a/abstract-expressionism](https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/abstract-expressionism) (дата обращения 12.06.2022).

80. Art brut. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-brut>

(дата обращения 12.06.2022).

81. Art Informel. URL: [https://www.theartstory.org/movement/art-](https://www.theartstory.org/movement/art-informel/)

[informel/](https://www.theartstory.org/movement/art-informel/) (дата обращения 12.06.2022).

82. Barcio P. Shedding Light on the Drip Paintings by Janet Sobel.

URL: <https://www.ideelart.com/magazine/janet-sobel> (дата обращения 10.03.2021).

83. Biedermeier style. URL:

<https://www.britannica.com/art/Biedermeier-style> (дата обращения 12.06.2022).

84. BNC. URL: <http://corpus.byu.edu/bnc/> (дата обращения 21.05.2022).
85. COCA. URL: <https://www.english-corpora.org/coca/> (дата обращения 21.05.2022).
86. Contextual Modernism. URL: <https://mapacademy.io/article/contextual-modernism/> (дата обращения 12.06.2022).
87. Crețiu, A-E. «Artspeaking» about art. discourse features of English for Art Purposes, 2013. URL: https://www.academia.edu/10359422/_Artspeaking_About_Art_Discourse_Features_of_English_for_Art_Purposes (дата обращения 10.03.2021).
88. Crude Art. URL: <https://theoria.art-zoo.com/crude-art-preferred-to-cultural-art-jean-dubuffet/> (дата обращения 22.05.2021).
89. Dean M. Who Were the Suprematists? URL: <https://www.sothebys.com/en/articles/who-were-the-suprematists> (дата обращения 12.03.2021).
90. Ebert T.L. The aesthetics of indeterminacy: the postmodern drip paintings of jackson pollock // The Centennial Review, 1978, vol. 22, no. 2, pp. 139–163. URL: www.jstor.org/stable/23738393 (дата обращения 15.04.2021).
91. Edatlas. URL: <https://www.edatlas.it> (дата обращения 12.06.2022).
92. Food Art: An Artist's Tale Of Bringing Hyper-Realistic Food Paintings To Life. URL: <https://food.ndtv.com/food-drinks/food-art-an-artists-tale-of-bringing-hyper-realistic-food-paintings-to-life-2275333> (дата обращения 12.06.2022).
93. Greenberger A. Gustav Metzger, Artist and Activist Who Created Auto-Destructive Art Movement, Dies at 90 // Artnews, 2017. URL: <https://www.artnews.com/art-news/news/gustav-metzger-artist-and-activist->

who-created-auto-destructive-art-movement-dies-at-90-7879/ (дата обращения 10.04.2021).

94. Hyperrealism. URL: <https://www.artsy.net/gene/hyperrealism> (дата обращения 12.06.2022).

95. Konstordbok. URL: <http://orebrokonstskola.se/konstordbok/>

96. Mannerism. URL: <https://www.britannica.com/art/Mannerism> (дата обращения 12.06.2022).

97. Merz. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/merz> (дата обращения 12.06.2022).

98. Op-Art (fl. 1965-70). URL: <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/op-art.htm> (дата обращения 12.06.2022).

99. Oral history interview with Ruth Asawa and Albert Lanier, 2002 June 21–July 5. URL: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-ruth-asawa-and-albert-lanier-12222#transcript> (дата обращения 19.07.2021).

100. Outsider art. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/o/outsider-art> (дата обращения 12.06.2022).

101. Painting Phantasma URL: <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Phantasma/687287/2457474/view> (дата обращения 25.02.2020).

102. Performance art. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/performance%20art> (дата обращения 12.06.2022).

103. Rimanelli D. So why op now? URL: <https://www.artforum.com/print/200705/david-rimanelli-15209> (дата обращения 16.03.2021).

104. Rubinstein R. In the realm of the superflat // Art in America, 2001, 89 (6). URL: <https://indexarticles.com/arts/art-in-america/in-the-realm-of-the-superflat/> (дата обращения 11.04.2021).

105. Rule A., Levine D. International Art English. On the rise—and the space—of the art-world press release // Triple Canopy, iss. 16, International Art English, 2012. URL: http://canopycanopycanopy.com/16/international_art_english (дата обращения 01.05.2021).

106. Smith R. Crisp, Clean and Modern, Before Its Time // Art Review | 'Biedermeier', 2006. URL: <https://www.nytimes.com/2006/12/01/arts/design/01bied.html> (дата обращения 14.02.2021).

107. Smith T. One and Three Ideas: Conceptualism Before, During, and After Conceptual Art // e-flux Journal URL: <http://www.e-flux.com/journal/29/68078/one-and-three-ideas-conceptualism-before-during-and-after-conceptual-art/> (дата обращения 10.03.2021).

108. Steinhauer J. How to read // International Art English. Hyperallergic, 2010. URL: <http://hyperallergic.com/55500/how-to-readinternational-art-english/> (дата обращения 06.02.2021).

109. Surman D. CGI Animation: Pseudorealism, Perception and Possible Worlds. URL: https://www.academia.edu/168038/CGI_Animation_Pseudorealism_Perception_and_Possible_Worlds (дата обращения 10.03.2021).

110. Superflat by Hunter Drohojowska-Philp // Artnet, 2001. URL: <http://www.artnet.com/Magazine/features/drohojowska-philp/drohojowska-philp1-18-01.asp> (дата обращения 12.06.2022).

111. Superflat. <https://www.theartstory.org/movement-superflat.htm>

112. Tjalf Sparnaay: Mega-Realism. URL: <https://dailyartfixx.com/2010/06/11/tjalf-sparnaay-mega-realism/> (дата обращения 12.06.2022).

113. Tell us your cookie preferences. URL: <https://blog.britishmuseum.org/what-is-tantra/> (дата обращения 11.01.2023).

114. Tjalf Sparnaay paintings of burgers, eggs are 'mega-realism'. URL: <https://www.theaustralian.com.au/life/travel/tjalf-sparnaay-paintings-of-burgers-eggs-are-mega-realism/news-story/84506e8f3394574d10dd952870621b32> (дата обращения 02.03.2022).

115. Wakasa M. Takashi Murakami // J. of Contemporary Art, Murakami Studio, Brooklyn, N.Y., February 24, 2000. URL: <http://www.jca-online.com/murakami.html> (дата обращения 10.03.2021).

116. What Is the Definition of Non-Objective Art? The Beauty of Geometry in Non-Objective Art. URL: http://arthistory.about.com/od/glossary_n/a/n_nonobjective_art.htm (дата обращения 17.02.2023).

117. Wolfe S. Art Movement: Suprematism // Artland magazine. URL: <https://magazine.artland.com/art-movement-suprematism/> (дата обращения 10.03.2021).

118. Wollheim R. Minimal Art essay, 1965, p. 387. URL: https://books.google.co.uk/books?id=IhMS8Ii73ZkC&pg=PA387&lpg=PA387&dq=richard+wollheim+minimal+art+essay&source=bl&ots=NeibCRDYED&sig=3SDur1tovVAiR5V_mPbKNl6zVUc&hl=en&sa=X&ved=20ahUKEwjPsa350LfMICHAEL0CLARKE.%20OXFORD%20CONCISE%20DICTIONARY%20OF%20ART%20TERMS.%20-%20OXFORD:%20OXFORD%20UNIVERSITY%20PRESS,%202009,%20P.%20hXqIsAKHeyvAKkQ6AEIHDA#v=onepage&q=richard%20wollheim%20minimal%20art%20essay&f=false (дата обращения 16.08.2022).

119. What Is Non Objective Art – Definition and Examples. URL: <https://www.widewalls.ch/magazine/non-objective-art> (дата обращения 12.06.2022).

СТАТЬИ

120. Амосова Н.Н. К вопросу о лексическом значении слова / Н.Н. Амосова // Вестник ЛГУ, 1957. Вып. 2. № 1. С. 152–168.

121. Бейлинсон Л.С. Профессиональный дискурс как предмет лингвистического изучения / Л.С. Бейлинсон // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 2. Языкознание, 2009. № 1(9). С. 145–149.

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

123. Биче-оол Ч.В. Профессиональный и непрофессиональный дискурс: к определению понятий / Биче-оол Ч.В., В.М. Мальцева // Вестник Хакасского государственного университета им. Н. Ф. Катанова, 2017. № 21. С. 25–29.

124. Быков А.В. Понятие альтруизм в социологии: от классических концепций к практическому забвению / А.В. Быков // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология, 2015. № 1. С. 5–18.

125. Володина М.Н. Термин как языковое выражение специального понятия / М.Н. Володина // Stephanos, 2019. № 4 (36). С. 160–166.

126. Гавранек Б. Задачи литературного языка и его культура / Б. Гавранек // Пражский лингвистический кружок / Под ред. Н.А. Кондрашовой. М.: Прогресс, 1967. С. 338–377.

127. Гвишиани Н.Б. «Мультиmodalный поворот» в когнитивных исследованиях языка через призму терминов и понятий / Н.Б. Гвишиани // Когнитивные исследования языка, 2022. № 4 (51). С. 364–369.

128. Гвишиани Н.Б. Лингвопрагматические особенности взаимодействия вербального и невербального компонентов мультиmodalного 'текста' в коммуникативном пространстве различных типов дискурса / Н.Б. Гвишиани // Вопросы когнитивной лингвистики, 2022. № 1. С. 15–17.

129. Гвишиани Н.Б. Функциональные синонимы в составе текстовых парадигм (в аспекте исследования английского корпусного дискурса) / Н.Б. Гвишиани // Когнитивные исследования языка, 2020. № 2 (41). С. 828–832.

130. Гвишиани Н.Б. Регистры, жанры и дисциплины в составе предметного дискурса / Н.Б. Гвишиани // Вестник Самарского государственного университета, 2015. № 4 (126). С. 38–46.

131. Гизатуллина Е.Д. Особенности функционирования медицинских терминов в общественно-политическом дискурсе и общие проблемы их перевода / Е.Д. Гизатуллина, С.С. Боднар // Terra Linguae. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2019. Вып. 5. С. 62–69.

132. Голованова Е.И. Профессиональный дискурс, субдискурс, жанр профессиональной коммуникации: соотношение понятий / Е.И. Голованова // Вестник Челябинского государственного университета, 2013. № 1(292). Филология. Искусствоведение. Вып. 73. С. 32–35.

133. Даниленко В.П. Актуальные направления лингвистического исследования русской терминологии / В.П.

Даниленко // Современные проблемы русской терминологии / Под ред. В.П. Даниленко. М.: Наука, 1986. С. 10–21.

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

135. Заботкина В.И. Прагматика слова и ее реализация в контексте / В.И. Заботкина // Вопросы структуры английского языка в синхронии и диахронии, 1985. Вып. 6. С. 105–110.

136. Карасик В.И. О типах дискурса / В.И. Карасик // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс: сб. науч. тр. Волгоград: Перемена, 2000. 389 с.

137. Кочемасова Д.Р. Профессиональный дискурс / Д.Р. Кочемасова, Е.Б. Воронина // Вестник Марийского государственного университета. 2018. Т. 12. № 2. С. 146–151.

138. Красных В.В. Единица языка vs. единицы дискурса и лингвокультуры (к вопросу о статусе прецедентных феноменов и стереотипов) / В.В. Красных // Вопросы психолингвистики, 2008. Вып. № 7. С. 53–58.

139. Липгарт А.А. К проблеме языковедческого описания публицистического функционального стиля / А.А. Липгарт // Язык СМИ как объект междисциплинарного исследования. М.: Изд-во МГУ, 2003. С. 161–166.

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

141. Миньяр-Белоручева А.П. Поликодовость искусствоведческого дискурса / А.П. Миньяр-Белоручева // Вестник ЮУрГУ. Серия «Лингвистика», 2017. Т. 4. № 4. С. 16–20.
142. Назарова Т.Б. Художественный текст в университетской системе обучения английскому языку делового общения: методологические принципы и методические приемы / Т.Б. Назарова // Теоретические и прикладные аспекты изучения речевой деятельности, 2020. № 6 (13). С. 141–147.
143. Назарова Т.Б. От авторской концепции бизнес-английского к авторской концепции перевода в деловых целях / Т.Б. Назарова // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода, 2019. № 2. С. 94–110.
144. Назарова Т.Б. Типология видов общения: от традиционных линий дифференциации к новым соотношениям / Т.Б. Назарова // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология, 2022. Т. 28. № 3. С. 117–126.
145. Новодранова В.Ф. Когнитивные науки и терминология / В.Ф. Новодранова // Научно-техническая терминология: научно-технический реферативный сборник. М.: Изд-во ВНИИКИ, 2000. Вып. 2.
146. Рябкова И.П. Искусствоведческий текст как объект перевода (на материале музейных текстов на русском, английском и финском языках) / И.П. Рябкова, А.А. Дерюгина // Многоязычие в образовательном пространстве, 2020. Т. 12. С. 135–141.
147. Сложеникина Ю.В. Авторский термин: к определению понятия / Ю.В. Сложеникина, А.В. Растягаев, И.Ю. Кухно // Онтология проектирования, 2018. Т. 8. № 1(27). С. 49–57.
148. Слюсарева Н.А. О типах терминов / Н.А. Слюсарева // Вопросы языкознания, 1983. № 3. С. 21–29.

149. Степанова В.В. О типах отраслевого профессионального дискурса / В.В. Степанова // Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины. Сер.: Гуманитарные науки, 2019. № 1 (112). С. 137–140.
150. Ткаченко Н.Г. К вопросу о терминологии изобразительного искусства / Н.Г. Ткаченко // Язык, сознание, коммуникация / Под ред. В.В. Красных, А.И. Изотова. М.: Диалог-МГУ, 1999. Вып. 7. 136 с. С. 48–56.
151. Шмелева О.Ю. Изменение сущностных свойств термина в процессе деспециализации и детерминологизации / О.Ю. Шмелева // Вестник МГОУ, 2010. № 4. С. 47–53.
152. Aleksandrova O.V. Dynamic changes in modern English discourse / O.V. Aleksandrova, E.O. Mendzheritskaya, V.L. Malakhova // Training Language and Culture, 2017, vol. 1, iss. 1, pp. 100–117.
153. Kaprow A. 'Happenings' in the New York Art Scene // Art News, Kelly, J (ed) Essays on the blurring of art an life (Expanded Edition) University of California Press, 1961, p. 16.
154. Ashbee B. A Beginner's Guide to Art Bollocks and How to be a Critic // In: Art Review, 1999, pp. 14–15.
155. Boccioni U. Futurist painting: Technical manifesto (1910) // in C. Harrison and P. Wood (eds), Art in Theory 1900–1990: An Anthology of Changing Ideas. Oxford, 1992, pp. 149–152.
156. Lynn S. Carving Their Niche // Critique Spring, 2004, vol. 13, pp. 31–33.
157. Coplans J. Circle of styles on the West Coast // Art in America, 1964, v. 52/3 (June), pp. 36–70.
158. Darling M. Plumbing the depths of superflatness // Art Journal, 2001, v. 60 (3), pp. 76–89.
159. Steinberg M. Emerging from flatness: Murakami Takashi and superflat aesthetics // Master of Arts dissertation paper, 2002, 231 p.

160. Gapienko P. Semantic diffuseness in Art History terminology // Professional Discourse & Communication, 2020, v. 2, pp. 43–62. DOI: 10.24833/2687-0126-2020-2-4-43-62
161. Rosenberg H. A dialogue with Thomas B. Hess // Catalogue of the Exhibition: Action Painting, The Dallas Museum for Contemporary Arts, 1958.
162. Igarashi T. Superflat Architecture and Japanese Subculture / Eds. M. Kira, M. Terada // Japan towards totalscape: contemporary Japanese architecture, urban planning and landscape, NAI Publishers, Rotterdam, 2000, 332 p.
163. Hoefer J., Asawa R. A Working Life / Ed. D. Cornell // The Sculpture of Ruth Asawa: Contours in the Air, San Francisco: Fine Arts Museums in San Francisco; Berkeley: University of California Press, 2006, p. 16.
164. Linell P. Discourse across boundaries: On recontextualizations and the blending of voices in professional discourse // Text & talk: an interdisciplinary journal of language, discourse & communication studies, 1998, vol. 18, no. 2, p. 143.
165. Lippard L.R. Eccentric Abstraction // Art International, 1966, vol. 10, no. 9, pp. 28–40.
166. Op Art Paintings: ‘Metaphenomena’ // Milcovitch, Leonardo, 1971, vol. 4, no. 3, pp. 267–268.
167. Regnauld A. The Posthuman Quiddity of Matthew Derby’s Super Flat World // The Businessman as Artist / New American Voices, 2010, no. 2. <https://doi.org/10.4000/transatlantica.5096>

ПРИЛОЖЕНИЕ № 1

№	Термин	Автор	Профессия автора	Год/годы создания	Страна создания	Метод терминообразования
1	Abstract art	Wassily Kandinsky	художник	1910	Россия	Синтаксический
2	Abstract expressionism	Robert Coates	искусствовед	1946	США	Синтаксический
3	Action Collage	Allan Kaprow	художник	1950-е	США	Синтаксический
4	Action Painting	Harold Rosenberg	искусствовед	1952	США	Синтаксический
5	Aesthetic Movement	James mcNail Whistler	художник	1870-е	США	Синтаксический
6	Anti-art	Marcel Dushamp	художник	1914	Франция	Морфологический
7	Antwerp Mannerism	Max Friedlander	искусствовед	1915	Германия	Синтаксический
8	Art Autre	Michel Tapie	искусствовед	1952	Франция	Заимствование из другого языка
9	Art Brut	Jean Dubuffet	Художник	1940-е	Франция	Заимствование из другого языка
10	Art Informel	Michel Tapie	искусствовед	1952	Франция	Заимствование из другого языка
11	Arte Povera	Germane Celant	искусствовед	1967	Италия	Заимствование из другого языка
12	Assemblage	Jean Dubuffet	художник	1950-е	Франция	Сужение значения
13	Auto-destructive art	Gustav Metzger	художник	1950-е	Великобритания, Германия	Синтаксический
14	Automatis	Andre Breton	художник	1924	Франция	Морфологический

	m					кий
15	Biedermeier	Adolf Kussmaul, Ludwig Eichrodt	writers	1850	Германия	Объединение слов; Заимствование из другого языка
16	Cloisonnism	Edouard Dujardin	искусствовед	1888	Франция	Морфологический
17	Combine Art	Robert Rauschenberg	художник	1950-е	США	Синтаксический
18	Conceptual Modernism	Ray Siva Kumar	художник	1997	Индия	Синтаксический
19	Concrete art	Van Doesburg	Художник/ искусствовед	1930	Нидерланды	Синтаксический
20	Conceptual Art	Sol Lewitt	художник	1967	США	Синтаксический
21	Contextual Modernism	Ray Siva Kumar	художник	1997	Индия	Синтаксический
22	Conversational Art	Homi K. Bhabha	искусствовед	1994	Великобритания	Синтаксический
23	counter-relief	Vladimir Tatlin	художник	1914	Россия	Морфологический
24	Cowboy Art	John Steuart Curry	художник	1980-е	США	Синтаксический
25	Crazy Art	Stephen Gibb	художник	2019	США	Синтаксический
26	Croqueton	Georges Seurat	художник	1880-е	Франция	Заимствование из другого языка
27	Cultural Art	Jean Dubuffet	Художник	1993	Франция	Синтаксический
28	Cynical Realism	Li Xianting	искусствовед	1992	Китай	Синтаксический
29	Dada	Tristan Tzara	искусствовед	1916	Румыния, Франция	Новое слово

30	Deconstruction	Jacques Derrida	философ, искусствовед	1970-е	Франция	Сужение значения
31	Diorama	Louis Daguerre	художник	1822	Франция	Морфологический
32	Drip painting (Drip School)	Harold Rosenberg	искусствовед	1952	США	Синтаксический
33	Digimodernism	Alan Kirby	искусствовед	2009	Великобритания	Морфологический
34	Eccentric abstraction	Lucy Lippard	искусствовед	1971	США	Синтаксический
35	Existential Art	Gabriel Marcel	философ, искусствовед	1940-е	Франция	Синтаксический
36	Fauvism	Louis Vauxcelles	искусствовед	1905	Франция	Морфологический
37	Funk Art	Peter Selz	искусствовед	1967	США	Изменение значения
38	Fluxus	George Maciunas	художник	1961	Литва, США	Заимствование из другого языка
39	Immediacy	Jay David Bolter, Richard Grusin	Ученый, специалист по медиа	1999	США	Сужение значения
40	Happening	Allan Kaprow	художник	1959	США	Морфологический
41	Hard Edge	Jules Langsner	искусствовед	1958	США	Синтаксический
42	Hypermediacy	Jay David Bolter, Richard Grusin	Media Scientist	1999	США	Морфологический
43	Hyperrealism	Isy Brachot	искусствовед	1973	Бельгия	Морфологический
44	Japonisme	Philippe Burty	искусствовед	1872	Франция	Заимствование из другого языка
45	Jazzaction	Ted Jones	художник	1950-е	США	Синтаксический

	painting					ий
46	Junk art	Lawrence Alloway	искусствовед	1961	Великобритания	Синтаксический
47	Kinetic Art	Naum Gabo, Antoine Pevsner	художник	1920	Россия, Франция, США	Синтаксический
48	La Pittura colta	Italo Mussa	искусствовед	1983	Италия	Заимствование из другого языка
49	Lowbrow Art	Robert Williams	художник	1979	США	Синтаксический
50	Luminism	Jogh Baur	искусствовед	1954	США	Морфологический
51	Massurrealism	James Seehafer	художник	1992	США	Морфологический
52	Magic(al) Realism	Franz Roh	искусствовед	1925	Германия	Синтаксический
53	Manierism	Roland Freart de Chambray	искусствовед	1662	Франция	Морфологический
54	Mannerism	Luigi Lanzi	археолог	Конец XVIII века	Италия	Морфологический
55	Mass Art	Dwight McDonald	искусствовед	1960	США	Синтаксический
56	Megarealism	Tjalf Sparnaay	художник	1990-е	Нидерланды	Морфологический
57	Merz	Kurt Schwitters	художник	1927	Германия	Новое слово
58	Metaphysical painting	de Chirico	художник	1913	Италия	Синтаксический
59	Minimal Art	Richard Wollheim	философ, искусствовед	1965	Великобритания	Синтаксический
60	Minoan Art	Arthur Evans	археолог	1884	Великобритания	Синтаксический
61	Mobile	Marcel Duchamp	художник	1932	Франция	Сужение значения
62	Monochro	Pierre	искусствовед	1949	Франция	Синтаксический

	me Propositio ns	Restany				ий
63	Neo- Impression ism	Felix Feneon	искусствовед	1885	Франция	Морфологический
64	Neo- Plasticism	Piet Mondrian	художник	1920-е	Нидерланды	Морфологический
65	Neo-tantric art	Dr. L. P. Sihare	искусствовед	1965	Индия	Синтаксический
66	New objectivity	Gustav Hartlaub	художник	1923	Германия	Синтаксический
67	New sculpture	Edmund Gosse	искусствовед	1876	Великобритания	Синтаксический
68	Non- objective Art	Александр Родченко	художник	1917	Россия	Синтаксический
69	Novelty art	Clement Greenberg	искусствовед	1940-е	США	Синтаксический
70	Nouveau realism	Pierre Restany	искусствовед	1960	Франция	Заимствование из другого языка
71	Op Art	Time magazine	искусствовед	1964	Великобритания	Синтаксический
72	Orphism	Guillaume Apollinaire	поэт	1912	Франция	Морфологический
73	Outsider Art	Roger Cardinal	Искусствовед	1972	Великобритания	Синтаксический
74	Painterly (Post- painterly)	Heinrch Wo:lfflin	философ, искусствовед	1950	США	Сужение значения
75	Performan ce	Marjorie Strider	художник	1969	США	Сужение значения
76	Photorealis m	Louis K. Meisel	художник	1968	США	Морфологический
77	Pittura metafisica	Giorgio de Chirico	художник	1911	Италия	Заимствование из другого языка
78	Pointillism	Felix Feneon	искусствовед	1886	Франция	Морфологический

						кий
79	POKU	Takashi Murakami	художник	1990-е	Япония	Новое слово
80	Pop art	Lawrence Alloway	искусствовед	1950-е	Великобритания	Синтаксический
81	Post-Black Art	Thelma Golden	искусствовед	1990-е	США	Синтаксический
82	Post-Impressionism	Roger Fry	Художник/ искусствовед	1910	Великобритания	Морфологический
83	Presentation drawing	Johannes Wilde	искусствовед	1958	Венгрия	Синтаксический
84	Primary Structures	Kynaston McShine	искусствовед	1966	США	Синтаксический
85	Pseudorealism	Devajyoti Ray	художник	2003	Индия	Морфологический
86	Ready Made	Marcel Duchamp	художник	1916	Франция	Синтаксический
87	Reverse Graffiti	Paul Curtis	художник	2000-е	Великобритания	Синтаксический
88	Remediation	Jay David Bolter, Richard Grusin	Ученый, специалист по медиа	1999	США	Сужение значения
89	Renaissance	Jules Michelet	историк	1855	Франция	Сужение значения
90	Retinal Art	Marcel Duchamp	художник	1951	Франция	Синтаксический
91	Second-order Realism	Andrew Darley	искусствовед	1997	Ирландия	Синтаксический
92	Section d'or	Jacques Villon	художник	1910	Франция	Заимствование из другого языка
93	Superflat	Takashi Murakami	художник	1990-е	Япония	Морфологический
94	Superrealism	Morley, Malcolm	художник	1960-е	Великобритания	Морфологический

95	Suprematism	Kazimir Malevich	художник	1915	Россия	Морфологический
96	Surrealism	Apollinaire Guillaume	искусствовед	1917	Франция	Морфологический
97	Tachisme	Michel Tapie	искусствовед	1952	Франция	Заимствование из другого языка
98	Tactile values	Bernard Berenson	искусствовед	1896	США	Синтаксический
99	Transparencies	Ruth Asawa	художник	2006	США	Морфологический
100	Transparency Immediacy	Jay David Bolter, Richard Grusin	Ученый, специалист по медиа	1999	США	Синтаксический
101	Vorticism	Ezra Pound	искусствовед	1920-е	Великобритания	Морфологический
102	Wannabe Art	Martin Maloney	художник	1995	Великобритания	Синтаксический