Теория

УДК 7.01
ББК 85.1
DOI: 10.51678/2073-316X-2026-2-10-23

Шариф Шукуров

О точности в гуманитарных науках

На наш взгляд, именно термин является одной из ключевых и креативных фигур, сообщающих точность пространному гуманитарному дискурсу. Основная задача нашего сообщения состоит в том, чтобы понять как, каким образом создается сама ткань гуманитарного текста сквозь призму доминирующего в этом тексте термина. Что фиксирует то или иное явление, что является часто невидимой формой выражения того, что находится между словом и образом? Термин может быть невидим. Одна из семем термина «предел» — это и граница, ограничивающая определенное пространство. А при определенных условиях открывающая ходы в другое пространство.

Ключевые слова:

термин,
литература и литературоведение, философия,
архитектура,
изобразительное искусство,
орнамент.

Ю. Апресян в книге «Идеи и методы структурной лингвистики» пишет следующее:

> *«Новое» — это то, ради чего делается сообщение, а «данное» — это то, о чем делается сообщение* [1, с. 74].

Наше сообщение будет посвящено глубинному значению термина, как одному из центральных звеньев того, что мы назвали проблемой точности в гуманитарных науках. Обсуждение проблемы точности в гуманитарных науках сразу наталкивается на вопрос: о чем сообщается в литературе, а также философии и всей сфере искусства?

На наш взгляд, именно термин является одной из ключевых и креативных фигур, сообщающих точность пространному гуманитарному дискурсу. Вот, что говорят специалисты о значении термина: «Современное понимание термина всегда подразумевает *точность* его значения» [5, с. 722]. И вновь существенным обстоятельством нашего сообщения является то, что доступные нам характеристики термина всенепременно указывают на его значение, то есть отвечают на вопрос «что это?». Например, термин указывает на, скажем, символ, который означает то-то и то-то. Недавнее исследование о термине заканчивается следующими словами: «...исследование показало большой спектр разночтений в понимании и определении термина, не всегда имеющих серьезные обоснования и препятствующих дальнейшему развитию терминоведения» [5, с. 725].

Об этом же писал Людвиг Витгенштейн: «...что можно требовать от нашей терминологии, как не того, что она разграничивает плохой зуб, который не дает зубной боли, от того, который ее дает?» [3, с. 364]. Философы отчетливо понимали ценность и значение термина.

Существует философский, психологический термин установка, нацеленная на субъект, его модус, определённую внутреннюю организацию, его модификацию в той или иной конкретной ситуации,

готовность к совершению определённой деятельности, направленность на удовлетворение актуальной потребности.

Иными словами, наше сообщение нацелено на установочную характеристику термина в различных ситуациях. Мы настаиваем на проведении глубинного изучения термина, и предпочитаем искать ответ на следующий вопрос: как, каким образом это построено? Наши предпочтения отдаются исследованию не поверхностного значения термина, а его этимологии, не номинативного значения, а структуре слова вещи, на которую это слово указывает.

И еще раз, основная задача нашего сообщения состоит в том, чтобы понять как, каким образом создается сама ткань гуманитарного текста сквозь призму доминирующего в этом тексте термина.

Древняя, средневековая и современная терминология, рожденная в недрах философии, лингвистики, литературоведения так или иначе распространяется на всю сферу культуры. Именно поэтому в наше время столь часто и уверенно говорят о поэтике искусства, архитектуры и иных сфер мировой культуры. Современные архитекторы, не переставая говорят и пишут, используя термины русской поэтологической школы, а также охотно используют терминологию М. Хайдеггера, Ж. Делёза, М. Фуко, Ж. Бодрийяра, Ж. Деррида.

Наше сообщение будет построено на нескольких примерах, которые призваны осветить различные семантические и функциональные стороны слова термин.

Русское слово *термин* — слово (или словосочетание), которое является точным (!) обозначением определенного понятия (или в сочетании с другими понятиями) в определенной сфере науки, техники, общественной жизни и т. д. Слово «термин» восходит к латинскому *terminus* («граница», «предел», «конец»). В свою очередь *terminus* связан с греческим τέρμα (*terma*) в значениях: 1) «конечный столб на ристалищах»; 2) «конец, край, предел»; 3) «поход, результат». Далее из праиндоевропейского **ter-*. По М. Фасмеру, в русском языке слово «термин» появилось уже в 1705 году через польский *termin* [16, т. IV, с. 48].

Ю. Любимов напомнил мне, что одна из семем слова-термина «предел» — это и граница, ограничивающая определенное пространство. А при определенных условиях открывающая ходы в другое пространство.

Пространственная направленность этимологических значений термина очевидна, столь же ясна и номинативная функция термина.

А. А. Реформатский, к примеру, и многие другие, указывал на семантическое поле термина, что, собственно, уже заложено в его этимологических глубинах [12]. Однако последнее обстоятельство, как мы уже говорили, не входит в процедуру исследования термина.

Термин, как мы видим существует в пространстве между языком и сложившимся образом, будь он словесным, визуальным, архитектурным. Термины являются строительными блоками в процессе сложения и восприятия языка и коммуникации. Как возникает термин? Вот наш первый пример.

Ноам Хомский, говорит о творческом аспекте языка, собственно этот аспект языка и порождает термин: «Во фразе *The boy runs* (“мальчик бежит”) окончание “-s” является тактом, находящимся под контролем таких “тонких свойств ситуации”, как “природа бега качестве *деятельности*, а не предмета и не свойства, присущего предмету”» [19, с. 56]. Таким образом, слово «деятельность», характеризуя бег мальчика, обретает значение термина. Другими словами, и это хорошо известно — слово способно обрести формальные и смысловые качества термина.

Обратимся к Мартину Хайдеггеру, к его работе «Основные понятия метафизики». Задаваясь вопросом о том, что такое философия, какова ее ценность, Хайдеггеру приходится перечислить больше дюжины терминов: мировоззрение, мировоззренческая проповедь, нечто последнее, конечное, наука, искусство как сестра философии, равенство, одинаковость, ускользание метафизики, ностальгия, мир как целое, бытие, конечность, одиночество, уединение и т. д.

Итак, Хайдеггер продемонстрировал уникальный пример, показав становление термина *метафизика* сквозь тернии множества иных терминов. Мы еще встретимся с аналогичным приемом поиска значения термина, когда терминологическое углубление приводит к этимологии конечного значения.

Б. И. Ярхо написал книгу «Методология точного литературоведения» [22; 4], в которой он предлагал пользоваться методами точных наук, например, математикой. Значение книги Ярхо для литературоведения, незаурядная эрудиция автора, неожиданные и справедливые замечания позволяют нам отобрать некоторые из его рассуждений для нашей работы.

Сначала мы задаемся двумя вопросами. Что находится между языком/языками и иконикой (образ, мотив, сюжет)? Что фиксирует то или иное явление, что является часто невидимой формой выражения

того, что находится между словом и образом? Термин может быть невидим.

Вот пример, взятый из книги Ярхо:

Белеет парус/одинокий.
Или:
Белеет/парус одинокий [22, с. 34].

Косая черта, отделяющая варианты прочтения, названа Б. И. Ярхо паузой, то есть невидимым, но вполне ощущаемым пространственно-синтаксическим разделением. Таким образом, в книге Ярхо возникает и термин «пауза»[1], и даже «теория паузы». Смыслы могут быть выражены еще более сложно, например безмолвием или паузой [8, с. 172, 186].

Другими словами, безмолвие можно считать также паузой. Например, известное выражение последователей дзен-буддизма «хлопок одной ладонью» можно счесть за своеобразную паузу. Когда в Космосе нет двойственности, когда мир дается вам только один раз, в этом случае возможен хлопок одной ладонью.

Мы видим вновь, термин имеет пространственный характер[2]. Надо полагать, что слово *пауза*, в качестве термина обладает, во-первых, самодостаточностью, во-вторых, многообразной функциональностью, что мы незамедлительно продемонстрируем.

Покидая на время литературоведение, перейдем к примеру из области высокой архитектуры. Обратимся к творчеству выдающегося итальянского архитектора Андреа Палладио. Ограничимся двумя примерами из творчества знаменитого архитектора

Незаполненные интерколумнии в церкви Реденторе (1577) в Венеции не устроили архитектора Андреа Палладио — он заполнил пустоты между колоннами нишами. Ниша ведь величина пространственная, не так ли? Интерколумнии беспокоят Палладио. (Ил. 1).

1 М. Фасмер приводит следующую этимологию для слова «пауза»: «Через нем. *Pause* из лат. *pausis* от греч. παῦσις “прекращение, перерыв”: παύω “кончаю, прекращаю”» [16, т. III, с. 218].

2 О значении пространства см.: [15]. В. Н. Топоров дает следующее определение пространству: «<...> текст входит наряду с другими фактами в множество, понимаемое как пространство <...>, и пространство наряду с другими видами текстов образует множество, понимаемое как текст» [15, с. 227]. Топоров часто ссылается на работу М. Хайдеггера «Искусство и пространство» [18].

1. Андреа Палладио. *Церковь Иль Реденторе.* 1577

2. Андреа Палладио. *Вилла Фоскари.* 1560–1565

Еще одна постройка Палладио — вилла Фоскари (1560–1565) близ городка Мира под Венецией. Нас интересует не колонный ряд, но вновь интерколумний. (Ил. 2.) Вернее другое: интерколумнии — это конечно же не просто интервалы между колоннами, но именно семантически нагруженные паузы. Сам Палладио в его 4-томной книге об архитектуре писал следующее:

> <...> *междустолпия, или промежутки, и толщина колонны должны иметь взаимную пропорциональность и соответствие* [10, с. 25].

Кроме того, как мы можем заметить, интерколумнии нацелены на передачу не только пропорций колонного ряда, но еще и своеобразную пространственную паузу. Современные исследования показывают, что интерколумнии Палладио заметно меньше того, что мы можем видеть в античной архитектуре (греческой и римской).

Именно архитектурная пауза устрожает наш взгляд на архитектуру Андреа Палладио, именно она придает особое очарование постройкам. Для пущей уверенности в нашей работе с архитектурой Палладио мы обратились к мыслящим архитекторам. Вот одна из характеристик творчества Палладио:

> *Если паузу рассматривать как отсутствие чего либо, мы неизбежно придем к равнозначности паузы и пустоты, а следовательно пространства. Таким образом архитектура, в значительной степени,*

посвящена работе с паузой. Архитектурное произведение может рассматриваться как совокупность пауз (пространств-пустот)[3].

Отметим особенно: функционально различные примеры с использованием слова и термина «пауза» демонстрируют, как можно понять, многообразные семемы одного термина, которые лежат далеко не на поверхности вещей. Слово и термин «пауза» закрепился в даосско-буддийской культуре Японии (театр, каллиграфия, эстетика-философия) [14].

Чтобы еще раз убедиться в том, каким образом, как делается, формируется термин, мы перейдем к отечественной культуре начала XX века, она изобилует новыми терминами, новыми словами, новой орфографией и синтаксисом. Это время русского футуризма и конструктивизма в литературе, архитектуре, театре, музыке, искусстве. В каждой из этих сфер мы встречаем поистине гениев их времени и будущего — это Владимир Маяковский, Велимир Хлебников, Борис Пастернак, Владимир Татлин, Казимир Малевич. С названной группой «великих» и их учениками накрепко связан внушительный пласт Опояза в литературе и конструктивизма в архитектуре.

Наш следующий пример будет посвящен терминам, которые были накрепко связаны с двумя равнозначными понятиями — беспредметное (искусство) и абстрактное (искусство). В это время термины становятся многообразными, динамичными, полисемантичными. Вот как характеризует термин «форма» известный деятель авангарда (композитор, художник, теоретик) Михаил Матюшин:

> *Форма — геркулес и часовой организм. С геркулесом борются художники — поэты, все мастера искусства, часы это форма ритма* <...> *Если перекрутить завод, пружина лопнет — часы встанут и будут показывать один и тот же час, так как одна и та же форма замирает и становится инертной* <...> *Постоянно изменяясь быть подвижной, а не постоянно одной и той же — застывшей* [цит. по: 2, с. 16].

И еще раз для верности — форма не может оставаться инертной, застывшей.

3 Из беседы автора с архитектором О. Шукуровым.

Следующим героем нашего сообщения станет Алексей Крученых, о котором очень точно сказал В. Маяковский: «Истинный поэт... разрабатывающий слово». Именно об этом мы поговорим, ведь Крученых «разрабатывал» не только слова, но и термины. Например, Крученых посвящает одну книгу слову-термину «фактура»:

> *Фактура слова — это* <...> *делание слова, конструкция, наслоение, накопление, расположение тем или иным образом слогов, букв и слов* [6, б. п.].

Кроме фактуры слов, предлагается фактура звука: дыр-бул-щыл. В любом случае термин «фактура» не связывается с каким-либо одним значением, он многозначен и далек от статики. Термин «фактура», как мы полагаем, вполне может быть использован и в изобразительном искусстве и архитектуре. Сам же Крученых вместе с Хлебниковым и Зданевичем изобрел еще и «визуальный язык».

Специалисты говорят о термине «фактура» следующее: динамическая структура элементов языка позволяет создать новую поэтику — новые образы, новые смыслы, новую игру языковых элементов. Только послушайте, как, каким образом Велимир Хлебников конструирует новый поэтически-визуальный образ:

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиэээй — пелся облик,
Гэт-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

Пластически-словесный образ Хлебникова неожиданно представляется в качестве визуального. Это Лицо экзистирует на *холсте* вне какого-либо *протяжения*, а *протяжение* — это время. В абстрактном пространстве, которое решительно лишено каких-либо соответствий, живет *Лицо*, подобно развернутой и одновременно замкнутой *цепи*. Ибо *цепь* это одновременно сила, единство, бесконечность и защита.

Вне протяжения и соответствий жило словесно-визуальное иконное Лицо — наша защита.

Так думал Велимир Хлебников в 1910 году на заре зарождения абстрактного искусства в работе В. В. Кандинского. (Ил. 3.)

Что же такое абстракция? Один из современных авторов отвечает на этот вопрос следующим образом:

> *Абстрактное пространство стремилось к бесконечности. Для Маркса примером конкретной абстракции является понятие труда не как конкретной деятельности, а как труда вообще. Маркс отмечал, что Адам Смит открыл труд как общую абстрактную категорию. Абстракция процветала как этос* [23, p. XVII].

Этос как совокупность нравственных императивов, имплицитно присущих интерсубъективному пространству.

Владимир Татлин называет свой проект летательного аппатарата «Летатлин». Художник конструирует из разных материалов подобие огромной птицы. Она действительно фактурна, выразительна, пластична. (Ил. 4.)

Термин «фактура», как мы видим, с легкостью переходит и на новые формы и смыслы того, что конструируется уже Татлиным, включая и его контррельефы, и проект Памятника III Интернационала. Мы встречаемся с примером, когда один термин («фактура») порождает другие.

Итак, термин способен порождать все новые и новые термины и образы в разных видах творчества, Термин буквально искрится значениями. Термин «фактура» подобен складке Делёза, в нем таится различие, поэтому каждое значение вещи обладает собственным смыслом.

Следующую книгу Алексей Крученых посвящает термину «сдвиг», а книга называется «Сдвигология русского стиха. Трахтат обижальный и поучальный» [7]. Крученых настаивает на следующем: вслед за сдвигом в звуке следует сдвиг и в смысле. Он пишет:

> *Двусмысленность, каламбур, чтение между строк, параллельный смысл, символизм.*
> *Сдвиг приводит к созданию новых слов — неологизмов, типа деньеще узрюли, теперья или неопределенных точно-заумных* [7, с. 35].

«Заумный язык», прокламирует Алексей Крученых, — это и есть «всегда-сдвиговой язык». Он приводит такой пример:

3. Василий Кандинский. *Без названия*
1910 [1913]
Бумага, карандаш, тушь, акварель. 49,6 × 64,8
Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду, Париж

4. Владимир Татлин. *Аппарат в обтяжке «Летатлин» N° 1*
на «Выставке работ заслуженного деятеля искусств В. Е. Татлина» в Итальянском дворике ГМИИ
1932. Фотография

> *...а вот, глазами рококоча,*
> *глядит на вас с укором,*
> *рококовый рококуй* [7, с. 17].

Виктор Шкловский в одной из последних своих статей писал о зауми следующее:

> *Футуристов упрекали в том, что они отказываются от содержания. Но орнамент — разве он бессодержателен? А музыка? Она кажется умонепостигаемой, чистейшей заумью* [21, с. 257].

А для таких форм конечно же требуются соответствующие термины, что проделывает Крученых, и, кстати, сам Шкловский («остранение»).

А. В. Михайлов, выдающийся специалист в области поэтики литературы и искусства, непревзойденный переводчик, сформулировал одно из правил риторического подхода к вещи:

> *Главное — что слово встает на пути автора, и всякий раз, когда автор намерен о чем-либо высказаться, особенно же, если он желает*

сделать это вполне ответственно, слово уже направляет его высказывание своими путями <...> Можно говорить о культуре готового слова. Суть риторики заключается в том, чтобы придавать слову статус готового, канонически определенного и утвержденного [9, с. 331–332].

Готовое персидское слово «чин» (*chīn*, и реже *chīnestān*) в подавляющем числе случаев переводится только как «Китай». Для любителей китайского влияния в сотворчестве персидского языка и изобразительного искусства существует весьма забавная ловушка. Одна из семантических групп слова *chīn*, кроме собственно Китая, в классической персидской литературе являет значение сплетенности, сгиба (pīch, *cham*), узла и одновременно сплетенного орнамента (*gireh*) и даже волны (*mawj*), а также еще с одним семантическим сближенным словом *shikandje* (боль, мучение)[4].

Таким образом, иранские художники, во-первых, в полной мере использовали возможности родного языка для передачи тех форм, которые действительно похожи на китайские, и, во-вторых, обращение к слову наравне с изобразительной формой явилось полновесной коммуникативной стратагемой, с помощью которой художниками устанавливалась связь со зрителем таких изображений.

Эта фигура в поэтике (*ilm al-badi*) называется *tadjnīs-e tām* (полный *tadjnīs*), когда два слова совпадают по написанию и произношению, но отличаются по значению [11, с. 89–91]. Впрочем, существует и еще одна фигура, которая называется *īhām*, суть которой состоит в наличии одного слова с двумя значениями — одно из них распространенное, а другое редкое [11, с. 127–129]. Слово «Китай» («китайский») иранские художники могли использовать в указанных двух значениях. Сейчас мы не знаем, какую из фигур использовали художники, очевидно другое, они активно пользовались правилами и фигурами поэтики.

Для нас также важно, что географическое название (по Михайлову, «готовое слово») обращается в термин и термины.

В языковой форме, которую можно принять за обозначение Китая, и соответствующих этому слову визуальных форм, таится различие, которым и воспользовались иранские художники[5]. Они, словно

4 Последнее значение дает персидский словарь *Burhān-e Qāte'* (Tehran, 1341, p. 410).

припасли очередную загадку для простаков, которые покушаются на знание их языка и искусства. Часто сходство принимается за подобие[6]. При этом нельзя забывать и о таящемся внутри этого сходства различии-в-воображении. Сходство в воображении, а не подобие, основанное на различии, — вот принцип отношения к слову и к визуальным формам. Поэтому различие не разводит, а напротив, сближая, единит то, что разведено.

Поль Рикёр разделяет память и привычку. В приведенном выше примере с китаизмами в культуре Ирана напрашивается вывод: устойчивое присутствие в литературе и искусстве ряда китайских образов связано именно с привычкой. Память, как говорит Рикёр, каждый раз отсылает к «определенному месту нашего опыта» [12, с. 49], а привычка — это лишь заученный когда-то урок.

Мы смело можем говорить, что термин — это готовое и устойчивое слово, способное выявить как сингулярные, так и общепринятые значения вещи. Этимологизация термина необходима не досуга ради, но во имя выявления имманентных свойств слова, которые незамедлительно отражаются на вполне доступных значениях. Термин — и мы говорили об этом выше — нацелен на творческое осмысление пустоты или же стоянки-паузы во время движения путника.

Этот пример ясно демонстрирует превосходство онтики над онтологией. И в первом, и во втором случае мы существуем в осуществленном бытии, мы дома.

И последний пример связан с именем Виктора Шкловского.

Хорошо известен его термин «остранение»; он пишет о видении, а не о узнавании, это — прием искусства, пишет он, а не только литературы [20]. В этой же статье Шкловский, выдвигает еще один термин — «затрудненная форма». Скажем вновь и вновь — создаваемые формы, смыслы и термины носят междисциплинарный характер в искусстве русского авангарда. «...вещь находится перед нами, мы знаем об этом, но ее не видим» [20, с. 8], — появляется автоматизм восприятия. Далее Шкловский задается вопросом по «выводу вещи из автоматизма восприятия». Кроме того, Шкловский пишет, что термин «остранение» «увеличивает трудность и долготу восприятия» [20, с. 7–8]. Термину

5 Известны случаи, когда сами иранцы атрибуируют композиции как китайские, в то время как они, без сомнения, являются персидскими. См.: [24, p. 40].

6 О сходстве и подобии см.: [17, с. 57] .

«восприятие» наш герой посвящает много места в статье. Вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием: вещь находится перед нами, мы знаем об этом.

Работы Шкловского и Крученых вышли в свет в начале 1920-х годов, на заре крепко связанного с футуризмом и Опоязом архитектурным конструктивизмом.

Библиография

1. *Апресян Ю. С.* Идеи и методы современной структурной лингвистики (краткий очерк). М., 1966.
2. *Бобринская Е.* Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003.
3. *Витгенштейн Л.* Философские исследования. М.: АСТ, 2022.
4. *Гаспаров М. Л.* Работы Б. И. Ярхо по теории литературы // *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Т. II: О стихах. М., 1997.
5. *Гринев-Гриневич С. В., Сорокина Э. А., Молчанова М. А.* Еще раз к вопросу об определении термина // Вестник РУДН. Серия «Теория языка. Семиотика. Семантика». 2022. Т. 13. № 3. С. 710–729.
6. *Крученых А.* Фактура слова. Декларация. Кн. 120. М., 1923.
7. *Крученых А.* Сдвигология русского стиха. Трахтат обижальный и поучальный. Кн. 121. М., 1923.
8. *Любимов Ю. В.* Культурно-психологические особенности речевой деятельности // Историческая психология и социология истории. 2022. Т. 16. № 2. С. 169–187.
9. *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 326–391.
10. *Палладио А.* Четыре книги об архитектуре/Пер. И. В. Жолтовского. М., 1938.
11. *Рашид ад-Дин Ватват.* Сады волшебства в тонкостях поэзии/ Пер. с персидского, исследование и комментарий Н. Ю. Чалисовой. М., 1985.
12. *Реформатский А. А.* Введение в языковедение. М., 1996,
13. *Рикёр П.* Память, история, забвение. М., 2004.
14. *Скворцова Е. Л.* Онтология паузы в японской философии // Академические тетради. 2015. Вып. 16. С. 304–309.

15. *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227–285.
16. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка/Пер. с нем. О. Н. Трубачева. В 4 т. Т. III, IV. М., 1987.
17. *Фуко М.* Это не трубка. М., 1999.
18. *Хайдеггер М.* Искусство и пространство // Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX в. М., 1979.
19. *Хомский Н.* Избранное / Под ред. Э. Арноува. М., 2016.
20. *Шкловский В. Б.* Искусство как прием // Сборники по теории поэтического языка. Вып. II. Пг., 1917. С. 3–14.
21. *Шкловский В.* О заумном языке. 70 лет спустя // Русский литературный авангард. Материалы и исследования / Под ред. М. Марцадури и др. Тренто, 1990. С. 253–259.
22. *Ярхо Б. И.* Методология точного литературоведения. Избранные труды по теории литературы. М., 2006.
23. *Aureli P. V.* Architecture and Abstraction. Cambridge (MA), London, 2023.
24. *Roxburgh D. J.* Disorderly Conduct? F. R. Martin and the Bahram Mirza Album // Muqarnas. 1998. Vol. XV. Pp. 32–57.