

ческого персонажа: «Омертвевшая ветка... Нелепость торчания./Неуклюжесть качаний, тлетвор черноты./Но когда вокруг тебя завихрилось порханье,/Эфемерных созданий, окуталась ты/В золотистость, сиреневость и изумрудность./Стала ровней средь веток живых, молодых». Ещё чуть-чуть и иллюзия рассеется, уйдёт в свой невидимый мир. Но лирический герой ответственен за преобразование реальности: «Взгляд спешу отвести, понимая безумность/Этой хитрости нашей одной на двоих». Движение к реальности, в обратную сторону снова начинается, но тут же останавливается волей лирического героя. Да, конечно же, это иллюзия, которая должна исчезнуть, но мир верен лишь с позиции его изменения:

Мотыльки улетят, но есть власть соучастья —
Взгляд успеть отвести, чтобы не подтверждать
Грустных знаний своих. И пусть радуга счастья
Продолжает на ветке цвести, трепетать¹.

Список литературы

1. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства./Пер с франц. М.: «Российская политическая академия» (РОССПЭН), 2004.
2. Белый А. Собрание сочинений. Петербург: Роман в 8 гл. с прологом и эпилогом/Послесл. В. М. Пискунова. — М.: Республика, 1994.
3. Гегель Г. В. Ф. Наука логики. — М.: Мысль, 1998.
4. Лесков Н. С. Человек на часах//Лесков Н. С. Собр. соч.: В 12 т. — М.: Правда, 1989.
5. Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. — М.: Худож. лит., 1974.
6. Сергиенко П. Я. Триалектика. Новое понимание мира. — Пущино, 1995
7. Сергиенко П. Я. Триалектика. Святая троица как Символ знания. — Пущино, 1999
8. Сергиенко П. Я. Сергиенко П. Я. Триалектика. О мерах мудрости и мудрости мер. — Пущино, 2001.
9. Сухонос С. И. Кипящий вакуум Вселенной, или гипотеза о природе гравитации (предварительное сообщение). — М.: Новый центр, 2000
10. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. 5-е изд. — М.: Высш. школа, 1976.
11. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. — М.: Худож. дит., 1963. Т. 12.
12. Федотов О. И. Основы теории литературы: В 2 ч. М.: Владос, 2003. Ч. 1.
13. Флоренский П. А. Космологические ангиномии Канта//Флоренский П. А. Соч.: В 4 т. — М., 1996. Т. 2.
14. Юрьев Г. Перекати-поле//Литературная студия. Волгоград, 2000.



Колотов Александр Анатольевич,
Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева,
доцент кафедры зарубежной литературы

Паратекстуальный подход в современном литературоведении

В современном литературоведении интерес к элементам, которые не полностью принадлежат к тексту литературного произведения, но, тем не менее, составляют с ним единое целое, называемое книгой, возник после выхода в 1987 году работы известного французского исследователя Жерара Женетта под названием «Паратексты: пороги интерпретации». Связь паратекста с порогами не случайна. По мысли Женетта, паратекст как раз и представляет собой те элементы, которые лежат на пороге текста и призваны определенным образом подготовить и направить читательское восприятие текста (а, следовательно, и его интерпретацию) в нужном направлении. Говоря словами Женетта, «паратекст — это то, что дает возможность тексту стать книгой и в качестве таковой предложить его читателям и, в более общем смысле, широкой публике. Паратекст не столько барьер или закрытая граница, сколько *порог* — или то слово, которое использовал Борхес по поводу предисловия — “вестибюль”, который предлагает миру в целом возможность либо войти внутрь, либо развернуться и выйти прочь»².

Женетт подразделяет все паратекстуальные элементы на две обширные категории: перитекст и эпитекст. Перитекстом Женетт называет такие элементы, как название и подзаголовок произведения, заголовки глав, предисловие, примечания и т. п. — то есть то, что в некотором смысле можно найти «внутри» текста. Эпитекст же больше соотносится с «внешним» по отношению к тексту: интервью с автором, рекламные объявления, рецензии критиков и т. п. Паратекст, таким образом, складывается из перитекста и эпитекста.

Кроме того, не менее важно для Женетта и авторство паратекстов. В этом отношении французский исследователь выделяет два типа паратекста: автографический и аллографический. Автографический паратекст — это паратекст, созданный непосредственно автором текста (произведения), в противоположность аллографическим паратекстам, которые создаются другими людьми (как правило, издателями или редакторами текста).

В своей книге Женетт подробно анализирует различные виды издательского перитекста, значение имени автора (или его отсутствия) на обложке произведения, роль, виды и функции заголовков, эпиграфов, посвящений, примечаний, значение суперобложек, а также публичных и частных эпитекстов.

Паратекстуальный подход и терминологический инструментарий, предложенный Женеттом, оказался востребованным для исследователей литературных произведений, принадлежащих совершенно разным историческим эпохам и направлениям. К примеру, двигаясь по пути, предложенному Женеттом, И. де Йонг обнаружила вербальные паратекстуальные маркеры даже в «устном тексте» Гомера³. Изучение литературы более поздних периодов с привлечением паратекстуального подхода также принесло свои плоды.

¹ Юрьев Г. Перекати-поле//Литературная студия. Волгоград, 2000. С. 89.

² Genette, Gerard. Paratexts: Thresholds of Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. P 1–2.

³ Jong, I. J. F. de. Sunsets and Sunrises in Homer and Apollonius of Rhodes: Book-Divisions and Beyond//Dialogos, 3 (1996). Pp. 20–35.

Кэтлин Эшли, обращаясь к концепции паратекста Женетта, отмечает, что, хотя французский ученый, «конечно, не думал о средневековых рукописях, но его теоретическая интуиция предлагает способ исследования древних произведений»¹ — и в частности, при анализе средневековой французской рукописи *Miroir des bonnes femmes* Кэтлин Эшли убедительно показывает, как имена и комментарии владельцев рукописи, записанные преимущественно на ее полях, могут поведать историю использования данной книги в контексте одной семьи в XV–XVI веке.

Эвлин Трибл в своей книге «Поля и маргинальность» особое внимание уделяет паратекстам в первых английских печатных изданиях, в которых, по мнению исследователя, можно увидеть диалог двух культур: литературного покровительства и зарождающегося книжного рынка². Не менее важным представляется и то, что само существование паратекста в этот исторический период свидетельствует о том, что писатель сам по себе еще не обладает достаточным авторитетом для читателя — его полномочия должны подтверждаться паратекстами других людей, выступающих, по сути, «поручителями текста»³.

Паратекст может являться и важным ключом для исследователя, раскрывая непростые взаимоотношения разных национальных культур. Например, А. Колдирон из университета штата Флорида обращается к английским переводам французских книг в эпоху правления династии Тюдоров, отмечая, что большинство паратекстов в них несут следы сопротивления и модификации английской культурой французских материалов, и подчас выражают сложные отношения переводчика к этим двум странам⁴. Питер Бурк прямо говорит о том, что паратекст в виде предисловий или обращений к читателю являлся одним из способов модификации перевода, чтобы «заставить» его поддерживать идеи или предубеждения, уже существующие в той культуре, на язык которой переводятся иностранные произведения⁵. Интересно отметить, что и в оригинальных французских книгах (а также и во французских переводах) с начала XVI века паратекст приобретает все большее значение в отношениях между авторами и издателями. В качестве яркого примера Синтия Браун рассматривает историю парижского издания книги Боккаччо «*Nobles et cleres dames*», показывая, как через манипуляцию паратекстом книготорговец Антуан Верар смог разрушить традиционные отношения между автором и его покровителем, и, в сущности, перестроить взаимоотношения в книгоиздательском деле⁶.

Очередное изменение в области авторского права во Франции, вызванное принятием новых законов об авторстве после победы французской революции 1789 года, также может рассматриваться сквозь призму паратекстуальности. Как отмечает Карла Хессе, в качестве юридического обоснования претензий в революционной Франции рассматривается уже не рукопись, а издание, не текст, но паратекст: «В итоге проблема определения судьбы и смысла текста перешла от его источника, автора, к его назначению, его репрезентации и восприятию редактором и читателем. Таким образом революционеры провозгласили новый культурный режим, в гораздо большей степени озабоченный паратекстуальностью (то есть отличиями между различными изданиями и прочтениями текстов), чем эпистемологическими дебатами о происхождении идей»⁷.

Джиллиан Рассел обращает внимание на критически важную значимость в английском театре XVIII века таких видов паратекста, как пролог и эпилог, которые являлись «важными инструментами коммуникации между постановщиками и зрителями», дополняя и усиливая смысл пьес, которые они обрамляли. Во многих отношениях эти паратексты были отнюдь не маргинальным, но основным отличием георгианской театральной культуры, «выявляя искусственность жанров, которые они обрамляли, указывая на перформативное поведение самих зрителей и, в итоге, на театральность всего английского общества в целом»⁸.

С точки зрения Франца Поттера, обрамляющие повествования в готической прозе также можно рассматривать как один из видов паратекста, который не только поддерживает напряженный интерес, но также дает возможность рассматривать повествование одновременно и как исторический, и как художественный текст. «В случае с готическими историями обрамляющие повествования зачастую (возможно, непреднамеренно) разрушают историческую точность неопределенностью обрамляющего «исторического» материала вроде легенд, преданий и сказок, — пишет Франц Поттер. — Готические истории, таким образом, балансируют в неустойчивом равновесии между исторической и сверхъестественной прозой»⁹.

В роли паратекста могут выступать не только тексты как таковые, но и географические места — точнее, корпус различных историй, имеющих единую географическую привязку. Например, с точки зрения Лизы Хопкинс, французский город Лурд является паратекстом для «Дракулы» Брэма Стокера: «события в Лурде между 1858 годом и юбилеем 1897 года представляют собой значимый паратекст для «Дракулы» — и дело не только в том, что они рассказывают, но и в том, как»¹⁰.

Паратекст может также выступать необходимым условием для легитимизации самого текста, придания ему статуса настоящего произведения культуры. Именно такую роль, по мнению Джонатана Флетли, паратекст выполнял в изданиях афроамериканских авторов (особенно в период до отмены рабства в Соединенных Штатах), выступая в качестве «дополнительного слоя», необходимого для белой аудитории. «В повествованиях рабов, — пишет Флетли, — было важно иметь некую Важную Белую

¹ Ashley, Kathleen. *The Miroir des bonnes femmes: not for women only?//Medieval conduct*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. Pp. 89.

² Tribble, Evelyn. *Margins and Marginality: The Printed Page in Early Modern England*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1993. Pp 7–8.

³ Ibidem. P. 57.

⁴ Coldiron, A. E. B. *French Presences in Tudor England//A companion to Tudor literature*. Singapore: Wiley-Blackwell, 2010. P. 257.

⁵ Burke, Peter. *Cultures of translation in early modern Europe//Cultural Translation in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. P. 20.

⁶ Brown, Cynthia J. *Paratextual Performances in the Early Parisian Book Trade: Antoine Verard's Edition of Boccaccio's Nobles et cleres dames (1493)//Cultural Performances in Medieval France: Essays in Honor of Nancy Freeman Regalado*. Cambridge: D. S. Brewer, 2007. Pp. 255–264.

⁷ Hesse, Carla. *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris, 1789–1810*. Berkeley: University of California Press, 1991. P.123.

⁸ Russell, Gillian. *Theatrical culture//The Cambridge Companion to English Literature, 1740–1830*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 107.

⁹ Potter, Franz J. *The history of Gothic publishing, 1800–1835: exhuming the trade*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005. P.90.

¹⁰ Hopkins, Lisa. *Bram Stoker: a literary life*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007. P.108.

Персону — а лучше несколько — удостоверяющих, что они знают того чернокожего, кто написал эту книгу, и что “Этот человек существует в действительности, и он на самом деле написал эту книгу, я клянусь”¹.

Паратексты — и, более конкретно, существующие вне текста эпитексты — могут даже формировать читательское восприятие всего творчества определенного писателя. Бренда Сильвер в своей книге «Икона Вирджинии Вулф» отмечает, что после выхода в свет знаменитой пьесы Эдварда Олби «Кто боится Вирджинии Вулф?» в 1962 году, фигура Вирджинии Вулф приобрела «иколичность» без всякой связи со своей литературной репутацией и своим статусом среди литературоведов, в буквальном смысле став «именем, известным каждой семье»².

Паратекст может иметь важное значение и для автобиографической прозы, выступая в качестве оправдания всего проекта создания мемуаров и фиксации самого процесса старения автора воспоминаний. Именно такую роль, по мнению Оливера Дэвиса, играет паратекст в третьем томе автобиографии Симоны де Бовуар, даже по объему в три раза превышая объем паратекста в предшествующем и последующем томах ее мемуаров³.

С точки зрения Брэна Никола, теория паратекстов Женетта вполне может пролить свет на постмодернистскую структуру «Бледного пламени» Владимира Набокова. Паратексты Чарльза Кинбота, обрамляющие поэму Джона Фрэнсиса Шейда, эксплицитно постулируют ту цель, которые большинство паратекстов выражают лишь имплицитно — контролировать и направлять читательское восприятие произведения. И в то же время их бесспорная необъективность в итоге и создает постмодернизм «Бледного пламени» — роман обнажает необъективность всего повествования, поскольку если мы признаем возможность того, что паратексты Кинбота обманывают нас, то это означает, что ничто в тексте больше не является достоверным⁴.

Какова бы ни была степень сложности паратекстуальности, трудно игнорировать ее наличие и в постмодернистской «исторической прозе» — например, в романе Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта». Сознательное постмодернистское использование паратекстов помогает включить интертексты истории в явно вымышленный контекст постмодернистского произведения, тем не менее сохраняя их ценность как исторического документа. Паратекст, таким образом, может рассматриваться как средство привлечения нашего внимания к самому процессу нашего понимания и истолкования прошлого через его текстуальные репрезентации — будь то в истории или художественной прозе⁵.

Впрочем, в современном литературоведении концепция паратекста может также вызывать и критику в свой адрес. Например, применительно для постмодернизма, по мнению Роберта Рея из университета Флориды, для исследователя требуется иная, более современная терминология: «Биологическая метафора (“рециклинг”) точно описывает экосистемы современной культуры там, где разделение между текстом и паратекстом (т.е. аннотациями, суперобложками, критикой) кажется все более и более размытым»⁶.

Джером Макган, в свою очередь, считает, что Женетт в своей работе понимает паратекст «исключительно лингвистически», постоянно рассматривая его на псевдо-текстуальном уровне, лишь в качестве дополнения к основному тексту. С точки зрения Макгана, в паратекст должны быть включены и гарнитура печатного шрифта, переплет, цена книги, формат страницы и все те текстуальные явления, которые в лучшем случае рассматриваются как второстепенные по отношению к тексту как таковому⁷. Ярким примером возможностей такого подхода является исследование Лори Осборн, посвященное изданиям сценариев шекспировских фильмов, которые она интерпретирует как своего рода паратексты к творчеству Шекспира для современной аудитории⁸.

Справедливости ради надо отметить, что заявление Джерома Макгана об «исключительной лингвистичности» понимания Женеттом паратекста вряд ли можно признать вполне обоснованным. В одном из разделов своей книги Женетт как раз рассматривает выбор типографского шрифта и его расположение на печатной странице в качестве одних из составляющих перитекста издателя — и более того, в подтверждение своей позиции приводит яркий пример с выбором особого типографского шрифта для первого издания книги Уильяма Теккеря «История Генри Эсмонда, эсквайра». По мнению французского исследователя, именно особая типографская гарнитура, стилизованная под эпоху правления королевы Анны, во многом предопределила восприятие этого произведения как пастиша⁹.

Мартин Пачнер с успехом применяет концепцию паратекста для анализа модернистской драмы и, в частности, авторских ремарок в пьесах, которые прошли мимо внимания Женетта: «Непосредственное театральное представление основывается на различии между прямой речью (монологом или диалогом) и так называемым вторичным текстом, или паратекстом, который включает в себя авторские ремарки разного рода, список действующих лиц и номера актов. Вторичный текст никогда не произносится на сцене, однако он обуславливает то, каким образом драматический текст должен быть представлен посредством актеров, сценического реквизита и освещения. Это означает, что вторичный текст является описательным или предписывающим воспроизведением сцены, неким видом описательного диалекса»¹⁰. И основное отличие модернистской драмы, по мнению Мартина Пачнера, как раз и состоит в том, что «невозможно больше рассматривать авторские ремарки в модернизме как инструкции автора пьесы режиссеру-постановщику, непосредственной и, следовательно, паратекстуальной коммуникацией технического

¹ Genette, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. P.143.

² Silver, Brenda. *Virginia Woolf Icon*. Chicago: University of Chicago Press, 1999. P.9.

³ Davis, Oliver. *Age Rage and Going Gently: Stories of the Senescent Subject in Twentieth-Century French Writing*. Amsterdam: Rodopi B. V., 2006. P.146.

⁴ Nicol, Bran. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. Pp. 83–86.

⁵ Hutcheon, Linda. *The politics of postmodernism*. New York: Routledge, 1989. Pp.83–84.

⁶ Ray, Robert B. *Postmodernism//Encyclopedia of Literature and Criticism*. New York: Routledge, 1990. P. 136.

⁷ McGann, Jerome. *The Textual Condition*. Princeton: Princeton University Press, 1991. P.13.

⁸ Osborne, Laurie E. *Shakespearean Screen/Play//A companion to Shakespeare and performance*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. Pp. 162–178.

⁹ Genette, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. P.34.

¹⁰ *Ibidem*. P.109.

характера. Наоборот, они обращены к обычному читателю» — и это, по мысли исследователя, является «фундаментальным изменением», чьи последствия еще нуждаются в осмыслении учеными-театроведами¹.

Другие исследователи делают попытку перенести концепцию паратекста Женетта в смежные области искусства, не ограничиваясь только анализом литературных произведений. Например, современные киновееды отмечают, что паратексты могут влиять на восприятие кинокартин, открывая такое семантическое поле ассоциаций, которое не входило в намерения режиссера. В качестве подтверждения приводится известный пример из истории кинематографа — фильм Джима Шермана «Шоу ужасов Рокки Хоррора» (“The Rocky Horror Picture Show”), который был задуман как невинная пародия на научно-фантастические фильмы пятидесятых годов. Выйдя в прокат в 1975 году, картина имела ограниченный успех, однако со временем, благодаря тому, что еженедельно в одном из нью-йоркских кинотеатров на ее просмотр собиралась определенная аудитория, неожиданно даже для своих создателей картина приобрела статус «культового фильма» и положила начало целому жанру так называемых «полночных фильмов». По мысли критиков, этот пример показывает, насколько нестабильным может быть смысл текста, когда сдвигаются его границы. И паратексты, являясь промежуточной инстанцией между текстом и внешним миром, создают в терминах семиопрагматики некий «коммуникативный контракт» между зрителем и текстом. Поэтому, с точки зрения исследователей, такое важное значение имеет начало киноповествования, которое, по своей функции, схоже с паратекстом в литературном произведении².

Джон Кейли применяет концепцию паратекста Женетта при анализе новых медиа (в частности, в интернет-пространстве), подчеркивая ее «программатологическое измерение» и предпочитая использовать термин «паратекстуальное программирование»³.

Пожалуй, одно из самых исчерпывающих исследований паратекстуальности современной медиа-культуры можно найти в недавней работе Джонатана Грея «Шоу продается отдельно: промо, спойлеры и прочие паратексты медиа». «Если мы представляем триумвират Текста, Аудитории и Индустрии в виде “большой тройки” медиа-практики, то паратексты заполняют пространство между ними, создавая условия для путей и траекторий, которые разрезают медиа-пространство и различными способами согласуют или обуславливают взаимодействие между членами большой тройки», — пишет Грей⁴. И вывод, к которому приходит исследователь, вполне логичен: «Чтобы понять значения текстов для поп-культуры в целом, мы должны также изучать и паратексты. (...) В конечном счете, паратекстуальный подход не только обещает нам рассказать о том, как текст создает смысл для своих потребителей — он также обещает рассказать нам о том, каким образом текст создает смысл в поп-культуре и в обществе в целом»⁵. И с перспективностью подобного паратекстуального подхода, на наш взгляд, невозможно не согласиться.

Список литературы

1. Ashley, Kathleen. *The Miroir des bonnes femmes: not for women only?//Medieval conduct*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. Pp. 86–105
2. Brown, Cynthia J. *Paratextual Performances in the Early Parisian Book Trade: Antoine Verard's Edition of Boccaccio's Nobles et cleres dames (1493)//Cultural Performances in Medieval France: Essays in Honor of Nancy Freeman Regalado*. Cambridge: D. S. Brewer, 2007. Pp. 255–264
3. Burke, Peter. *Cultures of translation in early modern Europe//Cultural Translation in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. Pp. 7–38
4. Cayley, John. *Time Code Language: New Media Poetics and Programmed Signification//New media poetics: contexts, technotexts, and theories*. Cambridge: The MIT Press, 2006. Pp. 307–333.
5. Coldiron, A. E. B. *French Presences in Tudor England//A companion to Tudor literature*. Singapore: Wiley-Blackwell, 2010. Pp. 246–260.
6. Davis, Oliver. *Age Rage and Going Gently: Stories of the Senescent Subject in Twentieth-Century French Writing*. Amsterdam: Rodopi B. V., 2006.
7. Eisaesser, Thomas & Hagener, Malte. *Film Theory: An introduction through the senses*. New York: Routledge, 2010.
8. Flatley, Jonathan. *Affective mapping: melancholia and the politics of modernism*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
9. Genette, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
10. Gray, Jonathan. *Show sold separately: promos, spoilers, and other media paratexts*. New York: New York University Press, 2010.
11. Hesse, Carla. *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris, 1789–1810*. Berkeley: University of California Press, 1991.
12. Hopkins, Lisa. *Bram Stoker: a literary life*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
13. Hutcheon, Linda. *The politics of postmodernism*. New York: Routledge, 1989.
14. Jong, I. J. F. de. *Sunsets and Sunrises in Homer and Apollonius of Rhodes: Book-Divisions and Beyond//Dialogos, 3 (1996)*. Pp. 20–35
15. McGann, Jerome. *The Textual Condition*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
16. Nicol, Bran. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
17. Osborne, Laurie E. *Shakespearean Screen/Play//A companion to Shakespeare and performance*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. Pp. 162–178
18. Potter, Franz J. *The history of Gothic publishing, 1800–1835: exhuming the trade*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.
19. Puchner, Martin. *Stage fright: modernism, anti-theatricality, and drama*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.
20. Ray, Robert B. *Postmodernism//Encyclopedia of Literature and Criticism*. New York: Routledge, 1990. Pp. 131–147

¹ Puchner, Martin. *Stage fright: modernism, anti-theatricality, and drama*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002. P.85.

² Eisaesser, Thomas & Hagener, Malte. *Film Theory: An introduction through the senses*. New York: Routledge, 2010. P.42.

³ Cayley, John. *Time Code Language: New Media Poetics and Programmed Signification//New media poetics: contexts, technotexts, and theories*. Cambridge: The MIT Press, 2006. P. 315.

⁴ Gray, Jonathan. *Show sold separately: promos, spoilers, and other media paratexts*. New York: New York University Press, 2010. P.23.

⁵ Ibidem. P.26.

21. Russell, Gillian. *Theatrical culture//The Cambridge Companion to English Literature, 1740–1830*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Pp. 100–118
22. Silver, Brenda. *Virginia Woolf Icon*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
23. Tribble, Evelyn. *Margins and Marginality: The Printed Page in Early Modern England*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1993.

Хаитова Ширин,
преподаватель Таджикского Национального Университета (г. Душанбе, Республика Таджикистан)

Термин как средство обозначения и выражения научного знания

В научной литературе до сих пор отсутствует общепринятое определение понятия «термин». Наличие множество различных интерпретаций и определений этого понятия отмечалось ещё в советской научной литературе. Например, Б. Н. Головин в своей статье, опубликованной в 1970 г., приводит семь определений этого понятия и критикует некоторых исследователей за то, что они приписывают термину такие свойства и признаки, которые не соответствуют его реальному речевому и языковому¹. Несколько лет спустя, в 1977 г., другой советский исследователь В. П. Даниленко приводит уже 19 определений термина и подчеркивает, что это неполный перечень, который может быть продолжен². Согласно мнению В. М. Лейчика, такое обилие разнообразных определений данного понятия связано с тем, что термин является объектом целого ряда наук (таких как философия, гносеология, логика, лингвистика, семиотика, информатика, терминоведение и т. д.) и каждая наука выделяет в термине признаки, наиболее существенные с её точки зрения.

В основу философско-гносеологического определения ложится признак знаковости термина. Согласно данному определению, с помощью терминов создаётся материальная форма, необходимая для закрепления результатов познания. В данном определении термин характеризуется, наряду с другими средствами познания (к средствам познания относятся, в целом: научные приборы и инструменты, а также знаковые средства, к которым относятся, наряду с термином, также номенклатура, собственные имена, символы, индексы, а также их комбинации в словесных формулировках, символьных формулах, схемах и т. п.), как элемент научного аппарата теорий и концепций, описывающих специальные области знания и деятельности (наука, производство, экономика, культура, спорт и т. д.). При этом термины, как и другие знаковые средства, с одной стороны, закрепляют наличное приобретенное знание, выражая понятия, категории и — при их совместного использования с другими знаковыми средствами — закономерности определенной области знания. С другой стороны, термины и другие языковые средства способствуют приобретению или открытию нового знания. Появление и развитие когнитивного терминоведения позволило разработку нового философско-гносеологического определения термина. Последнее утверждает, что термин — это динамическое явление, которое рождается, формулируется, углубляется в процессе познания (когниции), перехода от мыслительной категории к вербализованному концепту, связанному с той или иной теорией, концепцией, осмысляющей ту или иную область знания или деятельности. Таким образом, согласно новейшим достижениям когнитивного (познавательного, философско-гносеологического) терминоведения, термин рассматривается как вербализованный знак, то есть как лексическая единица той или иной науки в рамках того или иного естественного (национального) языка, могущий иметь ряд вариантов, зависящий от выбранной теории и степени глубины знания³.

Согласно логическому определению, любой термин связан с понятием и называет понятие. В процессе материальной и духовной деятельности и оперирования с объектами человек неизбежно даёт наименования этим объектам. Следовательно, термин является «овеществлением» абстракции объекта той или иной сферы знания или деятельности в виде лексической единицы естественного (национального) языка.

В некоторых определениях термина, тяготеющих к логическим, утверждается, что термин — это слово или словосочетание, имеющее дефиницию. Л. В. Морозов полагает, что важным признаком термина является обязательная научная дефиниция⁴. Однако, большинство исследователей считают такую формулировку неверной, ибо дефиниция специфична не только термину, но и свойственна вообще любому слову и словосочетанию. Более того, в специальных сферах существует достаточно много понятий, лишенных дефиниций и выраженных языковыми средствами, следовательно, существует много терминов, значение которых не определено словесной дефиницией. Поэтому, более точными представляются те логические определения, в которых утверждается, что термин — это лексическая единица, требующая дефиниции⁵.

С точки зрения семиотического определения, термин — это есть знак — обозначение (слово или словосочетание), используемое в качестве элемента знаковой модели определенной специальной области знания или деятельности. Термины как знаки вступают во все семиотические отношения, установленные наукой: отношение знака к знаку (синтактика), отношение знака к значению и смыслу (семантика), отношение знака к человеку (прагматика). Они в составе терминологической системы через систему понятий создают модель фрагмента объективной действительности, необходимую в процессе познания и освоения мира. Семиотическое определение отделяет термина от других лексических элементов естественного (национального) языка, которые могут быть использованы в том или ином искусственном (научном) языке в качестве слов — нетерминов.

¹ Головин, Б. Н. О некоторых задачах и тематике исследования научной и научно-технической терминологии/Б. Н. Головин//Учен. записки. Вып. 114. Сер. лингвистическая. – Горький: Изд-во Горьковского ун-а, 1970. – С. 18–19.

² Даниленко, В. П. Русская терминология: опыт лингвистического описания/В. П. Даниленко. – М.: Наука, 1977. – С. 83–86.

³ Лейчик, В. М. Терминоведение: предмет, методы, структура/В. М. Лейчик. Изд. 4-е. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – С. 22.

⁴ Морозов, Л. В. Опыт дефиниционного описания терминополья: на базе терминов ядерной физики и техники: автореф. дис. ... канд. филол. наук/Л. В. Морозов. – Калинин, 1970. – С. 5.

⁵ Даниленко, В. П. Русская терминология: опыт лингвистического описания/В. П. Даниленко. – М.: Наука, 1977. – С. 85; Канделаки, Т. Л. Семантика и мотивированность терминов/Т. Л. Канделаки. – М.: Наука, 1977. – С. 7; Шелов, С. Д. Определение терминов и понятийная структура терминологии/С. Д. Шелов. – СПб.: Изд-во СПбУ, 1998. – С. 83.