

МЕСТО АВТОРСКИХ ТЕРМИНОВ В ТЕРМИНОЛОГИИ НА ПРИМЕРЕ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ТЕКСТОВ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Косарина Александрина Анатольевна
Преподаватель, МГУ им. М.В. Ломоносова
kosarinaalex@yandex.ru

THE PLACE OF AUTHOR TERMS IN THE TERMINOLOGY ON THE BASIS OF VISUAL ART IN THE ENGLISH LANGUAGE

A. Kosarina

Summary: The article explores the appearance, the concept and the essence of the "author term", which is closely connected to the author's concept, the author's interpretation of a specific notion in a text and a discourse. The article focuses on implementing the concept of an "author term" to terminology of Visual Arts and develops etymological, semantic and pragmatic criteria for identifying author terms. While author terms are generally part of the periphery of the terminology many of them can shift their position and become part of the core of a terminology. This is what happened to the terms "Assemblage" and "Concrete Art".

Keywords: author's term, English language, text, concept, art, assemblage, concrete art.

Аннотация: В статье исследуется появление, понятие и сущность «авторского термина», которое тесно связано с авторским концептом, авторской интерпретацией специального понятия в тексте и дискурсе. Рассматриваются применение понятия «авторского термина» к терминологии искусства XX века и выделяются этимологический, семантический и прагматический критерии определения авторского термина. В то время как авторские термины находятся на периферии терминологии, многие из них со временем меняют свое место в терминологии и служат источником пополнения ее ядра. Именно так Assemblage и Concrete Art, возникнув как авторские термины, со временем перешли в разряд уникальных.

Ключевые слова: авторский термин, английский язык, текст, концепция, искусство, ассамбляж, конкретное искусство.

Лингвисты, изучающие явление «авторского термина» [1–5], предлагают использовать его для обозначения различных понятий. В данной работе определением авторского термина является *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.*

Понятие «авторский термин» появилось еще в 1983 году, когда профессором Н. А. Слюсаревой в статье «О типах терминов» [4] была предложена классификация терминов лингвистики, включающая три типа: 1) универсальные термины, которые могут применяться к описаниям явлений самых различных языков, 2) уникальные, именующие явления, специфические для какого-либо языка, и 3) авторские (концептуально-авторские), ориентированные на использование лишь в пределах одной теории. Как пример универсальных терминов автор приводит *префикс, подлежащее*; в ту же группу она относит общенаучную лексику, такую как *уровень, система*; примерами уникальных единиц служат *изафет, прогрессив, сублатив*; примерами авторских, или концептуальных, являются *нексус, тангема, фемема*.

В терминологии искусствознания 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 термины, обозначающие явления, встречающиеся в искусстве различных культур и различных периодов:

1. самые общие термины, обозначающие базовые понятия области изобразительного искусства. Примерами могут служить, к примеру, такие термины, как **Colour, Fineart, Craft**;
2. термины, обозначающие инструменты художника, такие как **Canvas, Brush**;
3. наиболее частотные термины, к примеру, **Digitalart, Study**;
4. термины искусствоведения: **Realism, Renaissance**.

Необходимо отметить, что некоторые из этих единиц могут обладать широкозначностью, и широкозначные термины, скорее всего, будут входить именно в тип универсальных. Понятие «широкозначность» было введено известным советским лингвистом Н.Н. Амосовой. Согласно Н.Н. Амосовой, «*Широкозначность*» – лингвистическое явление лексико-семантического уровня, характеризующееся расширением семантического объ-

ема слова для обозначения различных денотатов» [6].

К примеру, широкозначным является сам термин **art**. Отрывок словарной статьи, приведенной по Oxford Concise Dictionary of Art Terms, подчеркивает сложность и неоднозначность исследуемой единицы: «**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*» [7].

Анализ определения показывает, что семантический объем данного слова может быть расширен безгранично, так как на протяжении истории под **art** понимались различные концепции, и на данный момент 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, а также термины, обозначающие явления, характерные для искусства определенной культуры или нескольких культур, а также определенного периода времени. К примеру, **carnation**, или **карнация**, обозначает различные живописные приемы (многослойное наложение красок), от лат. *caro* – мясо, плоть, тело: «**Carnations**. *A term, popular in the 18th cent., for the flesh colours in a painting*» [8].

Термин **carnations** ограничен в использовании в основном XVIII веком, следовательно, 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.

Согласно Н.А. Слюсаревой, универсальные и уникальные термины составляют ядро лингвистической филологии, в то время как авторские составляют ее периферию [4].

Исходя из вышеизложенного, употребление авторских терминов ограничивалось узкоспециализированным языком и не применялось широко.

Понятие авторского термина необходимо ограничить терминами с известной этимологией, так как только в таком случае термин будет отвечать требованию прозрачности, выдвинутому С.В. Гриневым-Гриневичем [9]. Если принимать во внимание семантику, целесообразно также обратиться к понятию «*семантическое поле*».

Впервые понятие «семантическое поле» ввела О.С.

Ахманова для обозначения совокупности слов и выражений, составляющих тематический ряд, слова и выражения языка, в своей совокупности покрывающие определенную область значений [10].

Семаническое поле неразрывно связано с определенной терминосистемой, в которую будет включен любой термин определенной системы в рамках своего существования.

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.

Таким образом, любой термин всегда семантически связан с другими единицами терминосистемы иерархическим образом, являясь для других терминов либо родовым, либо видовым, и члены данной иерархии связаны с собой семантически. Следовательно, в любой терминосистеме, которая сама по себе является семантическим полем, существует и ряд меньших семантических полей, состоящих из родового и видовых терминов.

Авторские термины также существуют в рамках терминосистем и так же, как и универсальные и уникальные, входят в отдельные семантические поля. Если принять во внимание семантику авторского термина, фигура автора должна не только быть известна, но и играть значительную роль в семантике понятия; термин, чтобы быть авторским, а не уникальным или универсальным, должен семантически определяться через автора. 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.

Критерий прагматики подразумевает, что 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 многообразный опыт познаёт окружающий его мир и структурирует индивидуальную картину мира как опору для разнообразной деятельности, в том числе научной [3].

Таким образом, нельзя игнорировать и то, как учение понимают и используют термин; для того, чтобы его мож-

но было назвать авторским, в картине мира специалиста по данной области автор должен быть неразрывно связан с понятием, обозначающимся данным термином.

Как было отмечено и Н.В. Слюсаревой, авторский термин всегда находится на периферии терминологии. Однако многие авторские термины представляют значимость для науки и, соответственно, для лингвистов и термиологов. К примеру, «этногенез» Льва Гумилева отвечает всем критериям авторского термина, играет достаточную роль в науке, чтобы до сих пор употребляться научным сообществом, но связывается в сознании носителей языка с конкретным автором [3].

Однако терминология – часть живого языка и, соответственно, меняется вместе с ним. Само понятие авторского термина неразрывно связано с фигурой автора. Как только наука в целом и научный аппарат принимают авторский термин и включают его в общепринятую систему терминологии, такая единица перестает считаться авторской и переходит в разряд универсальных или уникальных. Таким образом, авторские термины необходимо изучать, но всегда в диахронии. Если авторский термин «приживается», это говорит нам о наличии смысловой лакуны, заполняемой термином. Данный процесс можно показать на примере авторского термина искусствоведения **Renaissance**. Согласно А.П. Миньяр-Белоручевой, данный термин появился как авторский, но с расширением семантики термина и его употребления стал универсальным [11].

Развитие авторской терминологии и проявление уникальности авторских терминов может быть показано на примере термина **assemblage**, слова французского происхождения.

Авторский термин **Assemblage** – **Ассамбляж**, видовой по отношению к коллажу, был введен Жаном Дюбуффем. Семантика данного слова менялась несколько раз в процессе терминологизации и перехода термина из авторской терминологии в универсальную. В 1953 г. **Assemblage** использовался автором для обозначения литографий, созданных на основе коллажей из бумаги; в 1954 г. он включил в семантику термина и произведения, созданные с помощью использования таких объектов, как папье-маше, дерево и других материалов.

Уже в 1964 г. Джон Копланс писал об особой вариации южно-калифорнийского **Assemblage**, еще упоминая изначальное значение термина, 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*» [12].

Наличие понятия в нескольких языках и «присвоение» понятия другими культурами, несомненно, указывает на

то, что термин окончательно укоренился среди уникальных. В 1980-х гг. 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.

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 популярности. В данном значении термин можно считать универсальным – наличие данного понятия характерно для терминологии истории искусства в любом языке.

Другой пример авторского термина, перешедшего из периферии терминологии в ядро терминологии искусства – **Concrete Art**, который впервые был использован Тео ван Дойсбургом. В 1930 г. был издан манифест Concrete art в журнале *Art Concret*. Сам художник дал следующее определение: «1. *Art is universal*. 2. *A work of art must be entirely conceived and shaped by the mind before its execution. It shall not receive anything of nature's or sensuality's or sentimentality's formal data. We want to exclude lyricism, drama, symbolism, and so on*. 3. *The painting must be entirely built up with purely plastic elements, namely surfaces and colors. A pictorial element does not have any meaning beyond "itself"; as a consequence, a painting does not have any meaning other than "itself"*. 4. *The construction of a painting, as well as that of its elements, must be simple and visually controllable*. 5. *The painting technique must be mechanic, i.e., exact, anti-impressionistic*. 6. *An effort toward absolute clarity is mandatory*. Carlsund, Doesbourg, Helion, Tutundjian and Wantz» [13].

Искусствоведы связывают **Concrete Art** с неопластизмом, возникшим ранее, но, тем не менее, разделяют данные два понятия: «**Neoplasticism** soon gave birth to fresh, modern ideas. Less than a decade afterwards, out of it arose constructivism, Bauhaus, and – **concrete art**. What set concrete art apart from previous styles was its even stronger tendency to rely on pure geometric forms, its cerebral, formal qualities, its complete negation of lyricism, dramatism, symbolism» [13]. Термин «конкретное искусство» было художественным движением, основанным на неопластизме, но с более ярко выраженным акцентом на геометрическую абстракцию.

Имеются варианты его синонимизации на выражение «**cold abstraction**» – **холодная абстракция**: «*More often than not, the pieces possessed superb finish which later on inspired critics to call them "cold abstraction"*» [14].

Однако термин **Concrete Art** можно с уверенностью назвать значительно более популярным – к примеру, в таких словарях, как Oxford Concise Dictionary of Art Terms и The Oxford Dictionary of Art, приводятся определения

Concrete Art, но нет упоминаний **Cold Abstraction**.

Популяризация термина **Concrete Art** возросла благодаря Макс Биллю в 1930–1950-х гг.: «Yet, one emerging trend should have appealed to the Circle editors, especially to Gabo, given his recurrent fantasy about a convergence of interests between art and science: Max Bill's Concrete Art which had just been launched in Zurich (either Circle did not know about it, which is rather improbable, since Bill was very well connected, they deliberately censored it)» [15].

Уже в 1958 г. термин **Concrete Art** употребляется без упоминания автора. Таким образом, с точки зрения прагматики термин уже не воспринимается как неотъемлемая часть отдельного, авторского видения искусства. Как пример подобного употребления можно привести Waldemar Cordeiro, написавшего в 1958 г.: «...as in the case of Concrete Art, in which harmonizing-regulating guidelines establish an analogy that correlates all elements on an equal basis. Conceptions of colour and texture assert process identity, i.e. the morphological identity between Concrete art and manufacturing...» [16].

В 1940–1950-е гг. **Concrete Art** стал развиваться в Бразилии и Аргентине: «the projective dimension, visible in the production of Ruptura (Rupture) and Frente (Front), two Concrete groups, was appropriate to the climate of transformation in Brazil, which would reach its height with the inauguration of Brasília, the new capital, in 1960» [17].

При этом понимание конкретного искусства в этих двух странах было различным: «Argentine and Brazilian artists paid great attention to their supports out of a desire to do away with the tradition of the two-dimensional painting as an illusionistic window to the world. However the material strategies differed among the artists in the study in that the Argentines developed irregularly shaped works, marcos recortados (cut-out frames), while a number of the Brazilian artists emphasized the sculptural quality of their works by using hardboard panels and attaching deep hanging devices that allow the works to hover in space» [18].

Таким образом, семантика термина расширилась – в то время как интерпретация художников Аргентины и Бразилии не противоречила пониманию автора, в различных культурах выделялись различные особенности данного течения. Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что термин стал уникальным.

Дальнейшее развитие течения привело к возникновению Neo-Concrete Art в Рио-де-Жанейро: «Neo-Concrete Art was established in response to Concrete Art, which emphasized the use of planes and colors to convey objective scientific principles» [17]. Таким образом, термин стал родовым понятием, что доказывает его переход в ядро терминологии.

Стоит отметить, что переход в уникальные и универсальные термины – не единственный вариант развития авторского термина. При отсутствии лакуны в терминологии, которую необходимо было бы заполнить, термин может остаться на периферии именно в качестве авторского.

Так, в 1919 г. немецкий художник Курт Швиттерз предложил термин *merz*: «The word *merz* denotes essentially 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...» [12].

Семантика данного термина в значительной степени перекликается с понятиями коллажа и ассамбляжа; тем не менее, данный авторский термин не обрел популярность и остался на периферии терминологии. Исследователи используют данный термин именно в связи со вкладом создателя термина в искусство и выделяют лишь некоторые произведения данного течения: «Arguably, Schwitters' most important contribution to the development of assemblage was the idiosyncratic fetishistic use of objects in the three *Merzbau* he constructed first in Hannover (destroyed by wartime bombs in 1943), then Oslo (destroyed by fire in 1951) and, finally, *Ambleside* in England (salvaged and reconstructed in 1965 at the Hatton Gallery, University of Newcastle on Tyne, England)» [12].

В заключение стоит отметить, что авторская терминология принадлежит к периферической области самой терминологии, однако успешные авторские термины перестают быть авторскими и тем самым занимают свое место в ядре терминологии. Важность авторских терминов для любого поля знаний заключается в значительной степени в том, что они – постоянный источник пополнения универсальных и уникальных терминов. Таким образом, авторские термины могут изучаться только в диахронии, причем необходимо учитывать как развитие самого термина, так и эволюцию обозначаемого понятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азарова Н.М. Типологический очерк языка русских философских текстов XX века. М.: Логос / Гнозис, 2010. 228 с.
2. Дьяченко А.П. Словарь авторских терминов, понятий и названий. М.: Академкнига, 2003. 375 с.
3. Сложеникина Ю.В., Растягаев А.В., Кухно И.Ю. Авторский термин: к определению понятия // Онтология проектирования, 2018. Т. 8. № 1 (27). С. 49–57.
4. Слюсарёва Н.А. О типах терминов (на примере грамматики) // Вопросы языкознания, 1983. № 3. С. 23.

5. Табанакова В.Д. Авторский термин: знаю, интерпретирую, перевожу. Тюмень: ТГУ, 2013. С. 5.
6. Амосова Н.Н. К вопросу о лексическом значении слова // Вестник ЛГУ, 1957. Вып. 2. № 1. С. 152–168.
7. Clarke M. Oxford Concise Dictionary of Art Terms. Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 7.
8. Chilvers I., Osborne H., Farr D. The Oxford Dictionary of Art. Oxford: Oxford University press, 2009, p. 92.
9. Гринев-Гриневич С.В. Терминология. М.: Академия, 2008. С. 34.
10. Ахманова О.С. О принципах и методах лингвистического исследования. М.: МГУ, 1966. С. 18.
11. Миньяр-Белоручева А.П., Овчинникова Н.А. К истории возникновения и развития искусствоведческих терминов // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика, 2011. № 22 (239). С. 58–62.
12. Whiteley G. Junk: Art and the Politics of Trash. London: I.B. Tauris, 2010, 192 p.
13. Graphic Design Discourse: Evolving Theories, Ideologies, and Processes of Visual Communication. Ed. Henry Hongmin Kim. Princeton: Princeton Architectural Press, 2017, 480 p.
14. Godward F. A Brief History of Concrete Art // Widewalls, 2016, September, 5. URL: <https://www.widewalls.ch/concrete-art-meaning-history/>
15. Hal F., Krauss R. Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism. London: Thames and Hudson, 2004, 704 p.
16. Wilder G.S. Waldemar Cordeiro: Pintor Vanguardista, Difusor, Crítico de Arte, Teórico e Líder do Movimento Concretista nas Artes Plásticas de São Paulo na Década de 50. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1982, 293 p.
17. Luis Camnitzer. Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation. USA, Texas, Austin: University of Texas Press, 2007, pp. 162–163.
18. Concrete Art in Argentina and Brazil (2016–2018) // Getty, 2019. URL: https://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/concrete_art/overview.html

© Косарина Александрина Анатольевна (kosarinaalex@yandex.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»



Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова