



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru



№ 8(19)

**НАУЧНЫЙ ФОРУМ:
ФИЛОЛОГИЯ, КУЛЬТУРОЛОГИЯ И
ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ**

МОСКВА, 2018



НАУЧНЫЙ ФОРУМ: ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И КУЛЬТУРОЛОГИЯ

*Сборник статей по материалам XIX международной
научно-практической конференции*

№ 8 (19)
Октябрь 2018 г.

Издается с ноября 2016 года

Москва
2018

УДК 008+7.0+8

ББК 71+80+85

Н34

Председатель редколлегии:

Лебедева Надежда Анатольевна – доктор философии в области культурологии, профессор философии Международной кадровой академии, г. Киев, член Евразийской Академии Телевидения и Радио.

Редакционная коллегия:

Воробьева Татьяна Алексеевна – канд. филол. наук, доц. кафедры отечественной филологии и прикладных коммуникаций Череповецкого государственного университета, Россия, г. Череповец;

Назаров Иван Александрович – канд. филол. наук, ст. науч. сотр. Государственного Бюджетного Учреждения Культуры г. Москвы, "Музей М.А. Булгакова", Россия, г. Москва;

Монастырская Елена Александровна – канд. филол. наук, доцент, кафедра «Иностранные языки», Кемеровский технологический институт пищевой промышленности, Россия, г. Кемерово.

Н34 Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология: сб. ст. по материалам XIX междунар. науч.-практ. конф. – № 8 (19). – М.: Изд. «МЦНО», 2018. – 160 с.

ISSN 2542-1271

Статьи, принятые к публикации, размещаются на сайте научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU.

ISSN 2542-1271

ББК 71+80+85

© «МЦНО», 2018

Оглавление

Раздел 1. Искусствоведение	6
1.1. Музыкальное искусство	6
Ф. ШУБЕРТ. ФАНТАЗИЯ ФА МИНОР, К ВОПРОСУ О ТРАКТОВКЕ ЖАНРА Боева Ирина Валентиновна	6
РАБОТА НАД ШТРИХАМИ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО Лебедева Людмила Анатольевна	11
МИШЕЛЬ-РИШАР ДЕЛАЛАНД (1657-1726) КАК ДУХОВНЫЙ КОМПОЗИТОР Шеко Николай Александрович	17
1.2. Теория и история искусства	29
ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВА УЗБЕКИСТАНА: ГЛУБОКИЕ ТРАДИЦИИ И РАЗВИТИЕ УЗБЕКСКОЙ ШКОЛЫ Гулямов Комилжон Махмудович	29
СИСТЕМА ШУМОПОНИЖЕНИЯ DOLBY КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ САУНД-ДИЗАЙНА В КИНО Лю Цзэбинь	34
Раздел 2. Литературоведение	38
2.1. Журналистика	38
НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗОВАНИЯ В УЧРЕЖДЕНИИ СРЕДНЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ В ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ ЯЗЫКУ Кабанова Гульфира Дамировна	38
2.2. Русская литература	45
ФЕНОМЕН «ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ» В ПРОЗЕ РОМАНТИКОВ (И.С. ТУРГЕНЕВ КАК ОБРАЗЕЦ) Аль Кайси Аят Юсеф Салих	45
МОДЕРНИСТСКАЯ ПРОЗА В СВЕТЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ Салах Абдуль-Хуссейн Сальман	55

2.3. Фольклористика	67
СВОЕОБРАЗИЕ ЖАНРОВ НАРОДНО-СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ В СОБРАНИИ Д.М. ТОРОПОВА «НОВЫЙ НАУТИЛУС» Зыков Антон Андреевич	67
Раздел 3. Языкознание	73
3.1. Прикладная и математическая лингвистика	73
ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ ИНСТРУМЕНТАРИЯ КОРПУСНОЙ ЛИНГВИСТИКИ ПРИ АНАЛИЗЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ Аксюхин Никита Алексеевич	73
ИССЛЕДОВАНИЕ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ФИГУР С ЭКСТРАЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ Ткачук Елена Валерьевна	79
3.2. Русский язык	84
КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ МИРА В СОЗНАНИИ ЧЕЛОВЕКА (В КОНТЕКСТЕ СМЫСЛОВОЙ ДЕТЕРМИНАНТЫ) Али Каддым Абед Хамза	84
СЕМАНТИКА И СИМВОЛИКА ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ С КОМПОНЕНТОМ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ АРАБСКОГО И РУССКОГО ЯЗЫКОВ) Ашуак Мохаммед Мутлак	93
ПРЯМЫЕ И КОСВЕННЫЕ ГЛАГОЛЫ В ПРОИЗВЕДЕНИИ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» Ибтисам Ахмед Хамзах	102
ОСОБЕННОСТИ САМОПРЕЗЕНТАЦИИ НЕПУБЛИЧНЫХ ПЕРСОН В СОЦИАЛЬНОЙ СЕТИ «ИНСТАГРАМ» Наволока Юлия Сергеевна	110
ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ ОБ ОСНОВНЫХ МЕТОДАХ ПРЕПОДАВАНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО Хамеед Акрам Азиз	114

3.3. Теория языка	118
ПСИХОЛОГО-ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА ПРЕДСМЕРТНОЙ ЗАПИСКИ Алимжанов Азамат Аскарлович	118
СПОСОБЫ СЛОВООБРАЗОВАНИЯ В РУССКОМ И АРАБСКОМ ЯЗЫКАХ (СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ) Аль Шаммари Маджида Джамиль Ашур	122
ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ТЕОРИИ ИГРЫ КАК ОДНОГО ИЗ ВИДОВ МОДЕЛИРОВАНИЯ Ерохина Анна Михайловна	128
О ФУНКЦИОНИРОВАНИИ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ СФЕРЫ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ЛИМЕРИКАХ И ЧАСТУШКАХ (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКОГО И РУССКОГО ЯЗЫКОВ) Ефремова Людмила Сергеевна	136
ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА РУССКОГО ДЕЕПРИЧАСТИЯ НА АРАБСКИЙ ЯЗЫК (ПОВЕСТЬ— ПОВЕСТЬ АЛЕКСАНДРА ИВАНОВИЧА КУПРИНА КАК ОБРАЗЕЦ) Иман Уваид Мухаммед	145
3.4. Языки народов Российской Федерации (с указанием конкретного языка или языковой семьи)	155
НАЗВАНИЯ КОРНЕПЛОДНЫХ И КЛУБНЕПЛОДНЫХ ОВОЩЕЙ В ХУНЗАХСКОМ ДИАЛЕКТЕ АВАРСКОГО ЯЗЫКА Магомедова Замира Абдулаевна	155

РАЗДЕЛ 1.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

1.1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Ф. ШУБЕРТ. ФАНТАЗИЯ ФА МИНОР, К ВОПРОСУ О ТРАКТОВКЕ ЖАНРА

Боева Ирина Валентиновна

преподаватель филиала

ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт

искусств и культуры в г. Камышин,

РФ, г. Камышин

Франц Петер Шуберт — великий австрийский композитор, один из основоположников романтизма в музыке. Музыка Шуберта сочетает в себе глубину и доступность, она наполнена светом, гармонией, красотой, в то же время ей не чужды моменты скорби, печали, горестных раздумий.

Шуберт писал во всех жанрах, известных в то время. Но стихией Шуберта была песня. В ней он достиг небывалых высот. Жанр, ранее считавшийся незначительным, он возвёл в степень художественного совершенства. Более того, Шуберт насытил песенностью камерную музыку: квартеты, квинтеты, и, так же, симфоническую.

Особое место в наследии композитора занимают произведения для фортепиано. По воспоминаниям современников, Шуберт был прекрасным пианистом. Однако современный пианизм ему был чужд из-за антипатии к бравурной виртуозности. Возможно, поэтому Шуберт не стал концертирующим пианистом. Его исполнительская деятельность протекала в кругу близких друзей. Именно в атмосфере домашнего музицирования и рождались многие произведения для фортепиано.

Для фортепиано Шуберт писал в разных жанрах: сонаты, фантазии, марши, танцы, «Музыкальные моменты», «Экспромты».

Особое место в фортепианном наследии Шуберта занимает четырехручная литература. Ни один выдающийся композитор не уделял так много внимания этой сфере, как Шуберт.

Четырехручная литература, созданная Шубертом, охватывает широчайший художественный диапазон: марши, полонезы, рондо, дивертисменты, вариации, сонаты, фантазии, увертюры. Все эти произведения отличаются поэтическим обаянием и великолепной законченностью стиля.

Особое место в четырехручной литературе Шуберта занимает Фантазия фа минор, написанная в 1828 году, за 9 месяцев до смерти композитора. Это одно из самых искренних произведений Шуберта, пользующее огромной популярностью среди исполнителей и слушателей.

Романтична история создания этой фантазии. На титульном листе произведения указано посвящение Каролине Эстерхази. Будучи на службе у графа Эстерхази, Шуберт влюбился в его дочь, свою ученицу.

Отец Каролины, по всей видимости, поняв, что учитель и его дочь питают друг к другу теплые чувства, раньше времени прервал контракт, заключенный им с композитором. Любовь и горе, тоска и нежность, радость и печаль – все это нашло отражение в Фантазии фа минор.

Ф. Шуберт – автор семи фантазий: четыре фантазии для фортепиано в две руки (среди них знаменитая фантазия «Скиталец») и три – в четыре руки. Интерес композитора к жанру фантазии не случаен. Присущие жанру свобода, импровизационное начало, тяготение к программности были близки Шуберту и романтическим устремлениям эпохи в целом.

Вместе с тем, трактовка этого жанра в творчестве Шуберта отличается своеобразием: фантазии Шуберта – это одночастные произведения, которые совмещают в себе признаки цикличности. В них так же формируется принцип монотематизма, получивший широкое развитие в творчестве Листа. С Листом сближает эти произведения и стремление к оркестровой трактовке фортепиано, что не характерно для фортепианных произведений Шуберта других жанров. Не случайно Шуман, по поводу некоторых произведений говорил, что это симфонии для фортепиано.

Фантазия фа минор, одна из шубертовских вершин, его «лебединая песнь». При жизни композитора прозвучала один раз, на вечере у одного из друзей. Опубликована была в 1829 году, после смерти композитора.

В основе ее содержания – идея о невозможности достижения счастья, то есть типичная идея для романтизма вообще и для Шуберта особенно. Композитор не предпослал фантазии какой-либо программы, но яркость и рельефность музыкальных образов, их последовательность говорит о наличии скрытой программы, связанной с историей любви Шуберта и Каролины Эстерхази.

Фантазия представляет собой одночастное произведение, которое включает в себя четыре ясно очерченных раздела, напоминая сонатно-симфонический цикл: 1 часть – *Allegro molto moderato*; 2 часть – *Largo*; 3 часть – *Allegro vivace*; 4 часть – *Allegro molto moderato*

Всю композицию скрепляет тема, которую можно назвать темой любви, открывающей фантазию. Удивительно нежная, проникнутая светлой печалью, она звучит в первой и четвертой части, обрамляя всю композицию, придавая ей цельность, замкнутость. По мнению канадского музыковеда Риты Стеблин, в латинском названии нот *c* и *f*, с которых начинается тема, скрыты инициалы имен Каролины Эстерхази и Франца Шуберта.

Первая часть (*Allegro molto moderato*) основана на сопоставлении двух контрастных образов: лирического, нежного, трогательного и грозного, сурового, мрачного. В процессе развития они преобразуются: первый становится более напряженным, второй – несколько смягчается. Словно под влиянием основной темы, она теряет свой мрачный колорит, звучит несколько просветленно, в одноименной тональности. Схематически форму первой части можно выразить следующим образом: $a - b - a_1 - b_1 - a_2 - b_2$.

Незамкнутость формы обусловлена необходимостью плавного перехода во вторую часть фантазии – *Largo*.

Остановимся на первой теме (а) подробнее. Тема песенного происхождения. Начинается после двух тактов вступления, которые представляют собой мягкий и покачивающийся фон, передающий внутреннюю тревогу, беспокойство. Минорный лад, тихая звучность на *piano*, короткие фразы как вздохи, высокий регистр – всё это передаёт настроение тоски и печали. Во втором предложении тема звучит октавой выше, в октавном удвоении, еще более возвышенно и нежно. Обращает на себя внимание гармония второй низкой, которая вносит в тему скорбный оттенок.

Средний раздел (тема написана в постой трехчастной форме) отличается большей тревогой, беспокойством. Тема переходит от одного исполнителя к другому, распадаясь на отдельные фразы. Широкие скачки, хроматизмы придают теме большую напряженность, взволнованность.

В репризе тема звучит в тональности фа мажор. Удивительно, что мажор не делает ее более светлой и радостной, напротив, боль становится еще более щемящей.

Вторая тема (b) вносит яркий контраст. Это та сила, которая стоит на пути влюбленных. Опора на жанр марша, мрачные унисоны, *ff*, аккордовая фактура, резкие диссонансы, широкие скачки придают теме характер суровый, наступательный.

Затем вновь возвращается первая тема (a_1). Но теперь она звучит более напряжённо, сжимается. Она отличается тональной неустойчивостью: начавшись в ре-бемоль миноре (тональности VI минорной, по отношению к главной тональности, «шубертовской» гармонии), она неожиданно переходит в ля минор, в котором звучит вторая тема. Фактически ля минор, энгармонически равная си-дубль-минору, так же является VI минорной по отношению к ре-бемоль минору. Так возникает очень мрачная терцовая цепь тональностей, подчеркивающая трагизм содержания I части.

Вторая тема (b_1) проходит здесь имитационно у первого и второго исполнителя, что предвосхищает трагическую кульминацию всей фантазии: двойное фугато в финале всей фантазии.

Последнее сопоставление двух тем в I части фантазии иного характера. Обе проходят на *pp*, в высоком регистре. Слово под воздействием первой темы – смягчается вторая, тема вражды. Она проходит в тональности фа мажор, в прозрачной фактуре на фоне тремоло в высоком регистре, благодаря чему звучит мягче, светлее, утрачивает свой враждебный и суровый характер. Возникает иллюзия, что счастье достижимо, что преграды могут быть преодолены. Тема словно растворяется, достигая *PPP*. Но резкое крещендо, неожиданный тональный сдвиг в фа диес минор, напряженно звучащие, акцентированные аккорды разрушают надежду на счастье.

Вторая часть, Largo, начинается с темы, которую можно назвать темой рока, фатума. Она звучит грозно, зловеще, отличается масштабностью, размахом. Эта тема словно вторгается в мир любви и красоты, предвосхищая трагическую развязку. Заостренный пунктирный ритм, звучание на фортиссимо, плотная аккордовая фактура в сочетании со зловещими трелями создает образ непреклонный, величественный. Тема основана на имитационном проведении краткой фразы, насыщенной речевыми, гневными интонациями. Неожиданно оборвавшись на доминантовой гармонии, через такт паузы вступает новая тема в Fis-dur (она образует середину простой трехчастной формы, в которой написано Largo).

Вторая тема лирическая, нежная, передает светлую печаль. Мелодия романсового склада, отличается напевностью, пластичностью, гибкостью. Скачки на сексту, септиму, восходящие задержания придают теме удивительную выразительность. Имитационное проведение этой темы в партии первого и второго исполнителя воспринимается как взволнованный диалог двух влюбленных.

Важную роль играет сопровождение, основанное на триольном ритме, передающих трепетное биение сердец. В процессе развития

напряжение растёт: увеличивается динамика, расширяется диапазон. Длинные фразы укорачиваются, а потом и вовсе становятся обрывистыми, напряженными, являясь, как бы, возгласами человека, который противостоит судьбе. Триоли в сопровождении сменяются на резкий и заостренный ритм из первой темы.

Под воздействием этой темы преобразуется и первая тема в репризе. Она теряет свой жесткий и неумолимый характер, звучит в высоком регистре, на РР. Однако затишье не продолжительно. Вторая часть заканчивается мрачным и сокрушительным маршем злых сил.

Третья часть, *Allegro vivace*, выполняет роль скерцо в циклической форме. Она начинается в фа-диез миноре, после доминантовой гармонии, на которой остановилась вторая часть. В основе ее жанр танца, эта часть является некоторым отстранением от главной идеи произведения. Возможно это грустные, проникнутые светлой печалью, а, порой, и драматизмом, воспоминания о каком-то празднике.

Форма третьей части сложная трехчастная, с трио. Тематизм крайних частей проникнут энергией движения. Резкие перепады динамики, сфорцандо, подчеркивающие диссонирующие созвучия, минорный лад придают несколько сумрачный колорит танцевальным темам.

В центре – трио в ре мажоре. Прозрачная, хрупкая тема в высоком регистре вносит новый штрих в музыку *Allegro vivace*, но и здесь временами прорывается драматизм крайних частей.

В конце третьей части есть небольшая связка, которая выполняет плавный переход к четвертой, завершаясь на доминанте. По характеру она грозная, мощная, стремительная. Звучит на *ff*, дублируется в двух голосах, в аккордовой фактуре. В завершении выдержана пауза на фермате.

Четвертая часть, *Allegro molto moderato*, играет роль кульминации всей композиции, смыслового итога, трагического вывода. Она строится на тех же темах, что и первая часть, образуя репризу всей формы, способствуя замкнутости и стройности всей композиции. Первая тема проходит без изменений, что говорит о неизменности чувств.

Вторая тема, которая воплощала враждебный, грозный образ, здесь так же проходит без изменений, однако получает очень масштабное развитие. Она становится основой для двойного фугато, соединяясь с новой темой, которая еще больше усиливает присущую основной теме жесткость, наступательность. Обе темы проходят в разных голосах в основной и доминантовой тональности. В процессе изложения усиливается звучность, уплотняется фактура воплощая картину торжества злых сил, которая сметает все на своем пути, не оставляя надежду на достижение счастья. Достигнув наивысшей точки, фугато неожиданно

обрывается на доминантовой гармонии. Такт паузы отделяет начало коды.

В коде вновь проходит тема любви на пиано, как бы издалека, как воспоминание, которое внезапно обрывается диссонирующими аккордами на *ff*, возвращающими в мир реальности, утверждая главную тему фантазии.

Фантазия фа минор – лирическая исповедь композитора о чем-то очень личном и сокровенном. Идея невозможности достижения счастья лежит в основе всех частей фантазии и раскрывается каждый раз по-новому. Четыре раздела фантазии скреплены не только единством замысла, но и общностью тем и плавными переходами от одного раздела к другому. Фантазийное импровизационное в произведении сочетается с четкой логикой и продуманностью всей композиции.

РАБОТА НАД ШТРИХАМИ В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

Лебедева Людмила Анатольевна

преподаватель филиала

ГОБУК ВО «Волгоградский государственный институт

искусств и культуры» в г. Камышине,

РФ, г. Камышин

Исполняя любое произведение, невозможно обойтись без определения, какими штрихами его исполнять, какую выбрать артикуляцию. Занимаясь в классе известного профессора Б.С. Маранц, мы понимали огромное значение этого выбора.

В музыкальном словаре «штрих» – это способ извлечения и ведения звука на инструменте или в пении. И как пользоваться этими способами?

Вот, к примеру, «точка». С детства мы привыкли воспринимать ее как символ отрывистости. Однако прочтение и исполнение на фортепиано этого штриха намного разнообразней, чем предполагается. Штрихи для других инструментов симфонического оркестра гораздо более определены, чем для фортепиано. Маранц Б.С. считала, что причиной этому является то, что фортепиано – более молодой инструмент, за время его существования механика его изменялась, развивалась, часть обозначений, которые используются в литературе, были заимствованы в основном у струнных смычковых. Комплекс штрихов и их обозначений невелик, но используется неоднозначно, о чем необходимо знать.

Казалось бы, с детства нам знакомо, что такое legato, staccato. Однако применение штрихов в художественных целях настолько богато, что большой помощью было бы хоть частичное определение их разновидностей.

Для владения искусством исполнения музыки, для выявления ее смысла необходимо умение расчленять или связывать отдельные звуки и делать это разнообразно в зависимости от стиля. Наряду с интонированием, которое в нотной записи зафиксировать нельзя, это умение позволяет уподобить музыкальное исполнение человеческой речи. «Характер произведения, необходимый для уточнения смысла самых мелких элементов музыкального текста, называется артикуляцией [1]. Есть и другие определения. Например, такое, что в музыкальной теории под артикуляцией разумеется искусство исполнять музыку и прежде всего мелодию с той степенью расчлененности или связностью ее тонов, искусство использовать в исполнении все многообразие приемов legato и staccato». Или пример из справки Энциклопедического словаря под редакцией Б. Штейнпресса: «Технически артикуляция связана с различными приемами движения руки (плеча, кисти), удара (нажима) пальцев» [8]. Бадура-Скода добавляют: «Таким образом, в музыке понятие артикуляции охватывает как различные виды звукоизвлечения при игре на фортепиано, так и различные виды штрихов при игре на скрипке» [1]. Итак, к области артикуляции относятся: во-первых, сами штрихи, которые помогают раскрывать образное содержание музыки; во-вторых, то, как они помогают создать логику различных структур, – этому посвящена работа И. Браудо [3]. Как пример, можно предложить его приемы «восьмушки» (мелкие длительности исполняются связно, крупные – расчлененно) или «фанфары» (секундовые последовательности legato, разделенные большим интервалом non legato).

Штрихи – это различные виды, типы и характер извлечения звука на любом инструменте. Хорошее определение сущности штриха дает известный трубач Тимофей Докшицер: «Штрихи являются звуковым результатом технических приемов» [5]. Он отмечает три момента в звукоизвлечении: атака звука, ведение его и окончание. Б.С. Маранц из этого описания отмечает то, что достижение определенной звучности всегда связано с определенным техническим приемом. Но исполнение на фортепиано допускает большее разнообразие способов воздействия на инструмент для достижения аналогичной или похожей звучности. Конечно же, выполнение всех штрихов, указанных в нотах, на струнных или духовых инструментах еще не обеспечивает настоящего мастерства, но тщательная обработка штрихов создает предпосылки для

технического совершенства. Автор большого труда по инструментовке Д. Рогаль-Левицкий считает, что учение о штрихах – наиболее важная область в игре на смычковых инструментах: «От применения того или иного штриха зависит характер и художественное впечатление» [7].

Вот основной перечень названий штрихов на струнно-смычковых инструментах: легато, деташе, спиккато, стаккато, летучее стаккато, сотиёе, сальтандо, маргле, пиццикато и другие; движение смычка вверх и вниз обозначается графически, существуют указания на то, играть ли у колодочки или у шпича и т. д.

Докшицер демонстрирует ряд штрихов, которые связаны с различными конкретными техническими приемами (движениями губных мышц, языка, органами дыхания и т. д.) и имеют определенные названия: легато, легатиссимо, портато, портаменто (это различные штрихи), маркированное легато, фруллато, глиссандо и т. д. Расшифровка некоторых названий у духовых и струнных инструментов, с одной стороны, и у фортепиано, с другой, неоднозначна: так, например, трубаچی словом «портаменто» обозначают скольжение от одного звука до другого. Также трактуют этот термин вокалисты и струнники.

Многообразны фортепианные штрихи у пианистов. Настоящий пианист должен владеть множеством оттенков прикосновения к клавиатуре (не говоря о тонкостях педализации, способной по-разному окрашивать звучание рояля). Не случайно существует ряд слов, говорящих о действительном различии в характере звукоизвлечения. Мы говорим: «удар», «туше», «нажим», «толчок», «погружение в клавишу» и т. д. Но все это неравнозначно понятию «штрих». Эти образные названия только помогают реализовать нужный штрих. Вообще, фортепиано является наиболее обобщенным инструментом, часто имитирующим звучность разных инструментов. Вплоть до оркестра в целом не имеет такого богатства обозначений и названий штрихов, как смычковые и духовые. Иногда один и тот же прием именуется по-разному (portato, portamento, tenuto), термин non tenuto обобщает все несвязные штрихи, и он же является конкретным приемом исполнения несвязной игры с минимальными просветами между звуками, извлекаемыми без толчка. Необходимо знать, что одни и те же обозначения штрихов (лиги, точки, клинья) в разные исторические периоды у разных композиторов трактовались неодинаково. Итак, нотные (графические) обозначения штрихов – это: лига, точка, клин, точка или горизонтальная черточка под лигой (а также просто горизонтальная черточка), полное отсутствие обозначений.

Лига.

У струнно-смычковых лига трактуется однозначно: то, что под лигой, играется на один смычок, смена лиги – смена смычка. Пианистам надо решать, как трактовать лигу в зависимости от ее исторического смысла.

У лиги в фортепианных сочинениях оказалось три возможных трактовки.

Первая – это то, что написано под лигой, исполняется связно – легато.

А вот на вопрос, надо ли последний звук под лигой отделять от последующего, однозначного ответа нет. По второму значению лиги она уподобляется скрипичной и означает смену смычка. А «как известно, слышимый разрыв при смене смычка – признак плохой игры». Е. и П. Бадур-Скода пишут: «Венские классики, и прежде всего Моцарт, распространяли манеру письма, типичную для скрипичной практики, на всю музыку вообще» [1]. Бетховен, Чайковский также писали лиги как штрихи для струнных инструментов.

Если лиги связаны по 2 звука, образуется зачастую хорейская стопа и тогда второй звук исполняется тише и легко снимается (гл. партия 17 сонаты Бетховена, заключительная – 31 сонаты).

Третье значение лиги – указание фразировки. Такой смысл лиге придали романтики. До XIX века этого значения лиги не знали. Под длинной фразировочной лигой зачастую есть «частные лиги», указывающие на штрих как таковой. А иногда в этих случаях фраза подразумевается, то есть длинная, объединяющая ее лига отсутствует.

Известно, что мелодические линии Моцарт часто предлагал играть легато, а виртуозные пассажи – нон-легато или стаккато. Трактовка и запись штриховых указаний исторически изменялись, они и сегодня неодинаково используются разными композиторами. Вот в прелюдиях и фугах Д. Шостаковича, если господствует штрих легато, лиги полностью отсутствуют, фразы не обозначены, автор пишет *sempre legato*. Если же на протяжении пьесы штрихи меняются, в тексте появляются лиги.

Б.С. Маранц придавала большое значение пианистическому приему при снятии руки в конце фраз, отмечая, что, если он сопровождается подъемом запястья, то появляется опасность нежелательного акцента вместо желаемого смягчения. Она предлагает другой прием: «При свободном, но неприподнятом запястье нужно погладить клавишу подушечкой пальца. Дело в том, что темп опускания клавиши влияет на характер удара молоточка по струне. А ведь атака, то есть начало звука, может быть более твердой или более мягкой – это зависит от воздействия пальца на клавишу. Поглаживание клавиши дает более плавное ее опускание, что смягчает звук» [6].

Вот Докшицер отмечает 3 момента звукоизвлечения: атака звука, ведение и окончание. Ведение звука не во власти пианиста, но окончание – да. Звук возможно прекратить очень определенно, а можно сфиллировать. Добиться постепенного угасания может помочь прием «поглаживания» или умелая педализация. И так, техника штриха оказывается связанной с интонированием и имеет 3 значения: может указывать связность (легато), фразировку и смычковый штрих.

Наиболее однозначно трактуются точки и горизонтальные черточки под лигой или иногда черточки без лиги. Называют этот штрих по-разному: *portato*, *portamento* или *tenuto*. В итало-русском словаре эти слова переводятся так: *portare* – носить, переносить, *portamento* – поступь. В музыкальной энциклопедии *portato* – способ исполнения, средний между легато и стаккато, штриху *portamento* дается объяснение только для игры на смычковых или для пения – это тип *glissando*. Применения на фортепиано это вообще не касается. Но пианисты широко пользуются обоими терминами для приема исполнения глубокого, весомым звуком, без связывания. Так же трактуется и слово *tenuto* – выдерживая.

Полное отсутствие обозначений – это тоже штрих: *non legato*. Это прием несвязной игры с минимальными просветами между звуками, извлекаемыми без толчка. Градации *non legato* реализуются различным прикосновением кончиков пальцев. Важно, как пианист слышит, представляет в воображении звучание. Например, исполнение Глена Гульда говорит о том, что настоящий пианист должен владеть множеством оттенков прикосновения к клавиатуре, не говоря уже о тонкостях педализации, способной по-разному окрашивать звучание рояля и оттенять тот или иной штрих.

Точка и клин

Изначальное значение точки над нотой – отрывистость звука – стаккато. Гольденвейзер пишет: «Все стаккато играют обычно одинаково коротко. Это неправильно. Если мы представим себе, что стаккато отнимает у ноты половину длительности, то четверть превратится в восьмую, восьмая – в шестнадцатую и т. д. Другими словами, четверть стаккато должна играть менее коротко, чем восьмая стаккато, и т. д. В *Andante* или *Adagio* стаккато вообще не должно быть острым» [2].

В фортепианной литературе очень много стаккатных ситуаций, требующих различной степени отрывистости, разной звучности. Интересна образность названий разного типа стаккато в работе Бирмак: *staccato-leggero*, *martellato*, *volante*. Не исключено соединение отрывистости с педалью. Яркий пример – побочная партия финала сонаты № 26 Бетховена (в данном случае стаккато – толчок). В серенаде

Рахманинова «щипок» кончиками пальцев (пиццикато) тоже может сопровождаться короткими прикосновениями к педали.

Каждый штрих имеет большой диапазон оттенков. Необходима чуткость в нахождении меры, характеристики отрывистости. Тот или иной характер стаккато способен трепетность превратить в скерцозность.

У точки есть еще и функция акцента. Гольденвейзер об эпизоде в сонате Бетховена оп. 110: «Звуки, отмеченные точками, не исполняются стаккато; они должны звучать так, будто во время непрерывного движения тридцатьвторых кто-то на другом инструменте берет отдельные отрывистые звуки (но *piano* и *leggiero*)» [2]. А в прелюдии ля минор из 2 тома ХТК под редакцией Муджеллини в конце лиги над последним звуком – точка, на втором из залигованных звуков – точка. В конце лиги это подтверждение окончания мотива, а на втором из залигованных звуков надо просто внимательно прослушать задержание.

Довольно неожиданны точки в ноктюрнах Шопена: басы в ми-бемоль- мажорном оп. 9, все четверти в левой руке ми-минорного и фа-минорного и др. Конечно, они не обозначают отрывистость звучания. В каких-то случаях они означают ясное прослушивание баса, иногда – облегченное звучание левой руки. Когда точка стоит в конце лиги, зачастую в этом случае конец лиги требует смягчения, а не остроты.

Принято считать, что клин – это острое, подчеркнутое стаккато. Но, например, клин, поставленный Бахом в теме ре-минорной фуги из I тома ХТК на си-бемоле, означает «в большей степени *espressivo*, чем собственно стаккато» [3].

В связи с исследованием рукописей Моцарта в 1954 году западногерманское общество по музыковедению объявило конкурс научных работ, в которых должны были быть даны ответы на вопрос «Что означают в моцартовских автографах знаки клин, вертикальная черточка и точка?» Победитель конкурса Г. Келлер писал: «Черточку над нотой Моцарт обычно ставил тогда, когда этот звук нужно было подчеркнуть (динамически или агогически), но не тогда, когда его нужно было укоротить».

В работе над штрихами необходим вдумчивый и внимательный подход к произведениям композиторов разных эпох, попытки объяснения противоречий в прочтении штриховых указаний.

Список литературы:

1. Бадура-Скода Е.и П. Интерпретация Моцарта.
2. Бетховен. Сонаты для фортепиано. Ред. А.Б. Гольденвейзера.
3. Браудо И. Артикуляция.
4. Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 1 М Музыка, 1965.

5. Докшицер Т. Штрихи на трубе.
6. Маранц Б.С. «Играть? Обязательно играть!»
7. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр.
8. Энциклопедический музыкальный словарь под редакцией Б. Штейнпресса.

МИШЕЛЬ-РИШАР ДЕЛАЛАНД (1657-1726) КАК ДУХОВНЫЙ КОМПОЗИТОР

Шеко Николай Александрович

аспирант

*Государственного института искусствознания,
РФ, г. Москва*

MICHEL-RICHARD DELALANDE (1657-1726) AS A SPIRITUAL COMPOSER

Nikolay Sheko

*a graduate student at the State Institute of Art studies,
Russia, Moscow*

Аннотация. Мишель-Ришар Делаланд (1657-1726) является одним из крупнейших французских композиторов рубежа XVII-XVIII веков. Он известен, прежде всего, своей духовной музыкой, хотя писал и светскую. Его композиторский талант наиболее ярко проявился в его мотетах. Сохранилась информация о семидесяти семи его произведениях в этом жанре, хотя и не все из них дошли до наших дней. Еще совсем недавно считалось, что Делаланд относится к группе второстепенных французских композиторов, работавших в период между Люлли и Рамо. Однако, более углубленное исследование его творчества заставило поставить его с ними на один уровень. В российском музыковедении творчество Делаланда все еще мало изучено. Ему посвящены лишь небольшие строки в музыкальных энциклопедиях и на некоторых сайтах посвященных истории музыки. В задачу данной статьи входит не только рассказать о композиторе, но и внести некоторые дополнительные сведения, касающиеся его биографии и творчества.

Abstract. Michel-Richard Delaland (1657-1726) is one of the greatest French composers of the turn of the 17th-18th centuries. He is known, above all, for his spiritual music, although he wrote and secular. His composer talent is most clearly manifested in his motets. There is information about seventy-seven of his works in this genre, although not all of them have survived. More recently, it was thought that Delaland belongs to the group of minor French composers who worked between Lully and Rameau. However, a more in-depth study of his work made him put it on the same level with them. In the Russian musicology, the work of Delaland is still little studied. Only small lines in musical encyclopedias and on some sites devoted to the history of music are devoted to him. The purpose of this article is not only to talk about the composer, but also to add some additional information regarding his biography and work.

Ключевые слова: Версаль; Делаланд; Духовные концерты; капелла; Людовик XIV; месса; мотет; орган; Франция; Париж.

Keywords: Versailles; Delalande; Concert Spirituel; chapelle; Louis XIV; messe; mass; motet; orgue; France; Paris.

Источники

Мишель-Ришар Делаланд является одним из ярчайших представителей французской музыки рубежа XVII – XVIII веков. Принято считать, что его творчество фактически заполняет временную лакуну между двумя такими знаменитыми представителями французской музыки Нового времени как Жан-Батист Люлли (1632-1687) и Жан-Филипп Рамо (1683-1764). Как в советском, так и в российском музыковедении имя композитора Делаланда малоизвестно.

О его биографии упоминается лишь в нескольких исследованиях, посвященных специально французской музыке XVII-XVIII веков.

Например, замечательные работы Кривицкой, Березина или Розеншильда, приведенные в списке литературы, упоминают об этом композиторе.

В то же время, в американском и французском музыкознании имя Делаланда гораздо более известно. Существуют исследования, посвященные как его биографии, так и его творчеству. О них будет сказано дальше.

В течение всего XVIII века Делаланд был одним из основных, и наиболее исполняемых французских композиторов. Его биографии и творчеству посвящены статьи в энциклопедиях, биографических словарях и других работах XVIII века, посвященных биографиям композиторов эпохи Людовика XIV (см. например «Французский парнас» Эврара Титона дю Тийе [19, С. 612-616], или «Очерк о старинной и современной музыке» Жана-Бенжамена де Ла Борда [11, С. 439]).

Первая биография Делаланда была написана практически сразу после его смерти. Она была помещена в предисловии к посмертному изданию его мотетов (1727-1729 г.).

Автором биографии считается некий Александр Таннево, хотя это всего лишь гипотеза. Тем не менее, эта краткая биографическая статья из предисловия к мотетам послужила основой для дальнейших биографий композитора. О Делаланде упоминают также исследователи истории концерта во Франции – Констант Пьер (1855-1918) [9] и Мишель Брене (1858-1918) [8].

Более серьезную научную работу, посвященную версальской карьере Делаланда, и основанную на изучении архивных документов, осуществил Андре Тессье. В своей статье «Версальская карьера Лаланда» (La carrière Versaillaise de Lalande) [16] он впервые после французской революции дает обзор биографии композитора, и ставит задачи и цели будущим исследователям творчества Делаланда.



Рисунок 1. Мишель-Ришар Делаланд (1657-1726) – гравюра Анри Симона Томассена из коллекции Французской Национальной библиотеки

В след за Тессье Делаландом заинтересовался известный французский музыковед и исследователь музыки эпохи французского классицизма Норбер Дюфур. Этот ученый создал целую школу исследователей французской музыки XVII-XVIII веков, состоявшую из его студентов из Парижской консерватории (среди которых можно упомянуть таких известных впоследствии французских музыковедов, как Марсель Бенуа и Катрин Массип).

С использованием архивных материалов, найденных Андре Тессье, ими был создан сборник документов по Делаланду, с целью написания в будущем серьезной монографии о композиторе: «Примечания и заметки для истории Мишель-Ришара Делаланда (1657-1726)» [15]. Эту задачу – биографа Делаланда, взяла на себя одна из последовательниц Дюфура – Катрин Массип, которая написала биографию Делаланда, используя также и достижения американских музыковедов, таких как Лионель Сокинс и Джеймс Энтони.

Норбер Дюфур составил каталог произведений Делаланда, который, однако, не вошел в широкое употребление. Ему был предпочтен созданный позднее и более точный каталог [16] Лионеля Сокинса – американского музыковеда, написавшего множество статей и работ о Делаланде.

Биография

Музыкальное образование Делаланд получил в метризе (певческой школе для мальчиков) при церкви Сен-Жермен-л'Оксеруа, где он учился вместе с таким известным, в будущем, французским придворным композитором, как Марен Маре (1656-1728). В 1678 году Делаланд участвовал в конкурсе на замещение должности органиста королевской капеллы, но не был принят. Тем не менее, он получил должность учителя по клавесину дочери герцога де Ноай – Марии-Кристины де Ноай (1672-1748).

Перед тем как стать композитором королевской капеллы Делаланд несколько лет работал органистом, причем одновременно в четырех парижских церквях: Сен-Жерве (где он замещал малолетнего Франсуа Куперена), Сен-Жан-ан-Грев, в главной иезуитской церкви Парижа на улице Сент-Антуан, и в женском монастыре Петит-Сент-Антуан. Однако, он не оставил сочинений для этого инструмента.

Решающим моментом в музыкальной карьере Делаланда стало его назначение на пост су-метра Королевской капеллы в Версале.

После того, как в 1682 году королевский двор окончательно устроился в только что законченном Версальском дворце, король решил обновить музыкальный состав своей капеллы. К тому моменту в ней работали два су-метра (руководителя капеллы) – Анри Дю Мон (1610-1684) и Пьер Робер (1618-1699). Чтобы найти им замену король

устроил конкурс, на который съехались лучшие композиторы Франции. По результатам конкурса было отобрано четыре человека: Николя Купийе (1650-1713), Паскаль Коллас (1649-1709), Гийом Миноре (1650-1720) и Мишель-Ришар Делаланд. Каждый из них должен был выполнять свои функции по триместрам.

С 1683 года Делаланд посвятил всю свою карьеру королевской службе. Он собрал практически все возможные музыкальные руководящие посты, как камерные, так и светские. По своему положению в придворной музыке он превзошел даже Люлли, который писал преимущественно Лирические трагедии, и, лишь изредка, духовные мотеты. Делаланд руководил как королевской капеллой, так и департаментом камерной музыки короля.

Делаланд писал как духовную, так и светскую музыку. Тем не менее, известен он, прежде всего, своей духовной музыкой. В обязанности Делаланда, как су-метра королевской капеллы, входило написание духовных музыкальных произведений для исполнения во время богослужения в королевской капелле. Ко времени вступления Делаланда в должность су-метра, основным церковным музыкальным жанром, использовавшимся за богослужением, был Большой французский мотет. В этом жанре Делаланд написал 77 произведений, до наших дней из них сохранилось только 71. Кроме того, для других религиозных учреждений Делаланд написал ряд малых мотетов на некоторые церковные тексты, такие как Лесон-де-Тенебр, литании, элевации (песнопение, исполняющееся в момент приподнимания Святых Даров для обозрения верующим). Также он написал одну одноголосную мессу, назначение которой остается невыясненным.

Большой мотет, как жанр, сформировался во Франции в середине XVII века. В этом жанре не писали за пределами Франции. Лишь несколько раз немецкие композиторы, приезжавшие во Францию, пробовали себя в нем. Например, в один из приездов Георга Филиппа Телемана (1681-1767) в Париж в 1738 году, ему пришла идея написать мотет *Deus judicium tuum* (псалом 71) – TWV 7:7 специально для исполнения в Парижских Духовных концертах. Этот мотет был исполнен впервые 25 марта 1738 года, а затем прозвучал в дворце Тюильри еще несколько раз. Жанр большого французского мотета сформировался в эпоху абсолютной монархии с целью демонстрации королевской власти и величия, с помощью музыкальных средств выразительности. В качестве текста для мотетов использовались преимущественно псалмы Давида, а также некоторые известные и часто исполняемые церковные песнопения (например, *Te Deum* или *Dies Irae*), а иногда и современные духовные стихи. Расцвет жанра Большого мотета приходится на эпоху единоличного правления Людовика XIV, в период одного

из ярчайших всплесков галликанизма, связанного с конфликтом французского короля с папским престолом и стремлением к независимости французской церкви.



Фрагмент из мотета *De Profundis clamavi* (S 23).

Важно подчеркнуть, что для мотетов, написанных для богослужения в присутствии короля, а также для праздничных церемоний, использовались преимущественно те псалмы, где речь шла о Давиде как царе и победителе над врагами. Причем под Давидом в данном случае подразумевался французский король, как предводитель французских войск и посредник между Богом и французским народом. Эти тексты клались на бравурную музыку, написанную для большого хора и оркестра, и производившую неизгладимое впечатление на королевских подданных и проезжих иностранцев.

Помимо духовной музыки Делаланд написал также ряд светских сочинений. В частности, несколько театральных пьес и камерных произведений для оркестра. Несмотря на переезд двора из Версаля в Париж в период регентства, Делаланд сохранил свое положение в капелле. Лишь после возвращения двора в Версаль в 1723, он отказался от трех (из четырех возможных) триместров на посту су-метра королевской капеллы, в пользу молодых придворных композиторов

герцога Орлеанского: Андре Кампра (1660-1744), Николя Бернье (1665-1734) и Шарль-Убера Жерве (1671-1744). Тем не менее, Делаланд все же оставил себе четвертый – январский триместр.

Делаланд и Люлли

Творчество Делаланда на посту су-метра королевской капеллы, в особенности доведенный им до апогея жанр Большого французского мотета, выражало идеи величия монархии в музыке церковной. Многие писатели и историки XVIII века часто проводили параллели между Люлли и Делаландом:

«Лаланда можно сравнить с Люлли, хотя они и работали в разных жанрах. Возможно, Делаланд даже превзошел его с некоторых сторон. Я даже не говорю сейчас о преимуществах работать в Храме Господа, так как нет ничего выше славы музыканта преуспевающего в этом виде композиции, заставляя своды собора звучать под эхом своих аккордов. Лаланд прочувствовал все благородство этой функции, заставляя нас проникнуться этим в своих произведениях. Все у него сильно, величественно, приподнято, возвышенно. Царь-пророк позволяет распознавать себя в неуловимых оттенках» [5, с. 10].

В своей композиторской карьере Люлли написал несколько Больших мотетов (в том числе, знаменитый *Te Deum* (LWV 55)). В то же время, лавры главного духовного композитора Версаля принадлежат именно Делаланду, поскольку именно в творчестве Делаланда жанр Большого мотета был доведен до совершенства. Таким образом, эти два королевских композитора: Люлли и Делаланд дополнили друг друга в своем творчестве, воспевая, каждый в своем жанре, идею божественного происхождения и величия французской абсолютной монархии.

Издания произведений

Королевский библиотечарь Андре-Даникан Филидор (1652-1730) издал собрание мотетов Делаланда в десяти томах в 1689 г., по приказу короля. В этом издании содержится двадцать семь мотетов Делаланда, написанных им для королевской капеллы. Эти мотеты написаны в достаточно сухой гомофонной манере, где традиционный для Франции пятиголосный хор исполняет мотет в сопровождении пятиголосного же оркестра, дублирующего вокальные партии. Это издание вышло в позолоченном переплете с королевским гербом, и скорее всего, именно эта оркестровка использовалась за богослужением в королевской капелле. Сегодня, это издание находится в муниципальной библиотеке Версаля (N°: Ms mus 8-17).

Первый биограф Делаланда – Александр Таннево, говорит о том, что в конце жизни Делаланд активно пересматривал и переделывал свои мотеты. Результатом этой работы было коренное изменение музыкальной

фактуры со старой – традиционной для Франции гомофонной фактуры, на более современную – итальянскую, более легкую и напевную по фактуре.

Делаланд сделал оркестр независимым от хора и превратил некоторые из стихов псалмов в арии для солиста в сопровождении obbligato инструмента и басса континуо.

Такая коренная трансформация была связана с тем, что в конце XVII века во Франции, особенно в столице, был очень популярен итальянский музыкальный стиль.

Делаланд, будучи человеком открытым ко всему новому, не оставил без внимания это всеобщее увлечение, тем более, что сам король Людовик XIV, на закате своего правления, также проявлял интерес к итальянской культуре.

Делаланд стал одним из членов кружка аббата Николя Матье – настоятеля церкви Сен-Андре-дез-Арт. Этот аббат был поклонником итальянской музыки. В его доме устраивались вечера, где исполняли наиболее известных итальянских композиторов того времени, а также была собрана целая библиотека, с произведениями итальянских композиторов. После смерти аббата, эта библиотека досталась Делаланду.

На основе переделанных мотетов вдова Делаланда – Мария-Луиза де Кюри издала сборник его произведений в двадцати томах, содержащий сорок больших мотетов.

Это издание вышло в 1728-1729 годах, то есть практически сразу после основания Духовных концертов в Париже, и, возможно, именно оно и было взято за основу для исполнения мотетов Делаланда в рамках этой концертной организации.

Особенность этого издания в том, что количество голосов в оркестровой партитуре сокращено с пяти голосов до двух, не считая басса континуо.

Именно к этому изданию мотетов и была написана первая биография композитора. Ученик Делаланда Франсуа Колин де Бламон (1690-1760) написал к этому изданию вступительное слово.

Известны и другие издания мотетов Делаланда, находящиеся в библиотеках разных городов Франции. Наиболее интересные коллекции манускриптов мотетов Делаланда, включающие в себя как партитуры, так и раздельные партии, находятся в Лионе, Авиньоне, Экс-ан-Провансе, Тулузе.

Это объясняется тем, что церковный клир кафедральных соборов провинции хотел слышать за богослужением ту же самую музыку, которая исполнялась в королевской капелле. Хотя в некоторых случаях, просто за неимением хорошего штатного композитора.

Исполнение мотетов Делаланда в столице и провинции

Большие мотеты Делаланда предназначались, прежде всего, для исполнения в королевской капелле. Поэтому среди его произведений нет полифонических месс, столь характерных для католической музыки этого периода.

Это связано с тем, что богослужение в королевской капелле в эпоху Людовика XIV имело ряд специфических особенностей, отличавших её от традиционных форм католического богослужения, принятых в эпоху барокко.

Одной из основных таких особенностей было исполнение больших мотетов во время будничных месс, вместо положенных песнопений.

В королевской капелле мессу по воскресеньям и праздникам исполняли одностольно, а во время будничной мессы исполняли большие мотеты, текст которых, при этом, был связан по смыслу не с церковным календарем, а преимущественно с тем или иным государственным событием или праздником королевской фамилии. В то время как присутствующие на мессе слушали мотет, священник произносил про себя необходимые слова и совершал священнодействия. Таким образом, король и придворные присутствовали скорее на концерте духовной музыки, чем на богослужении.

Музыкальный состав, которым располагал Делаланд, состоял из находящихся в штате королевской капеллы певцов и инструменталистов. Их количество и состав каждый раз зависели от обстоятельств исполнения. К концу XVII века, в состав оркестра капеллы входили фактически все оркестровые инструменты того времени, как струнные, так и духовые:

«Музыка короля обычно состоит из ста – ста двадцати музыкантов, под началом Мэтра королевской капеллы, и одного су-метра, который сочиняет. Последним является г-н де ла Ланд, произведения которого превосходны» [6, С. 423-424].

Мотеты Делаланда звучали не только в королевской капелле, но также и в других церквях в присутствии короля. Так, 22-го ноября 1702 года, в приходской церкви Версаля мотеты Делаланда звучали во время мессы по случаю праздника святой Цецилии:

«Г-н Делаланд, сюринтендант Музыки короля находился на этом торжестве [праздник святой Цецилии] со своими музыкантами, которых было около восьмидесяти..., Святые Дары были вынесены во время мессы и поклонения. Народ, собравшийся в церкви, остался под большим впечатлением от этой церемонии, и очень доволен мотетами Делаланда» [15, С. 163].

После смерти Делаланда, его мотеты стали регулярно исполняться в концертных программах, в особенности, в Парижских Духовных концертах где они вошли в основу репертуара. Репертуар Духовных концертов подробно описан в работе уже упоминавшегося Константа Пьера.

Согласно его датировке, уже на концерте-открытии этой организации – 18 марта 1725 года, прозвучали два мотета Делаланда: *Confiteor* и *Cantate Domino*.

Английский путешественник Чарльз Берни, знаменитый своим дневником, и всегда критичный к отжившей свой век, по его мнению, французской музыке эпохи Людовика XIV, оставил свое мнение и по поводу мотетов Делаланда.

В своем дневнике он оставил запись после прослушивания одного из Духовных концертов (14 июня 1770 года):

«Первым прозвучавшим произведением был мотет М. Делаланда *Dominus regnavit*, написанный для большого хора. Он был исполнен скорее с напором, чем с чувством.

Этот мотет написан в стиле старой французской оперы, за исключением второго хора, в котором есть что-то новое и приятное, но показавшееся мне отвратительным, несмотря на взрывы аплодисментов этой аудитории, которая чувствовала и любовалась им так сильно потому, что это было произведение страны, способной творить подобные шедевры, и артистов столь превосходных» [7, С. 19].

Согласно исследованиям Лионеля Сокинса, Большие мотеты Делаланда были исполнены в Духовных концертах пятьсот девяносто один раз.

Всего прозвучало сорок одно произведение.

Помимо столицы мотеты Делаланда исполнялись также и в других провинциальных городах Франции. Так, первого января 1707 года, в иезуитской церкви в Лилле, курфюрст-епископ Кёльна служил мессу, во время которой звучал мотет *Dominus Regnavit* Делаланда:

«Его Высочество Курфюрст Кёльна шествовал [...] в капеллу, где были приготовлены его богослужебные облачения. Все то время, пока он находился там, музыканты пели мотет *Dominus Regnavit*, сочиненный Г-ном де ла Ландом, метром Музыки королевской капеллы» [13, С. 189].

Заключение

Для французской духовной музыки Делаланд является знаковой фигурой. Его мотеты звучали во Франции в XVIII веке повсеместно, как за богослужением в королевской капелле и кафедральных соборах Парижа и провинции, так, впоследствии, и на концертных площадках.

Сочинения Делаланда в жанре Большого мотета служили образцом для французских композиторов, работавших в этом жанре на всем протяжении XVIII века.

Сегодня, известность Делаланда как композитора несравнима с известностью таких его современников как Бах или Гендель, но в его время, он играл не меньшее значение для европейской музыкальной культуры, чем эти композиторы.

На современной сцене его музыка звучит преимущественно в исполнении французских оркестров, занимающихся исполнением французской музыки XVII-XVIII веков на инструментах этой эпохи.

Тем не менее, исследование творчества Делаланда позволяет раскрыть всю глубину духовной музыки Франции, и её влияние на становление европейской музыкальной культуры XVIII века в целом.

Список литературы:

1. Березин В. Музыканты королей Франции. – М.: Современная музыка, 2013.
2. Кривицкая Е. История французской органной музыки. – М.: Композитор, 2003.
3. Розеншильд К. Музыка во Франции XVII — начала XVIII века. – М.: Музыка, 1979 г.
4. Anthony J. Michel-Richard Delalande // The New Grove French Baroque Masters. – Londres: Macmillan Limited, 1986. – Стр. 119-150.
5. Bollioud de Mermet. De la corruption du goust dans la musique française : V 32574. - Lyon, 1746.
6. Bourdelout P., Bonnet J. Histoire de la Musique et de ses effets : V 25340. – Paris, 1715.
7. Burney Ch. De l'état présent de la musique en France... – пер. с английского на французский: Ch. Brock. – Т. I. V 25311. – Gênes, 1809.
8. Brenet M. Les Concerts en France sous l'ancien régime. – Paris : Fischbacher, 1900.
9. Constant P. Histoire du Concert Spirituel (1725-1789). – Paris: Société française de musicologie, 1975.
10. Favier Th. Le motet à grand chœur: gloria in gallia Deo. – Paris: Fayard, 2009.
11. La Borde J.B. de. Essai sur la musique ancienne et moderne. – Paris, 1780.
12. Maral A. La chapelle royal de Versailles sous Louis XIV: cérémonial, liturgie et musique. – Wavre: Mardaga, 2005.
13. Mercure de France – февраль 1725 г, январь 1707г.
14. Montagnier J.-P. Le Te Deum en France à l'époque baroque : un emblème royal // Revue de Musicologie. – 84/1998. – С. 217-223.

15. Notes et références pour servir à une histoire de Michel-Richard Delalande, Surintendant, Maître et Compositeur de la Musique de la Chambre du Roi, Sous-maître et Compositeur de la Chapelle Royale (1657-1726). Etablies d'après les papiers d'André Tessier, précédées de documents inédits et suivies du Catalogue thématique de l'oeuvre. Publiées par les élèves du Séminaire d'Histoire du CNSMDP : Marcelle Benoit, Marie Bert, Sylvie Spycet, Odile Vivier sous la direction de Norbert Dufourcq. – Paris : A. & J. Picard, 1957.
16. Sawkins L. A thematic Catalogue of the Works of Michel-Richard de Lalande (1657-1726). – NY: Oxford University Press, 2006.
17. Sawkins L. En Province, à Versailles et au Concert Spirituel : réception, diffusion et exécution des motets de Lalande au XVIII siècle // Révue de musicologie. – 92/1. 2006. – С. 13-40.
18. Tessier A. La carrière Versaillaise de Lalande // Revue de musicologie. – IX, август 1928. – С. 134-148.
19. Titon du Tillet, J.E. Parnasse françois, suivi des Remarques sur la poésie et la musique et sur l'excellence de ces deux beaux-arts avec des observations particulières sur la poésie et la musique françoise et sur nos spectacles. –Paris, 1732.

1.2. ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВА УЗБЕКИСТАНА: ГЛУБОКИЕ ТРАДИЦИИ И РАЗВИТИЕ УЗБЕКСКОЙ ШКОЛЫ

Гулямов Комилжон Махмудович

*канд. пед. наук, доцент,
докторант научно-исследовательского института
педагогических наук имени К. Ниязи,
Республика Узбекистан, г. Ташкент*

DECORATIVE-APPLIED ART OF UZBEKISTAN: DEEP TRADITIONS AND DEVELOPMENT OF UZBEK SCHOOL

Komiljon Gulyamov

*candidate of pedagogical sciences, associate professor,
doctoral student of research institute
Pedagogical Sciences named after K. Niyazi,
Republic of Uzbekistan, Tashkent*

Аннотация. Статья посвящена декоративно-прикладному искусству Узбекистана которое имеет многовековые художественные традиции и передается из поколения в поколение. В ней также много внимания уделяется истории развития национального искусства, мастерам зодчества и основным направлениям, таким как роспись, резьба по ганчу и дереву, резьба по мрамору и другие.

Abstract. The article is devoted to the decorative-applied art of Uzbekistan which has centuries-old artistic traditions and is passed on from generation to generation. It also places a great emphasis on the history of the development of national art, masters of architecture and the main areas such as painting, engraving in plaster and wood, engraving in marble and others.

Ключевые слова: декоративно-прикладное искусство Узбекистана; национальные традиции; история развития народного искусства; роспись; резьба по ганчу и дереву; мрамор; орнамент.

Keywords: decorative-applied art of Uzbekistan; national traditions; the history of the development of folk art; painting; engraving in plaster and wood; marble; ornament.

Декоративно-прикладное искусство Узбекистана представляет собой одну из интереснейших составных частей народного искусства, зародившуюся в глубокой древности. За долгие годы и века своего развития оно неоднократно переживало как подъемы, так и спады, но никогда не прерывалось, передавая из поколения в поколение художественные традиции.

Это искусство включает в себя следующие основные направления: керамический промысел; художественная обработка кожи; текстильный промысел (вышивка шелком, золотое шитье, ковроткачество, набойка, изготовление декоративной тесьмы); металлообрабатывающие промыслы (ювелирное дело, чеканка по меди); художественные инкрустации на музыкальных инструментах, роспись по папье-маше, изготовление декоративных табакерок-наскаваков, корзин и другие; художественные работы связанные с оформлением архитектурных сооружений (роспись, резьба по ганчу и дереву, резьба по мрамору).

В далеком прошлом народные мастера создавали не утилитарные предметы, а художественные произведения, являющиеся украшением как городского, так и сельского жилья. Некоторые виды промыслов имеют многовековую историю с традициями, уходящими в глубокую древность.

Как уже говорилось выше, декоративно-прикладное искусство имеет глубокие традиции, в нем раскрываются сокровенные мысли народа, его дух, отражается красота родного края. Этот вид искусства на территории Средней Азии, в частности в Узбекистане, был очень развит и в свое время оказывал влияние на народное искусство многих стран не только Востока, но и Запада.

Русские и зарубежные ученые и художники с пониманием и восхищением относились к народному искусству Средней Азии. Благодаря их трудам, это традиционное восточное искусство получило мировую известность.

Среди широко известных представителей народного декоративно-прикладного искусства талантливые узбекские мастера: усто Ходжи Бобо Хаятов, усто Хафиз Ибрагимов, усто Маджид Курбанов, усто Алимджан Касымжанов, усто Абдула Балтаев, усто Якубжан Рауфов, усто Сайид Махмуд Наркузиев, усто Мадаминжан Хусаинов и многие

другие бухарские, самаркандские, хивинские, ферганские, наманганские, кокандские и ташкентские мастера.

Роспись по дереву как вид декоративно-прикладного искусства издавна является значимым элементом узбекской культуры. В течение многих веков складывались ее художественные традиции. В росписи по дереву, как в никаком другом виде искусства, прослеживается теснейшая связь поколений, преемственность традиций. Традиции росписи, как и методы обучения этому виду искусства, переходили от деда к отцу, от отца к сыну. Существование такой преемственности помогло сохранить это древнее искусство до наших дней.

Обнаруженные в ходе археологических раскопок различные предметы быта, их красочность, разнообразие цветов, орнаментов ислими, реалистичное изображение живых существ и стилистическое разнообразие свидетельствуют о высоком мастерстве мастеров из Бинката. Городская жизнь в Бинкате процветала в X-XI веках. К этому времени город назывался Ташкент (Шашкент) [3, с. 4-5].

Архитектор, многие годы занимавшийся ремонтом и оформлением административных зданий, обладающий глубокими теоретическими знаниями в данной области И.Азимов также специально изучает символические аспекты цветов. Исследователь пишет, что в частности, своеобразное значение имели цвета в росписи. К примеру, фиолетовый – символ спокойствия и долголетия; волнистый стебель цветка – богатства и благополучия; ростки и листья – символ изобилия, пробуждения природы, белый – символ счастья и удачи; голубой – высших убеждений; красный – веселья и радости [1, с. 6-7].

Особенности, присущие исламскому искусству, последовательно применялись во многих крупных центрах Средней Азии, в том числе и в Ташкенте. Архитектурное решение и оформление ряда мечетей, мавзолеев и медресе, воздвигнутых в Ташкенте в Средневековье и позже (медресе Кукалдош в Чорсу, мечеть Хасты Имом, мавзолей Каффола Шоши, медресе шейха Абула-Косима) очень сложно и привлекательно. Орнамент гирих, выполненный кошинами зеленого и голубого цветов украшают фасады мавзолея Занги-ота, медресе Кукалдош и Барокхон.

Художники, создавая природные пейзажи, соединенные с узорами, придавали им идею спокойствия первозданной природы, отражали райские сады, что в свою очередь, обеспечивало неразрывную связь изобразительного искусства с положениями ислама [1, с. 8].

В конце XIX – начале XX веков в Ташкенте развивалось строительство как административных, так и частных сооружений. В качестве украшения использовались роспись, резьба по дереву и ганчу, цветная роспись. Дома богатых состояли из нескольких комнат, оформлялись

резным и рисованным орнаментом. Дома, в основном, состояли из комнат, веранд, дахлизов. Обычно, выполняли ганч, на нем рисовали разноцветные красочные орнаменты или выполняли резьбу по ганчу. Со временем их стали объединять, в зависимости от мастерства ремесленников достигали гармонию резного и рисованного орнамента.

Оформление крупных административных зданий чаще выполняли мастера из различных регионов. Считалось, что вместе они работали быстро и легко. В оформлении зданий, возведенных в Ташкенте наряду с местными, работали мастера из Коканда, Бухары, Ферганы, Самарканда. В качестве примера можно назвать дом дипломата из России А. Половцева, построенный в 1902-1903гг.

Цветочные узоры в Ташкенте близки больше к работам ферганских и самаркандских мастеров. Однако, и они различаются между собой. Своеобразность цветочного узора в Ташкенте в изобилии элементов растений и цветов. Кроме того, как отмечает искусствовед Ш. Тошходжаев, в нем смешались «модахили», «бодом» (миндаль), «бофта», «шобарг» (большой лист), «ойгул», «чоргул» (четыре цветка) и другие [4, с. 11].

Изучавший искусство росписи долгие годы, теоретик и практик, создавший более 300 новых геометрических орнаментов мастер Пулат Зохилов приводит слова великого орнаменталиста Востока Маони: "Нужно найти такой творческий горизонт, дабы на пути к нему вновь и вновь открывать мир красоты, точное копирование природы не венец искусства, ключ искусства находит тот, кто способен придавать жизнь каждой линии в рисунке" [2, с. 21].

Уроженец Таджикистана, долгие годы живший и творивший в Ташкенте мастер Якубджон Рауфов один из тех, кто овладел этим ключом. Мастер под руководством своего отца принимал участие в оформлении общественных зданий в городах Наманган, Андижан, Каттакурган, Самарканд.

Я. Рауфов мастерски применял и обогащал богатое культурное наследие узбекского и таджикского народов, создавал множество композиций из геометрических фигур.

Достойный вклад в развитие узбекской школы росписи внесли талантливые ученики Олимжона Косимжонова, создавшие своеобразную школу, наставники множества молодых мастеров, народные художники Узбекистана, народные мастера Джалил Хакимов и Тоир Тухтаходжаев. Особо следует отметить их заслуги в восстановлении узоров, создаваемых нашими предками в течении долгих веков.

Достойный вклад в развитие Ташкентской школы росписи внес талантливый ученик Джалила Хакимова - Махмуд Тураев. Творчество

прекрасного педагога, мастера-наставника М.Тураева отличается своим стилем. Его называют основателем школы составления национальных композиций.

Ещё одним из достойных учеников Жалила Хакимова по праву называют члена ассоциации творцов Академии Художеств Узбекистана, Заслуженного деятеля искусств Узбекистана, лауреата Государственной премии имени Камолиддина Бехзода - Анвара Ильхамова. Он является одним из приемников Ташкентской орнаментальной школы, имеющей богатые художественные традиции, мастером-орнаменталистом.

Ташкентская школа росписи, имеющая свою давнюю историю, своеобразные традиции живет и развивается. Задачи по продолжению славных традиций знаменитых мастеров-наставников, дальнейшему развитию искусства росписи, доведению его до молодого поколения возлагаются на сегодняшнюю молодежь. Обучающиеся прикладному искусству молодые люди должны подробно и глубоко изучать жемчужины, созданные нашими предками, вложить свою душу в создание композиций прикладного искусства подобно мастерам прошлого.

Список литературы:

1. Азимов И.М. Ўзбекистон нақшу нигорлари. [Росписи Узбекистана]. – Тошкент, Фафур Фулом, 1987. – 142 б.
2. Зоҳидов П.Ш. Ўзбек меъморчилигининг устозлари. – Тошкент, Ўзбекистон бирлашган нашриёти, 1967. – 21 б.
3. Илесова С, Имомбердиев Р. Бинкент кулоллари санъати // San'at, – Тошкент, 2000, №1.
4. Тошхўжаев Ш. Ўзбекистон амалий-бадий санъати. – Тошкент, 1971.
5. Қосимов Қ. Наққошлик. – Т.: Ўқитувчи, 1990. – 160 б.

СИСТЕМА ШУМОПОНИЖЕНИЯ DOLBY КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ САУНД-ДИЗАЙНА В КИНО

Лю Цзэбинь

аспирант

*УО «Белорусский государственный университет
культуры и искусств»,
Республика Беларусь, г. Минск*

Как известно, создание саунд-дизайна в кино напрямую связано с развитием звукозаписи. Именно эволюция звукозаписи как результат тесного взаимодействия инженерно-практических изысканий с научно-техническим прогрессом предопределила возможность обработки и моделирования звука, направленных на производство акустической среды в фильме. Одним из прорывов в истории развития звукозаписи и шире – саунд-дизайна является создание системы шумопоniżения Dolby, названной по имени ее создателя – Рея Милтона Долби (Ray Milton Dolby).

Р. Долби родился в 1933 г. в США в г. Портленд (штат Орегон, США), но вырос в Сан-Франциско, где в возрасте 16 лет начал работать в компании Ampex – одной из первых, начавшей производство устройств магнитной записи звука. Первым большим успехом компании стал катушечный магнитофон, разработанный по заказу Б. Кросби на основе немецкого звукозаписывающего аппарата Magnetophon. Но кассетные магнитофоны в то время имели большой недостаток: при прослушивании они издавали шипение и шумы, раздражающие слух. Эти шумы были связаны с трением магнитных частиц и головки воспроизведения во время проигрывания, что для того времени представлялось неразрешимой задачей.

Увлечшись проблемами звукозаписи, Р. Долби начал всерьез задумываться о способах уменьшения шума без вреда для качества звука. Учитывая тот факт, что при одновременном существовании сильного и слабого звука человеческое ухо “игнорирует” уступающий по громкости звук, Р. Долби пришел к выводу, что шумовыми помехами можно пренебречь, если звуковой источник значительно превосходит шум магнитной ленты. Далее он расширил свое предположение: если увеличить интенсивность сигнала тихой звуковой дорожки, то во время проигрывания шум магнитофонной пленки может не восприниматься слухом. Используя метод зеркального отображения, Р. Долби спроектировал устройство цепи, которое во время проигрывания может вернуть акустический сигнал к обычному уровню (сигнал, усиленный во время

записи, снижает, тем самым, шум магнитной пленки). Так в 1965 г. появилась первая система шумопонижения Dolby A301. Эта система была разработана для профессионального использования и хорошо решала вопросы шума, который порождался при звукозаписи на материнскую ленту [1].

В 1966 г. в Вене на студии звукозаписывающей компании Десса впервые применили систему шумопонижения Dolby при записи фортепианного концерта В.А. Моцарта в исполнении В. Ашкенази. В конце 1966 г. Десса выпустила первую пластинку с использованием технологии шумопонижения Dolby – Симфония №2 Г. Малера под руководством дирижера Г. Шолти. В том же году бывшие американские звукозаписывающие компании CBS, RCA, MCA и Vanguard одна за другой начали использование системы шумопонижения Dolby, добившись значительного улучшения качества звука. В 1967 г. в Нью-Йорке было основано нью-йоркское отделение Dolby Laboratories [2].

Системы шумопонижения Dolby A быстро приобрели популярность и стали широко использоваться в профессиональных студиях благодаря возможности многоканальной записи музыки. В 1968 г. в Dolby Laboratories была разработана более простая в использовании система шумопонижения Dolby B – Dolby BNR. Система Dolby B была разработана для шумопонижения в товарах массового потребления (магнитофоны, домашние музыкальные центры и т. д.), а также для радиовещания (FM диапазон). Данная система способствовала шумопонижению в частотном диапазоне 10 дБ.

В 1970 г. была изобретена технология оптического стереовоспроизведения звука. Основное преимущество данной системы заключается в количестве каналов в части воспроизведения звука, а именно в добавлении четвертого канала объемного звучания к левому, правому и центральному каналам. В то же время решался вопрос содержания четвертого канала, который проходит через матричный код, хранящийся на двух оптических звуковых дорожках. Это и есть шумоподавление типа Dolby A для технологии стереозвукового кино. Поскольку программа имеет неоспоримые преимущества в совместимости, качестве воспроизведения звука, она очень скоро стала широко использоваться в киноиндустрии разных стран. С появлением технологии спектрального шумоподавления Dolby были введены в использование технологии стереозвука в кино нового поколения – Dolby SR.

В 1971 г. в Японии было образовано токийское отделение связи Dolby Laboratories. В то же время в Dolby Laboratories проводились постоянные исследования в совершенствовании акустического аспекта кинофильмов. В 1972 г. состоялся первый показ телепрограммы «Callan» с высокой точностью воспроизведения одиночной звуковой

дорожки с использованием кодировки Dolby. Вслед за этим, в 1971 г. появился первый фильм, в котором при записи звуковой дорожки использовалась система шумопонижения Dolby A – «Заводной апельсин» (реж. С. Кубрик). Данная технология позволила значительно расширить динамический диапазон воспроизводимых частот в аудиосфере фильма. В 1975г. в фильме «Томми» (реж. К. Расселл) впервые использовали систему кодирования Dolby Stereo, а в 1977г. после выхода фильмов «Звездные войны» (реж. Д. Лукас) и «Ближние контакты третьей степени» (реж. С. Спилберг) система Dolby Stereo привлекла к себе всеобщее внимание кинорежиссеров [3].

Инженеры Dolby Laboratories постоянно стремились к исследованию и разработке новых технологий. Так, в 1979 году появилась система Dolby HX Pro, ее полное название – Dolby Hx Pro Headroom Extension. Она не только заключала в себе функцию шумопонижения, но и обладала технологией звукозаписи. В ней использовался принцип динамического подмагничивания – во время записи сила тока подмагничивания магнитной головки могла варьироваться в зависимости от частоты и интенсивности сигнала. В частности, особенно заметно влияние высокочастотного записываемого сигнала высокого уровня на силу тока подмагничивания. Однако совокупность тока подмагничивания и записываемого сигнала, добавленная на магнитную записывающую головку, остается неизменной. Вследствие этого снижается высокая частота магнитного насыщения магнитофонной ленты, увеличивается верхний предел кривой частотной характеристики, тем самым улучшается амплитудно-частотная характеристика и качество звукозаписи. Отделения Главной китайской звукозаписывающей компании в Пекине, Гуанчжоу, Шанхае, а также Тихоокеанская музыкальная компания поочередно приступили к использованию технологии системы шумопонижения Dolby и Dolby HX Pro, тем самым улучшая качество продукции магнитофонной ленты.

В 1980 г. инженерами Dolby Laboratories на основе системы Dolby B была успешно разработана новая система шумопонижения – Dolby C NR. Система Dolby C обеспечивает снижение эффекта шума в пределах до 20 дБ, а также обладает преимуществом уменьшения производимых искажений записываемого сигнала высокого уровня. Система обработки частотного спектра записи Dolby SR была разработана Dolby Laboratories в 1986 г. в целях дальнейшего улучшения записи звука и качества его передачи. С тех пор компании Dolby удалось закрепить лидирующие позиции в разработке технологии объемного звука в кино и в настоящий момент Dolby Laboratories в сотрудничестве с Walt Disney Pictures и Pixar Animation Studios разработала новый звуковой формат – Dolby Surround 7.1 – семиканальный (+1)

метод звукового производства, который широко внедряется в кинопроизводство [7].

Таким образом, технологические инновации неизменно способствуют эстетическому прогрессу кинопроизводства. Сегодня качественный звук и звуковые спецэффекты стали неотъемлемой частью современных фильмов, их реализм постоянно совершенствуется, но то, что мы слышим – есть результат кропотливой работы специалистов на протяжении десятков лет.

Список литературы:

1. 梁铁强. 杜比全景声技术在影院中的应用, 音响技术, 2013(04) : 5–13页. = Лян Тецянь. Применение звуковой системы DolbyAtmos в кинотеатрах / Тецянь Лян // Акустические технологии. – 2013. – № 2. – С. 5–13.
2. 音翔. 杜比实验室谈杜比环绕声, 视听技术, 1995 (11) : 31–35页. = Инь Сян. Dolby Laboratories о звуковой системе DolbySurround / Сян Инь // Аудиовизуальные технологии. – 1995. – № 11. – С. 31–35.
3. 吕增贵, 秦伶俐. 杜比S降噪简介, 电声技术, 1991(02) : 43–52页. = ЦзэнгуйЛюй. О системе шумоподавления DolbyS. / ЛюйЦзэнгуй, ЦиньЛиндиуан // Электроакустическая техника. – 1991. – № 2. – С. 43–52.
4. 余智, 门爱东. 杜比环绕立体声, 电视技术论坛, 2000年增刊, 51–57页. = ЮйЧжи. О системе DolbyStereo. / ЧжиЮй, АйдунМэнь // Форум по телевизионной технике. – 2000. – С. 51–57. – Прил. к журналу.

РАЗДЕЛ 2.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

2.1. ЖУРНАЛИСТИКА

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОБРАЗОВАНИЯ В УЧРЕЖДЕНИИ СРЕДНЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ И КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ В ОБУЧЕНИИ РУССКОМУ ЯЗЫКУ

Кабанова Гульфира Дамировна

*преподаватель русского языка и литературы
ГБПОУ СПО «Месягутовский педагогический колледж»,
РФ, Республика Башкортостан, с. Месягутово*

Образовательная система в нашей стране сегодня переживает не лучшие времена. Социально-экономическая ситуация в России диктует необходимость модернизации образовательной системы в целом. Ни для кого не секрет, последнее десятилетие с малым исключением российского образования является обилие всевозможных беспокойных реформ и нововведений во всех областях и звеньях системы. Единый государственный экзамен, стандартизация содержания образования, обновление технологий, инновационные подходы и другие сопутствующие им критерии определяют сегодня картину российского образования.

Скажем прямо, какие бы ни были времена, место образования в жизни социума определяется набором знаний, умений, навыков, профессиональных и личностных качеств человека. Исходя из банального и в то же время актуального и непреходящего «век живи – век учись», уверенно можно утверждать: человек образовывается всю жизнь. Нельзя сказать, что есть такой момент, когда мы могли бы заявить о разрешимости проблемы личного образования. Как говорил С.И. Гессен, только необразованный человек может утверждать, что он сполна разрешил для себя проблему образования.

На фоне сложившейся и непростой ситуации в системе образования в целом, наверное, у каждого преподавателя и учителя в стране

сложилась своя собственная картина размышлений по поводу эффективности или неэффективности нововведений, целесообразности или нецелесообразности некоторых подходов в обучении подрастающего поколения. Есть сторонники и оппоненты в реформировании образовательной системы.

Одним из важных показателей эффективности образования является качественная успеваемость учащихся в школах и обучающихся в средних профессиональных учебных учреждениях. Как правило, особенно похвастаться положительными результатами в процентном соотношении могут не все учебные заведения. Думается, что здесь имеются свои закономерные причины. Попробуем разобраться в этом на примере профессионального учреждения.

Во-первых, возросший спрос работодателей на выпускников высших учебных заведений как конкурентоспособных специалистов вносит свои коррективы в панораму образовательной системы страны. Требования, выдвигаемые сегодня к уровню профессиональной подготовки будущих специалистов, во многом связаны с социально-экономическим развитием нашей страны. Учитывая сложившиеся обстоятельства, средние профессиональные образовательные учреждения работают далеко не с лучшей и конкурентоспособной молодежью.

Во-вторых, не будем забывать, что эффективное образование все-таки опирается не только на формирование у обучающихся различных возрастных групп таких базовых компетентностей, как умение искать, анализировать, преобразовывать, применять информацию для решения проблем; умение эффективно сотрудничать с другими людьми; самоорганизация и самообразование, но и – на врожденные задатки индивида, его возможности и способности.

Таким образом, образуется некий замкнутый круг для преподавателей: с одной стороны образовательное учреждение должно вооружить подрастающее поколение определенным набором знаний, умений, навыков по получаемой специальности, при этом, не забывая о формировании «всесторонне и гармонично развитой личности» и подготовке к эффективной жизнедеятельности в современном социальном обществе, с другой - преподавательский состав поставлен в тупик перед устранением причин неуспеваемости студентов.

Вот и получается – преподаватели учат, как могут, а студенты усваивают, что могут. В итоге - цифра неутешительная.

Другой, на мой взгляд, существенный момент, заслуживающий внимания в среднем профессиональном образовании, это вопрос воспитания дисциплинированности у студентов. Перед классными руководителями и воспитателями общежитий этот вопрос является

одним из приоритетных. Следует подчеркнуть, что невысокий уровень общей культуры и нравственного поведения многих студентов, нарушения ими учебной и трудовой дисциплины, настораживает преподавателей и классных руководителей. Не будем забывать, первостепенное значение в воспитании личности обучающегося имеет семейная культура, и многое идет из семьи, и порой бывает непросто в работе с отдельной категорией студентов. Здесь можно отметить следующие аспекты в содержании работы: формирование у учащейся молодежи отношения к семье как важнейшей ценности, потребности в укреплении семейно-родственных отношений и осознания себя как члена семьи и рода, навыков оказания помощи своим близким, заботы о сохранении чести и достоинства своей семьи. Кроме этого, особое значение в этом плане имеют соблюдение студентами здорового образа жизни, гигиены дома, утреннего и вечернего туалета.

Конечно, начинать такую работу надо начинать с раннего детства, поэтому и лежит большая доля ответственности именно на семье. Все-таки мы работаем уже с подростками от 15 лет и выше. Тем не менее, все вышесказанное следует доводить до сознания молодежи как норму поведения, предполагающую соблюдение моральных правил, уважительное отношение к предкам, родителям и старикам, заботу о младших, приветливость, гостеприимство, взаимопомощь, толерантность, эмоциональную сдержанность в конфликтных ситуациях, доброжелательность и порядочность.

Следует подчеркнуть и социальную культуру молодежи, которая также желает быть лучше, чем она есть на сегодняшний момент. Необходимость формирования сознательной дисциплины у ребят очевидна. Как вести себя в быту, на улице, в общественных местах, на природе, в колледже? Эти, казалось бы, простые вещи многим надо говорить неоднократно, постоянно, не в нравоучительной форме и не категорично, а предельно дипломатично и демократично, приводя наиболее убедительные примеры из жизни и не забывая об отношении к обучающемуся как Личности. Ведь именно добровольный и сознательный характер является особенностью дисциплины.

Немаловажный фактор в воспитании - формирование основ национальной культуры. Она включает в себя осознание человеком своей этнической принадлежности, воспитание национальной гордости, уважение к своей истории, традициям, языку, психологический склад нации, национальный характер и быт своего народа.

Наверное, в каждом учебном заведении обучаются люди разных национальностей. К примеру, у нас, в Месягутовском педагогическом колледже, обучаются примерно в равных процентных соотношениях

башкиры, татары и русские. Есть небольшое количество армян, мордвы, узбеков. Не будем лукавить, проблема межнациональной нетерпимости присутствует не так остро и ярко, но, тем не менее, сказать, что ее нет, мы тоже не можем. Заметим, отсутствие продуманной политики по адаптации и интеграции мигрантов способствует дестабилизации общества, поэтому образование сегодня рассматривается как рычаг, способствующий гармонизации межнациональных отношений. Проблема миграции объективно требует инновационных подходов и технологий профессионального образования, адаптации различных этнических групп и отдельных субъектов друг к другу на основе взаимодействия и интеграции культур. В работе с мигрантами необходимо учитывать уровень их знаний, национальные, социальные, психологические особенности, нравственные ценности, мотивации.

Надо отметить, взаимопонимание молодежи разных национальностей успешно формируется в рамках совместной деятельности с общественно значимыми целями на базе объединений по интересам. Именно в студенческой среде должна формироваться и распространяться межнациональная политика, «культивирующая» такие понятия, как толерантность, общие системы ценностей, обеспечивающие единство многонационального российского общества. Ведь будущее нашей страны во многом зависит от того, насколько грамотными и компетентными гражданами и специалистами будут все выпускники системы профессионального образования независимо от национальной принадлежности.

Применительно к преподаваемым мною дисциплинам (Русский язык, Русский язык и культура речи и др.) можно также найти точки соприкосновения с социокультурной направленностью в обучении студентов русскому языку. Культурологический аспект обучения русскому языку предполагает знакомство студентов с особенностями социальных отношений в обществе, развитие у них умения соблюдать нормы, которые регулируют эти отношения, приобщение к культуре этноса. Конечная цель такого подхода в обучении заключается в осознании обучающимися значимости родного языка в жизни народа, становлении национального самосознания и общероссийского гражданского сознания. Это и приобщение к общечеловеческим ценностям, и пробуждение интереса к культуре своего народа и народов всего мира. Это могут быть занятия, на которых студенты пишут диктанты, изложения, отзывы, работают с текстами о русской культуре, речи, современном социуме.

Приведу возможные варианты такой работы.

Русский язык и культура речи.

Тема: «Слово и его значение»

Цель занятия: Усвоение значений и произношения слов культурологической семантики. Работа с текстом «Хвала русскому слову».

«Хвала русскому слову».

Древние греки в своих мифах рассказывали о чудесной нити, подаренной критянкой Ариадной афинянину Тезею, оказавшемуся в лабиринте. Эта нить помогла Тезею выбраться из подземелья и обрести свободу. Начав разговор о роли русского языка в творческой жизни народа мари, я сразу вспомнил про нить Ариадны. Действительно, разве не путеводной нитью, поведшей народ к высотам мировой культуры, стало для нас слово русское?

Русское слово было у истоков художественного творчества любого из нас, писателей-марийцев.

Еще будучи учеником начальной школы, я впервые в руки взял небольшие сборники произведений Пушкина, Лермонтова, Гоголя. С восторгом вчитывался в задушевные, красочные строки великих классиков... Величественно-романтические герои сказок и баллад Пушкина и Лермонтова, дивные запорожцы из повестей Гоголя чем-то напоминали наших марийских былинных богатырей, смелых и отважных, полных героического духа.

Содержание только что прочитанных книг столь увлекло меня, что я сделал иллюстрации к ним. Увлечшись сюжетом Гоголя, я в своих иллюстрациях по-новому завершил «Тараса Бульбу». По моим рисункам получалось так, что отважный Тарас остался в живых. Его спасают вовремя подоспевшие на помощь юные запорожцы, достойные преемники славы своих отцов и дедов.

Однажды я из библиотеки принес рассказы А. Чехова. Раскрываю первую страницу и начинаю читать. Картины, непохожие на полусказочное повествование, встали перед моими глазами. Зимний ветер воеет за окном. Сидит за составлением текста горестного письма мальчик-сирота Ванька Жуков. В этом рассказе все было обыденно просто, словно наяву, в то же время мне было очень жалко этого бедного паренька. Рассказ Чехова оставил в моей душе такое впечатление, что я решил его пересказать своими родными марийскими словами. Несколько вечеров старательно переводил его, с трудом находя равнозначные марийские слова. Хотя разговорный русский язык я добротню знал, многие книжные слова и обороты до конца еще не понимал. В таких случаях я обращался к матери, сельской учительнице, которая старательно объясняла, что означает то или иное слово.

Сделал перевод, прочитал; произведение Чехова показалось мне более близким и родным. Читал его своим друзьям, и дело тем ограничилось. Спустя двадцать, уже будучи литератором-профессионалом, мне пришлось переводить для издания на марийском языке избранные рассказы Чехова. Совершенно по-новому перевел я «Ваньку Жукова». На произведение русского классика я взглянул глазами писателя.

Увлечшись книгами на русском языке, я открыл для себя мир, полный чудес и жизненных историй. Заговорили со мной все русские классики. По русским переводам я прочитал Шекспира, Шиллера, Гейне. Словно песню я прочитал «Витязя в тигровой шкуре» Шота Руставели в прекрасном переводе нашего земляка Николая Заболоцкого. По русским изданиям прочитал и полюбил поэзию Тараса Шевченко, Абая Кунанбаева, Константина Иванова.

Русское слово стало своеобразной нитью Ариадны не для одного меня. Писатели-марийцы русскую литературу называют школой творческой учебы. И это очень верно сказано.

Как крылья птицу несут ввысь, в глубину поднебесья, так и русское слово поднимает их к высотам общечеловеческой культуры.

(Ким Васин, марийский писатель)

Вопросы и задания к тексту.

1. Прочитайте текст выразительно, соблюдая нормы произношения и интонирования.

2. Назовите классиков русской литературы. Имена классиков какой литературы упомянуты в тексте? Знакомы ли вы с этими классиками? Какие их произведения вы читали?

3. Объясните значения слов «классик», «классика», «издание», «поднебесье», «подземелье», значение фразеологизма «ариаднина нить». В случае затруднений обращайтесь к толковому и фразеологическому словарям.

Русский язык.

Тема: Типы сложных синтаксических целых (текстов).

Цель занятия: научить определять функционально-смысловые типы сложных синтаксических целых на примере текста Мустая Карима «Два монумента».

Два монумента.

На двух высоких холмах в Уфе над рекой Белой величаво возвышаются два монумента. Один поет свою мраморную песню о том, как наши мужественные и прозорливые предки четыре столетия назад связали судьбу своей земли с Россией, о том, как на общей ниве всходили надежды и радости наших двух народов, на одной боевой

дороге проливалась их кровь и вздымалась слава. А другой звенит металлом. Салават Юлаев, чье имя давно стало символом нашей нации, осадил своего чугунного коня над обрывом. Спустя двести лет после тех, кто проторил на Москву первую тропу, вновь подтвердил верность избранного народом пути совместной с русским народом борьбы за волю и благо. Все это – наше духовное достояние. Жаль, конечно, что наши предки-кочевники не оставили своим далеким потомкам белокаменных городов и сказочных храмов, тисненных золотом книг и дивных картин. Но мы признательны им за то, что веками они создавали сами себя и сберегли себя, достойно сберегли родную речь и песню, эту сердцевину древа своей жизни. И поэтому гордость за прошлое также является частицей нашего сегодняшнего духовного бытия.

Вопросы и задания к тексту.

1. Прочитайте. О чем размышляет автор? Отражает ли заголовок тему текста?

2. Определите тип текста. Укажите способы и средства связи предложений в тексте.

3. О каких двух монументах повествует поэт? Где они установлены? О каких событиях они рассказывают?

4. Какие мысли вызывают у вас эти монументы? Опишите на память (или по рисунку) каждый их монументов.

Предлагаемый подход к овладению русским языком предполагает приобщение студентов к национальной культуре, что является предпосылкой к усвоению не только культурологических знаний, но и формированию способности и готовности понимать русскую ментальность, особенности коммуникативного поведения русского народа.

2.2. РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

ФЕНОМЕН «ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ» В ПРОЗЕ РОМАНТИКОВ (И.С. ТУРГЕНЕВ КАК ОБРАЗЕЦ)

Аль Кайси Аят Юсеф Салих

*старший преподаватель,
Багдадский университет,
Ирак, г. Багдад*

Аннотация. Статья посвящена Феномену «женский портрет» в прозе романтиков (И.С. Тургенев как образец). Объяснение феномена «портрет», дает возможность через характеристику портрета объяснить важные стилевые процессы: «...живописец способен передать индивидуальную конфигурацию внешности человека в единстве с его внутренним миром (личностью) даже буквально несколькими штрихами.

Abstract. The article is devoted to the Phenomenon of "female portrait" in the prose of romantics (I.S. Turgenev as a model). Explanation of the phenomenon of "portrait", makes it possible through the characteristic portrait to explain the important stylistic processes: "...the painter is able to convey the individual configuration of a person's appearance in unity with his inner world (personality), even just a few strokes.

Ключевые слова: женский портрет; литература; феномен; И.С. Тургенев

Keywords: female portrait; literature; phenomenon; I.S. Turgenev.

И.С. Тургенев, признанный мастер не только портретных характеристик, но портретов, а их роль многоаспектна. Писатель никогда не ограничивается традиционной ролью портрета, и женского портрета также, которая состоит в том, чтобы создать образ описываемого персонажа. Вольно или преднамеренно полемизирующий с русскими романтиками, с А.С. Пушкиным и М.Ю. Лермонтовым он идет от перефразирования приемов этих писателей к созданию собственных, поскольку он способен создать портрет практически из всего: из музыки, из пейзажа, из известных ему литературных произведений, из классических живописных полотен...

Кроме того, созданные им женские портреты — это не просто образ внешнего облика героини, у И.С. Тургенева, который «играл

в портреты», умел их создавать, осваивая собственно изобразительные приемы, он открыл огромный ресурс функции портрета в литературном произведении.

Особую роль в стиле повестей И.С. Тургенева играет аналитический женский портрет, то есть тот портрет, что рассыпан по всему произведению, варьируется, перефразируется. Именно он является доминантой в формировании образа героини, а отнюдь не сюжетные коллизии и событийные перипетии.

П. Мериме в предисловии к французскому переводу «Отцов и детей» (1863) писал: «В этом небольшом произведении г. Тургенев показал себя, по обыкновению, проницательным и тонким наблюдателем <...>. Каждое поколение находит *портрет другого очень схожим* (курсив мой – А.А.), но кричит, что его собственный портрет является карикатурой...» (7, 456)¹. Понимая в данном случае слово «портрет» расширительно, Мериме указывает на особенный дар И.С. Тургенева, способного несколькими штрихами изображения внешнего проникнуть в суть вещей и человеческих натур.

И.С. Тургенев осваивает опыт писателей-предшественников, российских и европейских, и современных ему писателей, которых начинающий писатель ценил высоко. Общеизвестно, что описание внешних, изобразительных явлений жизни – важная составляющая литературно-художественного произведения: портреты персонажей, пейзажи, интерьер, где разворачиваются события, — все вместе подводит читателя к пониманию, как писатель образными средствами решает социально-нравственные, эстетические, духовные, философские проблемы своего времени. Одни культурные эпохи и литературные направления делают более предпочтительными для изображения одни или другие компоненты описательного «комплекса», например, портрет, различные его формы и виды, другие строят произведение на динамике пейзажа, на особенной его роли, позволяющих судить и об изображаемых людях, и о характере проблем, и о способах их разрешения.

Впрочем, по характеру приоритетов можно судить об особенностях стиля писателя, о принадлежности его к соответствующей литературной среде или времени. И.С. Тургенев делает свои первые литературные шаги, постигая то, как «вырастает из романтизма» русская проза, как формируется особенный русский реализм с его тяготением к документальности, очерковости, к изображению человека в его полноте

¹ Тургенев И.С. *Собрание сочинений и писем в 30 т.* – М.: Наука. 1978 – 2003. – Т. 7. С. 456. Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках. Первая цифра обозначает том, вторая – страницу.

в «натуральной школе». Философ Тургенев, несомненно, понимает, что одна эпоха не отменяет другую, что реалистичность и реализм не конфликтны по отношению к опыту, который освоен писателем, осмыслившим романтизм как явление и на Западе, и в России. Это опыт раннего А.И. Герцена, Н.В. Гоголя, М.Н. Загоскина, М.Ю. Лермонтова, В.Ф. Одоевского, А.С. Пушкина, др.

Собственно «Искуситель» М.Н. Загоскина открывается портретом героя, которому исполнилось шестнадцать лет, и, оказывается, что воспоминаниям предается вполне остепеневшийся барин, который, глядя на свою супругу, вспоминает ее юной: «Та ли это Машенька, свежая, как весенний цветок после утренней росы, прекрасная, как модель живописца, который хочет создать свою Мадонну?» [3]. Сравнение любимой Машеньки с моделью для живописца, который должен писать Мадонну, указывает на идеал, на «гений чистой красоты», который видит в ней восторженный юноша. В описании внешности ее нет никакой фактографической и фотографической конкретики: ни описания одежд, ни цвета лица, прически, формы, цвета и выражения глаз, лишь общее *мечтательное впечатление*. При этом в продолжение всего романа автор не прибегает к развернутым портретам-описаниям, поскольку акцент сделан автором на становлении героя, преодолевающего искушения и выходящего, кажется, из всех безвыходных ситуаций победителем, конечно, не без помощи доброго ангела, которым оказывается книжник Луцкий.

А вот и искусительница Днепровская, представленная именно как искушение молодому человеку графом Калиостро: «*Черный бархатный спенсер, отделанный как гусарский доломан, золотыми шнурками, напомнил мне тотчас мою первую встречу с Днепровской.*

— Так это вы? — вскричал я.

— *Вы узнали это платье?*

— С первого взгляда. Да неужели это то самое?

— Да! — отвечала Днепровская вполголоса. — Я берегла его. Оно было на мне, когда мы встретились с вами в первый раз» [3]. Автор не без иронии воссоздает портрет искусительницы, таинственная маска на балу оборачивается не менее таинственной замужней дамой, но в описании внешности в подробностях, особенно платья, автор не только заключает атрибуты искушения, но иронически передает черты женской психологии. Внешнее сходство приемов впоследствии у И.С. Тургенева не должно обманывать: они у него функционируют иначе, хотя и указывают на «узнаваемость».

Аналогичная антитетичность присутствует в фантастической повести В.Ф. Одоевского «Косморама», что важно, поскольку в «ареопаг», к мнению которого И.С. Тургенев всегда прислушивался,

чьим мнением дорожил, входил В.Ф. Одоевский. Элиза и Софья, их портреты, в «Космораме» (1840) — огненная страсть и умиротворяющая целомудренность. «Амбивалентность образов Элизы и Софьи — еще один разворот мысли В.Ф. Одоевского о видимом и невидимом, подлинном и мнимом в исканиях интеллигенции романтической эпохи» [8, с. 147]. Уроки В.Ф. Одоевского продемонстрированы как усвоенные в тургеневских повестях «История лейтенанта Ергунова» и «Кларе Милич»: и портрет героини становится ключевым в осмыслении мистического, магического, романтического и иронико-реалистического в женской натуре, в превратностях любви, в образе самого жизненного пути.

Как видим, литература, художественная словесность входила в сознание молодого писателя вместе с опытом приятия живописи и музыки, а талант стихотворца, поэта и прозаика, стремящегося запечатлеть русскую жизнь в ее нераздельности, позволил создать произведения, в которых всегда есть жизненная подоснова и первооснова, дающая писателю ориентиры правды жизни и свободу поэтического толкования этой правды. И.С. Тургенев — искусный живописец в своих произведениях, тонкий лирик, художник-философ, может быть, поэтому он так внимателен к тому, что создано Ф.И. Тютчевым, так небезразличен к поэтическому опыту русских современников и предшественников. Опыт М.Н. Загоскина с его «Искусителем» и В.Ф. Одоевского с «Косморамой» в воссоздании женского образа и женского портрета в данном случае весьма показателен, поскольку и в одном, и в другом произведении обнаруживаются антитетичные по духовному наполнению портреты женщин, у обоих противопоставлены созидающая, целомудренная красота и красота искушения [7, с. 98], которые будут перевоссозданы И.С. Тургеневым в целом ряде произведений, в том числе в «Вешних водах», «Кларе Милич», «Степном короле Лире», др.

Использование женского портрета в произведениях, с которыми И.С. Тургенев «входил в литературу»: поэма «Параша», рассказ «Свидание» из «Записок охотника», др. указывает на особенности художественного пути И.С. Тургенева. И.С. Тургенев дебютировал как поэт. Вспоминая об этом, он писал: «Около Пасхи 1843 года в Петербурге произошло событие, и само по себе крайне незначительное и давным-давно поглощенное всеобщим забвением. А именно: появилась небольшая поэма некоего Т.Л., под названием «Параша». Этот Т.Л. был я; этою поэмой я вступил на литературное поприще» (1, 461) [12]. Само название поэмы, жанр которой уточнен как рассказ в стихах, требует от читателя обратить внимание на образ героини, на ее имя и портрет. Создавая это произведение, молодой Тургенев

переплавляет в своем первом опыте синтеза жанров (поэма и рассказ в стихах) опыт сразу двух гениальных предшественников – А.С. Пушкина («Граф Нулин») и М.Ю. Лермонтова («Казначейша»), на что указывал В.Г. Беллинский статье «Русская литература в 1843 году». Опыт этот показывает, как вырабатывается стиль писателя в диалоге и творческой полемике с предшественниками и современниками. Так, называя поэму *рассказом в стихах*, автор явно вступает в диалог с пушкинским *романом в стихах*, имеющим свои знаковые черты. При этом, давая портрет Параша, писатель «дистанцируется» от тех приемов, которыми создается портрет Татьяны:

Она являлась – в платье простом,
И с книжкою в немного загорелых
Но милых ручках... На скамью потом
Она садилась... Помните Татьяну?
Но с ней ее я сравнивать не стану...(1, 66) [12],

Пятистопный ямб и с пиррихиями, и анжамбеманом (синтаксическим переносом) создает образ мелодической речи, проецируемой на портрет героини.

В то же время ритмическим строем и сентиментальностью поэма Тургенева «сближается» со стихотворной сказкой В.А. Жуковского «Гюльпанное дерево».

Никто красоткой
Её б не назвал, правда; но, ей-ей
(Ее два брата умерли чахоткой), —
Я девушки не видывал стройней.
Она была легка — ходила плавно;
Ее нога, прекрасная нога,
Всегда была обута так исправно;
Немножко велика была рука;
Но пальцы были тонки и прозрачны...
И даже я, чудак довольно мрачный,
На эту руку глядя, иногда
Хотел... (1, 67) [12]

Следующий портрет Параша «приближает» читателя к объекту описания и дает ее портрет теперь в полный рост. В повестях и романах уже апробированный ракурс будет использоваться довольно часто.

Ее лицо мне нравилось... оно
Задумчивою грустию дышало;
Она была так детски весела,

Хотя и знала, что на испытанье
Она идет — но шла, спокойно шла...
Однажды я, с невольною печалью,
Ее сравнил и с бархатом и с сталью...
Но кто в ее глаза взглянул хоть раз —
Тот не забыл ее волшебных глаз. (1, 67—68) [12]

Следующий представленный портрет – портрет-элегия, в котором создается еще один план образа героини, потому что в нем – портрет-предопределение, лирический герой, рассказчик параллельно с изображением героини дает свои впечатления от живого лица, в котором он читает драматическую ее судьбу. Не случайно, как принято в произведении романтизма, в сильной позиции даны глаза, которые «волшебны», по мнению повествователя.

Перенос описания глаз героини в новую главу сосредоточивает внимание на внутренней, душевной ее жизни. Ни у А.С. Пушкина, ни у М.Ю. Лермонтова в поэмах не встретим такого подробного развернутого портрета, на динамике которого строится содержание всей поэмы:

*Взгляд этих глаз был мягок и могуч,
Но не блеснул он блеском торопливым;
То был он ясен, как весенний луч,
То холодом проникнут горделивым,
То чуть мерцал, как месяц из-за туч.
Но взгляд ее задумчиво-спокойный
Я больше всех любил: я видел в нем
Возможность страсти горестной и знойной,
Залог души, любимой божеством.* (1, 68) [12]

Образ женских глаз с их выразительной жизнью станет важной деталью портрета в повестях и романах, но, как видим, женский портрет уже важный компонент первого опубликованного И.С. Тургеневым произведения – рассказа в стихах. Женский портрет в «Параше» символически соотносим с образом-портретом самой России. Идея образа России имеет свои портретные черты в пушкинской «Капитанской дочке» и в тургеневском романе «Отцы и дети». Можно сказать, что в ранней поэме даны направления развития роли женского портрета:

*О, барышня моя... В тени густой
Широких лип стоите вы безмолвно;
Вздыхаете; над вашей головой
Склонилась ветвь... а ваше сердце полно
Мучительной и грустной тишиной.
На вас гляжу я: прелестью степною*

*Вы дышите — вы нашей Руси дочь...
Вы хороши, как вечер пред грозой,
Как майская томительная ночь.* (1, 71) [12]

Соединение жанра послания с жанровой живописной зарисовкой и портретом на фоне пейзажа формирует лирико-романтический общий тон поэмы. И.С. Тургенев именно портрет использует для установления «контакта» с читателем, создавая интригу узнавания героини:

*А женщины... люблю я этот взгляд
Рассеянный, насмешливый и длинный;
Люблю простой, обдуманый наряд...
Я этих губ люблю надменный очерк.
Задумчиво приподнятую бровь —
Душистые записки, быстрый почерк,
Душистую и быструю любовь.
Люблю я эту поступь, эти плечи,
Небрежные, заманчивые речи...
Узнали ль вы, друзья, скажите мне,
С кого портрет писал я в тишине?* (1, 79) [12]

Несомненно, современники могли указать ту, с которой написан портрет, но в портрете угадываются и те классические женские живописные портреты, в диалоге с которыми узнается Параша.

Новый образ, сохраняя черты элегичности, указывает и на сходство русской женщины с классическими образцами живописи европейской, итальянской, образами Мадонны. Таким образом, круг нападений о портретах-прообразах делает содержание первой поэмы, в которой молодой писатель заявляет о себе как самостоятельном и узнаваемом художнике:

*... у окошка
Она сидит на креслах; головой
Склонилась на подушку; с плеч немножко
Спустилась косынка... золотой
И легкий локон вьется боязливо
По бледному лицу... а на губах
Улыбка расцветает молчаливо.* (1, 88) [12]

С другой стороны, напоминанием о круге художественных «привязанностей» Тургенева говорит эпиграф к поэме из М.Ю. Лермонтова. Обретение собственной стилиевой манеры демонстрирует обращение автора с портретом в рассказе «Свидание».

Выделение феномена *женского портрета* в особое, специфическое явление в прозе происходит вслед за тем, как он занимает ему одному принадлежащее место в живописи и поэзии. Априори представляется

естественным говорить о женском портрете в поэзии, тогда как равновеликим ему нельзя назвать мужской портрет. В живописи мужской портрет, «голова мужчины», «автопортрет», другие, часто «этиюдные» определения даются опытам, предшествующим разворачиванию широкого панорамного полотна. Объяснение этому есть, и оно определяет место и роль женщины как объекта искусства (музыки, изобразительного искусства, поэзии). С одной стороны, женский портрет – образ красоты, преклонения перед красотой и поклонения красоте. Осознание этого различно в античную эпоху, в Средневековье и Возрождении, однако уже в новое время – XIX—XX веках в женском портрете происходит сложное переплетение образов красоты, святости, добродетели, и в другом — преимущественно будет передана красота искушения.

Что же касается поэзии, то, не отменяя опыта изобразительного искусства, она обращается к женскому портрету прежде всего как портрету адресата в лирике, как к объекту признания в любви.

Естественно, что в эпоху романтизма с его стремлением к антропоцентризму женский портрет в изобразительном искусстве вступает в пору своего расцвета, наследуя традиции эпох Средневековья и Возрождения, уже переплавленных эпохой барокко. Эпистолярный жанр, послание приобретают новые черты, усиливающие семантику портрета. Кроме того, сам факт женского портрета в интерьере, данного глазами того, кто любит ее, говорит много и о его натуре, и о характере взаимоотношений, и о ней самой.

Варьирование участия женского портрета в описательном плане прозы «уплотняет» и стиль произведения, его содержательный план, поскольку описание внешности женщины выполняет сразу несколько функций, а не единственно ту, которая изначально предписана портрету: показать внешность той, что является образом героини произведения.

Романтизм выявляет еще одну особенность женского портрета в прозе. Романтическая «двусоставность» образа героини, характерное для романтизма двоемирие отражается и в портрете. Несомненно, И.С. Тургенев в своей прозе воспользовался подсказками предшественников и современников, но будучи писателем, стремящимся к изображению правды жизни, жизненных персонажей, писавший часто, имея в памяти лирико-психологическую жизненную доминанту, которую уже заключал в прозаическую раму или «раскладывал» по нотам, соединял очерково-реалистическое и лирико-романтическое.

«Портрет в поэтическом творчестве — явление ёмкое и многофункциональное, его функционирование в тексте выходит далеко за рамки художественного приёма. Это не просто средство создания героя

(как в прозаическом произведении), композиционный приём или даже жанр, это часто **создание образа идеи произведения, отражение авторского понимания мира в целом**» [4, с. 10]. Такое определение, данное исследователем на базе рассмотрения значительного корпуса поэтических произведений, заслуживает особенного внимания еще и потому, что пришедший в литературу с уроками романтиков, стихотворным произведением, несомненно, И.С. Тургенев какие-то из характеристик портрета в поэзии должен был использовать. Кроме того, многое из манифестов европейских романтиков на Западе уже претворялось в художественной практике русских писателей, у которых, по словам Ф.В. Шеллинга, портрет передает «идею человека», но довольно часто у романтиков эта идея человека усиливается семантикой имени (Шеллинг) [15, с. 252]. Это очевидно в приведенных выше примерах. Можно сказать, что имя оказывается «демонстративным» компонентом в создании не только портрета, но и женского образа в целом Ю.М. Лотман [5] статье «Портрет» указывает на взаимобусловленность имени и портрета, однако надо сказать, что эта взаимобусловленность микширована у И.С. Тургенева.

Можно было бы заключить, что особенности пейзажа в рассмотренных произведениях диктуются, во-первых, ролью повествователя в повестях, во-вторых, характером сюжета, в-третьих, особенностями наследования традиций. В повести И.С. Тургенева «Ася» доминантно описание и динамика описания, именно в этой плоскости создается тургеневская традиция в русской литературе.

Список литературы:

1. Аль Кайси Аят Юсеф. Женские портрет в романах И.С. Тургенева. Русский язык за рубежом. Учебно – методический иллюстрированный журнал. No 6 / 2014 (247). С. 100-103.
2. Аль Кайси Аят Юсеф, Минералова И.Г. Портрет героини в прозе А.С. Пушкина и И.С. Тургенева. // ПОИСК: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура. // М.: МГУ ПС (МИИТ), 2014. – Вып. № 5 (46). — 145 с. 132—136.
3. Загоскин М.Н. Искуситель. 1838. Ссылки даются по изданию: Загоскин, М.Н. Искуситель [Электронный ресурс]. / М.Н. Загоскин Аскольдова могила: романы, повести. — Режим доступа: http://az.lib.ru/z/zagoskin_m_n/text_0040.shtml.
4. Колосова С.Н. Портрет в русской лирической поэзии. — М., 2011. С.10.
5. Лотман Ю.М. Портрет // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). — СПб., 2002. — С.349–375.

6. Минералов Ю.И. История русской литературы XIX века (1800–1830-е годы) / Ю.И. Минералов. – М.: Высшая школа, 2007. – 367 с.
7. Минералова И.Г. Образы ада в произведениях русских романтиков // Синтез в русской и мировой художественной культуре. М., 2013. С. 98.
8. Минералова И.Г. Семасиология феноменов «детскость» и «игрушка» в повести В.Ф. Одоевского «Косморама» // Историческое образование. — 2014. — № 1. — С. 147.
9. Недзвецкий В.А. Женские характеры в творчестве И.С. Тургенева. // Литература в школе. 2007. — № 6. — С. 2-5.
10. Половнева М.В. Повести И.С. Тургенева 50-х годов как художественное единство. // Творчество писателей-орловцев. Орел, 2004. — С. 76-82.
11. Романова Г.И. Повесть и роман в творчестве И.С. Тургенева: («Ася» и «Дворянское гнездо») Г.И. Романова // Русская словесность. М., 2004. — № 7.— С. 12—20.
12. Тургенев И.С. Собрание сочинений и писем в 30 т.— М.: Наука. 1978—2003.
13. Уртминцева М.Г. Портрет-биография как художественная конструкция в романах И.С. Тургенева. // Проблемы этико-художественной преемственности в литературе. Арзамас, 2006. — С. 92—108.
14. Удодов Б.Т. Феномен Печорина: «временное» и «вечное» (К лермонтовской концепции личности). // Концепция человека в русской литературе: Сб.ст Воронеж: Изд-во Ворон. Ун-та, 1982. — С. 13-29.
15. Шеллинг Ф. Философия искусства / Общ. ред. Овсянников М.Ф. — СПб.: Алетейя; Кренов, 1996. — 495 с. – С. 252.

МОДЕРНИСТСКАЯ ПРОЗА В СВЕТЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОМ РУССКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Салах Абдуль-Хуссейн Сальман

*преподаватель кафедры русского языка,
Багдадского университета,
Ирак, г. Багдад*

MODERNIST PROSE IN THE LIGHT OF INTERTEXTUALITY IN MODERN RUSSIAN LITERATURE

Salah Abdul-Hussein Salman

*teacher of the Russian language department,
Baghdad University,
Iraq, Baghdad*

Аннотация. В статье рассмотрена модернистская проза в свете интертекстуальности в современном русском литературоведении; представлены дефиниции понятий модернизм и постмодернизм; продемонстрировано, как модернистская интертекстуальность характеризуется применением интертекста (как текста культуры) в качестве «интерпретирующего, объясняющего, логизирующего» (за М. Ямпольским) инструмента для моделирования мира; представлено, что дифференциальными чертами интертекстуальности в модернистской прозе являются психологизм, полифоничность, субъективность, металитературность.

Abstract. The article deals with modernist prose in the context of intertextuality in contemporary Russian literature studies. The definitions of modernism and postmodernism have been represented. It has been demonstrated how the intertextuality is characterized by the use of intertext (as a cultural text) as an “interpretive, explanatory, logical” tool (according to M. Yampolsky) for modelling the world. The following differential features of intertextuality in modernist prose have been outlined: psychologism, polyphonic, subjectivity and metalitarianship.

Ключевые слова: модернистская проза, интертекстуальность, русское литературоведение, интертекст, психологизм, полифоничность, субъективность, металитературность.

Keywords: modernist prose, intertextuality, Russian literature studies, intertext, psychologist, polyphonic, subjectivity, metalitarianship.

Постановка вопроса в общем виде. В современном русском литературоведении проблема *интертекстуальности* занимает одно из центральных мест. Понятие *интертекста* и / или *интертекстуальности* появилось в 60-х гг. XX в. (термин был введен Ю. Кристевой в 1967 г.) и воспринималось как новое с точки зрения его терминологического оформления и процесса теоретического осмысления феномена художественного произведения, а применялось для исследования, прежде всего, постмодернистской литературы. Но со временем пришло осознание того, что значение концепции интертекстуальности выходит далеко за рамки чисто теоретического осмысления современного культурного процесса, потому что *феномен интертекстуальности* является универсально значимым для словесного творчества на протяжении всей его «диахронической преемственности» (термин И. Смирнова). Итак, термины «интертекст» и «интертекстуальность» превратились вследствие многочисленных осмыслений на плодотворные концепты, которые вовлекают в свою орбиту целый ряд традиционных и современных понятий, исследования межтекстовых связей отдельного произведения, творчества определенного писателя или явлений литературного направления. Именно поэтому *интертекстуальность* как концепт, оставаясь одной из центральных проблем современного русского литературоведения, требует дальнейшей теоретической разработки и практического изучения, особенно в аспекте ее экспликации в национальных инвариантах определенного литературного направления (системы), имеющих свою специфику в контексте «Космо-Психо-Логоса нации» (термин Г. Гачев).

Анализ последних исследований и публикаций. Понятие *интертекстуальности* является актуальным в отношении литературы модернизма, ведь именно с творчества модернистов, по мнению исследователей, началось возвращение «литературы к самой себе» (М. Фуко). При этом ученые, оперируя рожденными в постмодернистскую эпоху понятиями, ведут речь об особой, отличной от постмодернистской, интертекстуальности модернистских произведений. Так, анализируется интертекст литературы *английского модернизма*, в частности прозы Д.Х. Лоуренса и В. Вулф (Н. Бушманова), *русской поэзии «серебряного века»* (А. Жолковского, Н. Фатеева, И. Смирнов и др.), *поэзии неоклассиков* (В. Державин, Д. Наливайко, Г. Райбедюк и др.).

Формулирование целей статьи (постановка задания). Целью статьи является рассмотрение модернистской прозы в свете интертекстуальности в современном русском литературоведении.

Изложение основного материала. Хотя понятие *интертекстуальность* тесно связано с развитием постмодернистского искусства и его теоретическим осмыслением, поэтому оно вовсе не ограничивается постмодернистской литературой, а всегда было и остается чрезвычайно распространенным художественным явлением. Большинство ее форм возникли и процветали задолго до постмодернизма: доказанным является тот факт, что «плетения текстуальной паутины начинается уже по теории подражания (*imitation operis*)» [18, с. 42].

Таким образом, современное русское литературоведение постепенно подошло к необходимости сочетания *концепции интертекстуальности* и *теории диахронии*, предусматривающей расширение первой «за счет таких отношений, которые до сих пор в ее пределах не рассматривались» [15, с. 46]. И. Смирнов предлагает согласовать между собой *системно-диахронический* и *интертекстуальный подходы* к словесному творчеству, что должно привести к переходу «от ахронного, универалистского понимания интертекстуальных отношений к различению их диахронических типов, специфических для каждой из художественных эпох, сменяющих друг друга» [там же, с. 71]. О повороте к рассмотрению понятия интертекстуальности с диахронической точки зрения свидетельствует введенное М. Фуко понятие *эписистем* – структур, действующих на бессознательном уровне и которые являются «основополагающими кодами любой культуры», управляют языком, различными схемами восприятия, формами выражения и воспроизведения, ценностями и т. д. (исследователь выделяет ренессансную, классическую и современную эписистемы) [19, с. 89].

При таком подходе художественный текст выступает как носитель определенной культурной эписистемы и, по определению Л. Голяковой, является «оригинальной формой широкого культуротворческого процесса», выполняющего одновременно функцию памяти (сохранение культурных кодов) и функцию «механизма передачи духовных, ментальных достижений прошлого, социального и индивидуального опыта, (трансляции) знания и т. д. от поколения к поколению, от эпохи к эпохе» [4, с. 68]. Поэтому в современном русском литературоведении все чаще говорят о необходимости и важности исследования интертекстуальности именно в таком ракурсе, об обнаружении ее специфики (парадигмы форм и функций) в различных художественных системах и школах, отдельных родах и жанрах. Комбинаторика конкретных форм интертекстуальности и спектр их функций может служить (наряду с другими) дифференциальным признаком определенной художественной эпохи.

Модернизм и постмодернизм – это направления, укоренившиеся в почве мировой культуры: «существуют поэты, школы и даже целые литературные периоды, прошедшие «под знаком Цитаты». Так XX ст. дало по крайней мере два пика ее активности: «начало и конец столетия» [11, с. 105]. Следовательно, исследования интертекстуальности в модернистских и постмодернистских произведениях является особенно целесообразным. Н. Кузьмина отмечает, что для двух этих временных периодов характерна «глобальная стратегия интертекстуальности, ориентированная на литературную цитату как своего рода эталон интертекстуального знака» [там же, с. 106]. Действительно, использование различных форм интертекстуальности было очень распространенным и в модернизме, и в постмодернизме, но их специфика и особенности функционирования являются одним из признаков, лежащих в основе разграничения этих направлений, при том, что на протяжении всего исторического круговорота наблюдается «скрещение – почти «переплетение» – модернистского и постмодернистского элементов» [7, с. 132].

Отграничения модернизма от постмодернизма является одним из дискуссионных вопросов в современном литературоведении. Некоторые исследователи считают, что модернизм и постмодернизм в литературе невозможно строго разграничить и отделить, поскольку они и сейчас параллельно сосуществуют в переплетении и многочисленных контактах (см. труды Д. Затонского, П. Палавистра и др.). Модернизм начала XX ст., по метафорическому выражению Д. Затонского, «усердно работал [...] на постмодернистский результат» [7, с. 214]. В общем, ни у кого не вызывает сомнений родство постмодернистских поэтикальных поисков с поисками модернистских и авангардных художников. Например, если во французской литературе с модернизмом начала XX ст. всех постмодернистов объединяют формальные поиски, сближение с другими искусствами (идеи П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме), а с авангардом – характерная тяга к разрушению имеющихся структур, то такая же тенденция наблюдается и в литературе других стран: можем предположить, что в России постмодернизм становится рефлексией и завершением русского модернизма, но одновременно и фактором, который продолжает авангардистские тенденции 20–30-х гг.

Сербский литературовед И. Негришорац предлагает различать по крайней мере две глобальные позиции постмодернизма от модернизма. Если в первом доминирует модернистское наследие, то во втором – инновационный потенциал: «Первая позиция обозначена заимствованием приемов, кодифицированных в прошлом, собственно в модернистской традиции, которая приводит к постмодернистскому эклектизму.

Вторая направлена на переоценку литературных ценностей и своими усилиями, направленными на переструктурирование текста, который приближается к поискам авангардистов» [16, с. 45]. Немецкий философ А. Гелен определяет *модернизм* как «синкретическую путаницу всех стилей и возможностей» [7, с. 135], что также свидетельствует о потенциальной невозможности кардинально и с уверенностью разграничить художественные практики модернизма и постмодернизма.

При том, что модернизм и постмодернизм используют подобные художественные формы, приемы и идеи, существует целый ряд определенных признаков, по которым они различаются. К этим признакам относится и отношение к интертексту, что проявляется в стратегиях интертекстуальности, применении определенных форм и предоставлении им специфических функций в художественном произведении. Одним из показательных признаков, по которым модернизм кардинально отличается от постмодернизма, является его мировосприятие – вера в исторический прогресс, в способность человечества изменить мир к лучшему. Д. Затонский, характеризуя модернизм и постмодернизм с этой точки зрения, отмечает, что «первый так или иначе требует Земного рая, и, следовательно, в Рай этот все же верит, а второй, в общем, и со всем не верит» [7, с. 133]. Это объясняет присущие многим модернистам «характерные поиски положительных идеалов, утверждения национальной идеи, обращение к Богу, христианской морали, подчеркивание исключительности и всевластности личности в сфере духовности» [8, с. 218].

Еще одним основополагающим признаком модернизма является то, что писатели модернисты, отказываясь следовать реальности, пытаются моделировать мир, а, как известно, «от модели мира к мифу остается один шаг» [21, с. 51]. Еще А. Лосев отмечал: «поэтическим является не сам предмет, к которому направлена поэзия, но способ его изображения, т. е. в конце концов способ его понимания. То же можно сказать и о мифологии» [12, с. 74]. Такое отношение модернистов к предмету изображения радикально влияет на восприятие и использование интертекста (как текста культуры) в их произведениях. Новый мир (и новый миф о нем), субъективную виртуальную реальность модернисты создают через аллюзии, реминисценции, зеркальные литературные отражения. Не случайно именно в модернизме становится актуальной и получает широкое распространение конструкция «*mise en abyme*» (термин А. Жида), или «геральдическая конструкция» (термин М. Ямпольского).

Выбор элементов интертекста и принципы их сочетания в тексте должны иметь у модернистов, как отмечает Н. Фатеева, определенную

концептуальную установку, в основе которой лежит «стремление охватить все несметное множество связей и отношений (в определенной степени освобожденных от временной зависимости), которые существуют между понятиями, явлениями и вещами в мире» [17, с. 46]. При этом, модернисты постулируют множественность потенциальных вариантов культурологической модели бытия человека и поэтому сосредотачиваются не в определении или утверждении какой-то конкретной модели, а на самом процессе ее поиска. Этот процесс, выступает как генерирование новых смыслов через переосмысление старых, закрепленных в культурном опыте в виде классических художественных образцов (образов, ситуаций, мотивов, символов и т. п.), и составляет основное содержание модернистских произведений. Он является и основным содержанием «жизнетворчества» (Н. Фатева) модернистских художников: «взаимодействие между материями откровенно общественными и сугубо частными – это чисто «модернистское» взаимодействие» [7, с. 215]. На этой характерной особенности творческого метода модернистов акцентировала В. Чернявская: «У многих модернистов наталкиваемся на подчеркнуто-нарочитую амбивалентность в высказываниях о кардинальных проблемах философии или на задушевную исповедальность такой широты, что оппозиционные противоречия умиротворяются в ней. В конце концов, в своей эволюции определенные творческие натуры поднимались взглядами, которые резко противоречили их предыдущему мировосприятию» [20, с. 226].

По мнению Дж. Барта, модернизм обусловлен «иррационализмом, саморефлексивностью и моральным плюрализмом» [10, с. 55], акцентом на поиске, которые приводит к пересмотру им на рубеже веков всей системы координат культуры – философских, эстетических, этических. Принципиальный же отказ от устоявшихся моральных оценок обеспечивает преодоление одномерности предыдущих интерпретаций и новую трактовку культурного наследия, ведь на рубеже веков «вынуждены были меняться не только наследники культуры XIX ст., но и ее образцы» [6, с. 103]. В эпоху модернизма на фоне кардинальных изменений в обществе (разрушение канонизированных стереотипов мышления, восприятия и оценки духовного состояния личности и социума) происходит художественная революция, которая влияет и на отношение к интертексту: осуществляется «качественное переосмысление канонических доминантных лейтмотивов традиционных образцов и включение их в содержательную структуру современных философских, этических и психологических теорий и концепций, ориентация на полные научные представления о духовной природе

человека и многообразии форм ее проявления и реализации в интимно-личностной и общественной жизни» [5, с. 110]. Итак модернизм является феноменом интеллектуально-духовным, он тяготеет к сложному синтезу различных культурных моделей (исторических, религиозных, философских), а культурософская глубина лучших модернистских текстов основывается на широких фоновых знаниях литературы, искусства, науки, религиозно-философской мысли. Модернисты тяготеют к созданию новых мифов, особенно привлекают специфические тексты – архаичные / архаические, античные, евангельские мифы и мифологизированные тексты предшествующей литературы. Неслучайно, как отмечает Д. Затонский «Джойс в «Улиссе» упорно стремился привести современную ему действительность к знаменателю мифа» [7, с. 140].

Основополагающая ориентированность модернизма на текст культуры в контексте стремления к тотальному обновлению мира и искусства по-новому освещает вопрос о месте и роли памяти в познании и осмыслении основных проблем бытия, «вечных» ценностей. Проблема памяти всегда обостряется в «переходные» периоды, характеризующиеся повышенной динамичностью экономических, общественных процессов, нестабильностью жизни, быстрой сменой этических и эстетических приоритетов. Но мотив памяти не исчезает из художественных текстов с окончанием переходного периода на рубеже XX–XXI ст., а остается актуальным [6, с. 116]. Мотив памяти является значимым понятием для осмысления категории интертекстуальности в модернизме, как составляющей его общей установки на культурную инновацию: «новое и традиционное вступают в динамичный сплав, который в значительной степени оказывается ответственным за производство новых смыслов» [22, с. 16]. Необходимо отметить, что синтез традиционного и новаторского является характерным для модернизма, о создании новых смыслов при интенсивном литературном, философском и историческом контексте говорят многие исследователи. Так, например, Л. Голякова отмечает: «поиски новой культурной парадигмы, определенной инвариантной модели триады: человек – культура – гуманизм, в которую пытаются проникнуть и авторы произведений и их герои, осуществляются в аспекте воспроизводства фундаментальных ценностей культуры и привлечения к ее силовому полю тех новых веяний, которые не являются для нее угрожающими» [4, с. 75].

Память культуры становится для модернизма онтологической призмой и гносеологическим инструментом в поисках новых моделей существования человечества в мире, служит для углубления исходной перспективы текста, где «один и тот же претекст просматривается сразу с полным веером своих коррелятов и отражений в различных

слоях времени и контекстах» [17, с. 8]. Интертекстуальные связи в этом случае «имеют характер отсылок к другим текстам, в широком семиотическом смысле – к тексту культуры» [Никитин 2000, с. 300]. Таким образом, интертекстуальность не сводится в модернизме к конструктивному принципу, а является, с одной стороны, «фильтром мировосприятия писателя, который испытывает мир как поток культурных ассоциаций», «свободной рефлексией культурных кодов» [5, с. 50], а с другой – «способом создания собственного текста и утверждение своей творческой индивидуальности через сложную систему связей оппозиций, идентификации и маркировки с текстами других авторов» [17, с. 25]. В модернистских текстах почти каждое слово отсылает к претекстам, но эти отсылки никогда не однозначны, ведь художественная литература «превращает элементарные семантические сообщения мифопоэтического порядка на универсалы культуры» [15, с. 44].

Анализируя интертекстуальность в модернизме, Н. Фатеева выделяет две полярные тенденции преломления и сочетания поэтических «квантов» – *футуристическую* и *ориентированную на поэтику акмеизма*. Последняя проявляет характерную особенность именно модернистской (а не авангардистской) интертекстуальности, когда происходит «с одной стороны, напряжение всех детерминант памяти этих «цитатных атомов», а с другой – монтаж этих квантованных претекстов осуществляется так, что отдаленные претексты, которые не полностью связаны друг с другом до этого момента, вступают в связь и, таким образом, порождают все новые и новые ряды связей, молниеносно множатся [17, с. 46]. При этом образуется специфически «модернистский» интертекстуальный лабиринт – второй из лотмановских «двух понятий лабиринта: войти, чтобы не выйти, – войти, чтобы найти выход» [13, с. 667]. Модернисты «входят» в лабиринт интертекста не для того, чтобы затеряться в нем как постмодернисты, а для поиска выхода – создания «земного рая» (Д. Затонский). Если «любой лабиринт подразумевает своего Тезея, того, кто «разколдовывает» его тайны и находит путь к центру» [там же, с. 656], то Тезеем интертекстуального лабиринта становятся модернисты, которые идут в центр – осмысление основ бытия. Недаром Д. Затонский отмечает, что М. Пруст, Дж. Джойс, Ф. Кафка, А. Жид, В. Вулф, которых «дружно причислили к модернистам», были обращены к бытию «неизменного, которое бы вечно вращалось вокруг своей оси» [7, с. 140].

Создание художественного текста в модернизме объединяет два процесса – восстановление архетипической / архетипной семантики и модернизацию ее с помощью смыслового преобразования в тексте, а этот последний процесс всегда происходит в рамках его диахронической системы [15, с. 44]. В плане методологии интертекстуальных

исследований этот процесс можно охарактеризовать как «диалогика» (термин И. Смирнова), сочетание проективной и интродективной интертекстуальной работы писателя: применение проективной интертекстуальности переоформляет по правилам новой системы те отношения между текстами, которые уже были утверждены старыми системами, а интродективная противопоставляет создаваемую диахроническую систему (в принципе) всем тем, что существовали к ней [там же, с. 123]. Таким образом, модернистская интертекстуальность реализуется путем отбора и комбинации претекстов и трансформацию, модификацию, модернизацию традиционных (устоявшихся) смыслов, заложенных в них.

Поскольку «сопроводительным» комплексом модернизма является «множественность философско-эстетических теорий и концепций по истории и культурологии, взаимодействие и противостояние модернистского и никак модернистского типов творчества» [40, с. 6], то естественной для него является ориентация на оригинальность произведения и особое отношение к категории авторства. В этом модернизм, где автор является «стратегом» своего произведения, гарантом его смысла, кардинально отличается от постмодернизма, в котором понятие автора «размывается». Это кардинальное отличие проявляется и в специфике применения интертекстуальности в произведениях модернистов и постмодернистов. Модернистский автор «творит» и является субъектом по интертекстуальности, а постмодернистский «скриптор» – «пишет» и является объектом по ней. Аллюзийно-реминисцентный аппарат в модернизме подчинен стратегии автора и служит для повышения эстетического, философского, интеллектуального потенциала текста, а в постмодернизме все возможные цитации не обогащают текст, а «пересекают и нейтрализуют друг друга» [3, с. 60].

Еще одним принципиальным признаком интертекстуальности эпохи модернизма является обновление авторских стратегий с учетом обратных читательских реакций. Это означает, что «не только выбор интертекстуального инструмента проявляет намерения абстрактного автора относительно своего читателя, но и обращение к интертексту имплицитно модус рецепции в текстовую ткань и делает его фактором художественного произведения» [5, с. 123]. Такое свойство модернистской разновидности интертекстуальности подтверждается, по мнению Н. Кузьминой, тем, что, например, «в научной поэтике акмеизма так много размышлений «о собеседнике». Интертекстуальность произведения требует особого читателя: «только в этом случае возможен резонанс, который многократно умножает энергию произведения и приближает к постижению многообразных потенциальных смыслов текста» [11, с. 106].

Основными признаками модернистской прозы является психологизм, полифоничность, субъективность, металитературность. Психологизм, как уже отмечалось, имел принципиально иной характер, чем в реалистическом романе. А. Большакова назвала модернистский роман «символично мистическим», имея в виду его сосредоточенность на изображении внутренних, душевных переживаний, воспроизведении мистической, загадочной связи между человеческой душой и миром трансцендентных явлений [2, с. 25].

Имманентной чертой модернистской прозы является также полифоничность, которая обусловлена тем, что ее предметом становится «готовая современность» (М. Бахтин), т. е. неполная действительность, которая находится в процессе становления. Поэтому и произведение не может быть замкнутым, оно раскрывается как жизненный процесс, который продолжается в перспективе [1, с. 455–479]. В незавершенной действительности человек тоже принципиально незавершенный, поэтому находится в непрерывном поиске, который собственно и является, как уже было отмечено содержанием и смыслом модернистского произведения.

Поскольку модернисты не «воспроизводили» реальность, а творили в тексте собственный мир, моделировали действительность, их произведения были подчеркнуты субъективными признаками. Еще М. Бахтин отмечал, что «только самих себя всегда и показываем мы в обиде» [1, с. 447]. При этом, модернисты, отчасти отвергая устоявшиеся общественные обычаи, «нормативную» мораль, все же верили в человека и прогресс и, поэтому, имели специфическую этико-антропологическую концепцию, в основе которой были положены «ответственность перед миром, озабоченность службы, мерилom которых есть совесть» [9, с. 115]. Поскольку этика модернистов обычно имеет вневременной и внепространственный характер, тяготеет к трансцендентному, их произведения являются насквозь интертекстуальными. Причем, модернистская субъективность проявляется в специфической модернистской интертекстуальности: капризному переплетению интертекстуальных включений из мифов, библейских текстов, хрестоматийных литературных произведений, отсылок к историческим событиям, фило-софских идей, научных открытий и т. д. и индивидуального опыта: собственных переживаний, воспитания и образа жизни, обусловленных в том числе национальным менталитетом и пребыванием в определенной общественной среде (вспомним Дж. Джойса, М. Пруста, Ф. Кафку, А. Жида, М. Булгакова и мн. др.).

Неотъемлемой чертой модернистской прозы является также металитературность: именно в творчестве модернистов, которые отказываются от подражания реальности, происходит возврат «литературы

к самой себе» (М. Фуко). Пытаясь выяснить сущность человеческого бытия, модернистская литература актуализирует культурный опыт человечества на протяжении всей известной (и неизвестной) его истории и использует архетипические топосы, традиционные мотивы, сюжеты, образы, философские концепции и т. п. Все эти составляющие переосмысливаются, «переплавляются» в модернистской алхимической лаборатории в попытке получить «философский камень» для понимания смысла бытия.

Выводы. В современном русском литературоведении модернистская интертекстуальность характеризуется применением интертекста (как текста культуры) в качестве «интерпретирующего, объясняющего, логизирующего» (М. Ямпольский) инструмента для моделирования мира, который изменяется модернистами через аллюзии, реминисценции, зеркальные литературные отображения, а также особым отношением к категориям «автор» (автор является «стратегом» своего произведения, субъектом по интертекстуальности) и «читатель» (обновление авторских стратегий с учетом обратных читательских реакций). Эти дифференциальные черты интертекстуальности ярко проявляются в *модернистской прозе* – совокупность прозаических жанровых форм – традиционных, трансформированных, экспериментальных, авторских – основными признаками которой являются психологизм, полифоничность, субъективность, металитературность.

Перспективой исследования видится дальнейшее изучения модернистской прозы в свете интертекстуальности на примере художественных произведений русских писателей.

Список литературы:

1. Бахтин М.М. Эпос и роман (о методологии исследования романа) / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 447–483.
2. Большакова А.Ю. Теория автора в современном литературоведении / А.Ю. Большакова // Известия РАН. Сер. лит. и яз. – 1998. – № 5. – Т. 57. – С. 15–24.
3. Гаспаров Б. В поисках «другого»: (Французская и восточноевропейская семиотика на рубеже 1970-х годов) / Б.М. Гаспаров // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 14. – С. 53–71.
4. Голякова Л.Я. Подтекст и его экспликация в художественном тексте / Л.Я. Голякова. – Пермь, 1996. – 85 с.
5. Денисова Г.В. В мире интертекста: язык, память, перевод / Г.В. Денисова. – М.: Азбуковник, 2003. – 300 с.
6. Жолковский А.К. Блуждающие сны и другие работы / А.К. Жолковский. – М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1994. – 428 с.

7. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. (От сочинений Умберто Эко до пророка Экклезиаста) / Д.В. Затонский. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. – 256 с. – (Книжная серия «Мастера»).
8. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 253 с.
9. Караулов Ю.Н. Роль прецедентных текстов в структуре и функционировании языковой личности / Ю.Н. Караулов // Научные традиции и новые направления в преподавании русского языка и литературы: доклады сов. делегации на конгрессе IV МА ПРЯЛ. – М., 1986. – С. 105–126.
10. Козицкая Е.А. Эпиграф и текст: О механизме смыслообразования / Е.А. Козицкая // Литературный текст: проблемы и методы исследования. «Свое» и «чужое» слово в художественном тексте. – Тверь. – 1999. – Вып. 5. – С. 53–60.
11. Кузьмина Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: монография / Н.А. Кузьмина. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та; Омск: Омск. гос. ун-т, 1999, 268 с.
12. Лосев А.Ф. Философия, мифология, культура / А.Ф. Лосев. – М., 1991. – 525 с.
13. Лотман Ю.М. Выход из лабиринта / Ю.М. Лотман // Эко У. Имя розы. Роман. Заметки на полях «Имени розы». Эссе. / пер. с итал. Е. Костюковича. Предисл. автора. Послесловия Е. Костюковича, Ю. Лотмана. – СПб.: «Симпозиум», 2000. – 677 с.
14. Никитин В. Андре Жид: веки творческого пути / В. Никитин // Жид А. Подземелья Ватикана. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 293–317.
15. Смирнов И.П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака / И.П. Смирнов. – СПб., 1995. – 189 с.
16. Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении. Образ. Метод. Характер. – М., 1962. – 452 с.
17. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н.А. Фатеева. – 3-е изд., стереот. – М.: КомКнига, 2007. – 280 с.
18. Фомичева Ж.Е. Интертекстуальность как средство воплощения иронии в современном английском романе: дис. ... канд. филол. наук / Ж.Е. Фомичева. – СПб., 1992. – 223 с.
19. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – М.: Прогресс, 1977. – 488 с.
20. Чернявская В.Е. Интертекстуальное взаимодействие как основа научной коммуникации / В.Е. Чернявская. – СПб.: Изд-во СПбГУЭФ, 1999. – 209 с.
21. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
22. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф [Электронный ресурс] / М. Ямпольский. – Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/betweenall/yampolskiy-pamyat-tiresiya.htm>.

2.3. ФОЛЬКЛОРИСТИКА

СВОЕОБРАЗИЕ ЖАНРОВ НАРОДНО-СМЕХОВОЙ КУЛЬТУРЫ В СОБРАНИИ Д.М. ТОРОПОВА «НОВЫЙ НАУТИЛУС»

Зыков Антон Андреевич

*аспирант кафедры русской литературы и фольклора
Курганского государственного университета,
РФ, г. Курган*

GENRES OF FOLK CULTURE OF LAUGHTER IN THE MANUSCRIPT BOOK «NEW NAUTILUS», COMPILED BY D.M. TOROPOV

Anton Zykov

*Postgraduate student's Kurgan State University,
Department of Russian literature and folklore,
Russia, Kurgan*

Аннотация. В статье с позиции фольклористической регионалистики на примере архивных материалов рассматривается бытование жанров частушки и анекдота, как элементов проявления народно-смеховой культуры Шадринского уезда первой трети XX века. В качестве основного источника используется рукописное фольклорное собрание «Новый Наутилус», составленное крестьянином, уроженцем села Кресты, Дмитрием Михайловичем Тороповым. Материалы статьи расширяют представление о бытовании фольклорных жанров на территории Зауралья, также автором делаются выводы о функциональных особенностях и жанровой специфике частушки и анекдота.

Abstract. The article discusses the genres of ditties and anecdotes from the point of view of the popular laughter culture of Shadrinsk province of the early 20th century. The author uses texts from the State Archive of the Sverdlovsk region. The main source is the handwritten folklore collection «New Nautilus», compiled by peasant Dmitry Mikhailovich Toropov, who was born in the village of Kresty. The materials of the article expand the understanding of the existence of folklore genres in the Zaural's

region. The author of the article made conclusions about the functional features and genre specificity of the ditties and anecdotes.

Ключевые слова: фольклор; региональная фольклористика; частушка; анекдот; рукописное собрание; народно-смеховая культура; Д.М. Торопов; Зауралье; Шадринский уезд.

Keywords: folklore; regional folklore; ditty; anecdote; manuscript collection; national humorous culture; D.M. Toropov; Zaural's region; Shadrinsk province.

Феномен смеховой культуры – многоаспектное явление, проявившееся в большинстве видов искусства, в том числе в среде непрофессиональных фольклористов – носителей народной культуры. В науку термин «смеховая культура» был введен М.М. Бахтиным, считавшего смех одним из способов трансфера сознания человека из реальности в мир карнавальной утопии, в которой праздничность «становилась формой второй жизни народа, вступавшего временно в утопическое царство всеобщности, свободы, равенства и изобилия» [1, с. 14]. В дальнейшем различные аспекты смеховой культуры были изучены в трудах В.Я. Проппа, Ю.Б. Борева, Д.С. Лихачева, А.М. Панченко, Б.А. Рыбакова, М.Л. Рюмина и др. Результаты исследований свидетельствуют о том, что смеховая культура отчетливо проявилась на уровне поэтического искусства и на различных исторических этапах действовала разнообразный жанровый инструментарий. Так, в древнерусской литературе активно использовалось обличительное «слово», осуждающее, как правило, язычество и людские пороки. В XVII веке получил расцвет жанр демократической сатиры, высмеивающей несправедливый суд («Повесть о Ерше Ершовиче»), нравственную распущенность представителей клира («Сказание о попе Савве»), ханжество и зависть («Притча о завистнике»), пьянство и безделье («Служба кабаку»). В XVIII–XIX веках средством обличения несовершенства государственной власти, необразованности населения, порицания социального гнета преимущественно выступают жанры басни, комедии, сатирической поэмы. Так, издаются басни И.А. Крылова, комедии Н.В. Гоголя, поэмы Н.А. Некрасова. Этот период А.В. Пешкова охарактеризовала как время освобождения от господства религиозных норм, без которых «смех постепенно становится символом разумно-нравственной свободы человека» [4]. В начале XX века в активное поле народно-смеховой культуры попали новые жанры – частушка и анекдот.

Безусловно, смеховая культура с присущей ей остросоциальной тематикой привлекала не только светское общество, но и образованное крестьянство, которое вносило свой вклад, фиксируя в определенных локусах тексты фольклорных жанров. Значимую роль в активизации фольклористической деятельности сыграли центральные и региональные научные центры (например, Уральское общество любителей естествознания, Общество любителей естествознания, антропологии и этнографии и др.), публиковавшие накопленный материал в собственных изданиях («Записки УОЛЕ», «Живая старина», «Этнографическое обозрение»), укрепляя тем самым интерес к народной культуре.

В Шадринском уезде первой трети XX века крестьянином-фольклористом из села Кресты (в настоящее время – деревня Крестовское Курганской области) было составлено объемное рукописное собрание «Новый Наутилус», датированное 1915–1918 гг. Известный уральский краевед, этнограф, фольклорист В.П. Бирюков высоко оценил собрание Торопова, в котором, по его мнению, крестьянин-самоучка отразил «многие черты быта своей деревни и своего времени» [2, с. 350]. В настоящее время книга хранится в Государственном архиве Свердловской области (ГАСО) [3]. В ней деревенский энтузиаст запечатлел живое бытование многих фольклорных жанров (сказки, легенды, стихи и песни литературного происхождения, сатирические стихи и песни, романсы). Также Торопов обратил внимание на актуальные для своего времени жанры народно-смеховой культуры – частушку и анекдот. Данные жанры рассматриваются в поле единой фольклорной смеховой культуры, так как в их основе заложена «исконная потребность коллективного сознания в построении «второго» мира, мира карнавала» [5, с. 13].

Комплекс частушек, записанный Д.М. Тороповым, насчитывает 154 текста.

Составителем сделаны попытки их классифицировать по тематическому принципу, например: «Сватанье. Замужество. Женитьба», «Насмешливые песни про мою бедность», «Девичья воля и бабья доля» и др. При этом дано общее обозначение жанра – «частушка» и «насмешливые песни».

В научный оборот термин «частушка» был введен 1889 году благодаря работам Г.И. Успенского, который считал, что свои истоки этот жанр берет в культуре старой русской деревни. В большинстве своем частушки сочинялись молодежью, поэтому главной темой в них выступала любовь, работа, семья. Но в начале XX века в силу исторических событий содержание частушек расширилось. Новый вектор их содержания был направлен на отражение современных политических и исторических событий. Известный собиратель частушек начала XX века

П.А. Флоренский точно указал на индивидуальную особенность частушек: «частушка не занята высшею правдою, но всецело предаётся своим настроениям, своим чувствам и интересам. Частушка – это народное декаденство, народный индивидуализм, народный импрессионизм» [6, с. 12].

Рукописное собрание «Новый Наутилус» сохранило исторический облик частушек – их лирическую тематику. В нем преобладают частушки, отражающие любовь и отношение к семейным ценностям. Также для частушек Торопова характерен интерес к социально-бытовой и военной тематике, обусловленный сложным для страны периодом революций и войн. Лейтмотивом в частушках Шадринского уезда проходит тема тяжелого крестьянского труда, доли бедняка. Примечательно, что частушки на эту тему звучат в юмористическом ключе в поле народно-смеховой культуры, что характеризует отношение фольклориста к социально-бытовым жизненным явлениям:

*Давай, милая, побаем,
Редьки с квасом похлебаем.
Давай мы поговорим:
Не харчисто ли едим?*[3, с. 130]

Ироническое отношение здесь проявляется как на содержательном, так и на лексическом уровнях. Основным средством создания комического в данной частушке служит противопоставление лексической конструкции «редьки с квасом похлебаем» наречию «харчисто». Сам диалектизм «харчисто» придает тексту дополнительный колорит.

Внимание крестьянина Д.М. Торопова к проблемам людей своего класса, интерес к народной истории и культуре нашли отражение в «Новом Наутилусе» в жанре анекдота. Всего Тороповым было записано 22 анекдотических текста.

Анекдот способен развиваться из любого фольклорного или литературного жанра или напротив трансформироваться в него, где существенным элементом комического является игра слов или игра положений. Этим определяется жанровая специфика анекдота, определяемая острым финальным рывком, непредсказуемым развитием сюжета. Финал анекдота не только непредсказуем, он может быть отдален от основного текста и даже противоречить ему. Также специфика анекдота определяется его включенностью в речевую ситуацию. Рассматривать анекдот как фольклорный жанр позволяет его связь с традицией народной смеховой культуры. Суть смеховой культуры, по мнению М.М. Бахтина, состоит в том, что она выворачивает «наизнанку» самые возвышенные современные идеи, позволяя себе вышучивать, высмеивать, пародировать мифологические представления,

культурные действия, выражая тем самым иллюзорность их величия [1, с. 31].

Анализируя записанные Тороповым анекдоты, мы обратили внимание, что все они отличаются живостью и легкостью рассказа, комическим положением действующих лиц. Факт в них интересен как факт, изложенный в игровой форме, выхваченный из деревенской жизни, или приуроченный к ней.

В анекдотах «Наутилуса», в отличие от частушек, в меньшей степени проявилась установка на нравственность. Фольклорист, как правило, не обращает внимания на их нравственную сторону. Шутка воспринимается как шутка и не наводит на серьезные размышления. Также для анекдотов, записанных Тороповым, характерно преувеличение, которое несколько не мешает жизненной правдивости, так как основывается на выделении смешных сторон жизни. Меткость языка, хлесткость выражений – характерные черты всех анекдотов Торопова.

В качестве примера приведем текст анекдота «Единственное утешенье»:

– Ну, милая Лиза, счастливо ли живешь с мужем?

– Ах, господи, какое счастье? Мой муж с каждым днем все более и более делается чертом.

– Разве у него уже и рога выросли?

– Нет еще, но у меня только и осталось утешение, что они у него скоро вырастут. Ваня, брось сигару и поцелуй меня.

– Не могу, дорогая. Ведь эта сигара пятаковечная [3, с. 201].

В заключение следует отметить, что материал «Нового Наутилуса» позволяет нам сделать вывод об активном бытовании на территории Шадринского уезда начала XX века жанров частушки и анекдота, характеризующих атмосферу народно-смеховой культуры. Обращение к этим жанрам давало возможность отвлечься от той агрессии, в которую была погружена эпоха начала XX века. Помимо развлекательной функции эти жанры были наделены социальными, психологическими и критическими функциями, служили мощным средством коммуникации между людьми, помогали абстрагироваться от окружающей действительности.

Список литературы:

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Изд-во «Художественная литература», 1990. – 543 с.
2. Бирюков В.П. Дореволюционный фольклор на Урале. ОГИЗ: Свердловское областное издательство. – Свердловск, 1936. – 364 с.

3. ГАСО, коллекция 2757, ед. хранения 1193.
4. Пешкова А.В. Русская смеховая культура: истоки и становление (XI-XVIII вв.): дисс. на соиск. уч. степени канд. культурологии. – Москва, 2004. – Режим доступа – URL: <http://cheloveknauka.com/russkaya-smehovaya-kultura> (Дата обращения: 20.09.2018).
5. Тубалова И.В. Текстовые модели народной аксиологии в анекдоте и частушке: к проблеме трансформации смеховой культуры // Вестник Томского государственного университета: Общenaучный периодический журнал. – Томск: Национальный исследовательский Томский государственный университет. – 2007. – № 5. –С. 13–18.
6. Флоренский П.А. Собрание частушек костромской губернии Нерехтского уезда. – М., 1989. – 112 с.

РАЗДЕЛ 3.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

3.1. ПРИКЛАДНАЯ И МАТЕМАТИЧЕСКАЯ ЛИНГВИСТИКА

ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ ИНСТРУМЕНТАРИЯ КОРПУСНОЙ ЛИНГВИСТИКИ ПРИ АНАЛИЗЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Аксюхин Никита Алексеевич

*магистрант, НИУ ВШЭ,
РФ, г. Москва*

EXPERIENCE OF USING CORPUS TOOLS IN ANALYZING A LITERARY WORK

Nikita Aksyukhin

*master student,
National Research University Higher School of Economics,
Russia, Moscow*

Аннотация. В данной статье речь идет о попытке построения корпуса на основе литературного произведения, об анализе данного корпуса с помощью инструментария корпусной лингвистики и о дальнейшей интерпретации полученных данных. При проведении исследования были использованы такие методы, как количественный и качественный, описательный и сравнительный, а также методы корпусного исследования. Практическая ценность работы определяется возможностью использования полученных результатов при описании других ограниченных или неограниченных массивов данных.

Abstract. The paper tackles an attempt of building a corpus based on a literary work and describes its analysis with the help of corpus tools

and a further interpretation of the findings. While conducting the research such scientific methods were used as qualitative and quantitative methods, methods of corpus investigation and comparative and descriptive methods. The practical value of the results shows a possibility of applying the findings to further descriptions of other limited or unlimited data arrays.

Ключевые слова: прикладная лингвистика; корпусная лингвистика; корпус; корпусный менеджер; лемма; семантический анализ.

Keywords: applied linguistics; corpus linguistics; corpus; corpus manager; Sketch Engine; lemma; semantic analysis.

Корпусная лингвистика относительно новая, бурно развивающаяся, языковедческая дисциплины, результаты применения которой уже давно продемонстрированы в таких направлениях, как лексикография, переводоведение, социолингвистика, лингводидактика, методика и др. [1].

Тем не менее, вдохновившись работами зарубежных лингвистов Моники Беднарек «Wh-questions and communicative context in television dialogue» [4] и Беттины Штарке «The phraseology of Jane Austen's Persuasion: Phraseological units as carriers of meaning» [2], мы решили провести свое исследование, проанализировав специфику лексики в романе Дэвида Митчелла «Black Swan Green».

Исследуемый текст был выбран из-за уникального языка юного рассказчика, выделяющегося британского, молодежного сленга 80-х годов и наших намерений сравнить лексику произведения с американским национальным корпусом.

В качестве корпусного менеджера мы остановились на платформе Sketch Engine [5]. Sketch Engine не отдельное ПО, которое скачивается и устанавливается, – это веб-сайт, который работает в качестве корпусного менеджера. В качестве системы референтных корпусов, т. е. в качестве образца, с которым можно сравнивать, было выбрано «семейство» корпусов Brigham Young University (BYU) [3], которое включает в себя 17 разных корпусов. В нашем исследовании были использованы следующие корпусы: NOW Corpus (News on the Web), GloWbE (Global Web-Based English), COCA (Corpus of Contemporary American English), COHA (Corpus of Historical American English), BYU BNC (British National Corpus).

Для начала следует дать краткую характеристику скомпилированному корпусу на основе произведения: относительно крупных национальных корпусов или авторских корпусов, наш массив данных содержит всего 112 000 слов, 146 словоупотреблений (токенов) и 10 806 лемм. Следует сразу указать на то, что если бы наш корпус был больше, то, соответственно, он был бы и репрезентативнее, следовательно, мы имели бы больше закономерностей и оснований их выделения.

Итак, первое, что мы получили из нашего массива данных, – это списки частотности по частям речи (что вполне логично), и сравнили эти списки с общезычковыми корпусами (в данном случае СОСА). В списках частотности мы выделили пятьдесят самых употребляемых глаголов и имен существительных в нашем тексте. Выбор именно этих частей речи обосновывается тем, что глаголы в нашем случае отражают обычные действия обычных людей (субъектов, или героев романа). Существительные – это, прежде всего, названия предметов реальности, сущностей, субъектов, представленных в тексте языком рассказчика.

Следует сразу заметить, что корпус всего лишь предоставляет статистические данные, но семантический анализ проводился на основе нашего лингвистического опыта и интуиции.

Для сравнения списков частотности нашего корпуса и СОСА мы постарались уйти от «сырой» частотности и посчитать частоту на миллион словоупотреблений. Тем не менее, в силу того, что наш корпус слишком мал по объему, относительно того же СОСА, частота на миллион в большинстве случаев выше, чем в американском корпусе.

Очевидно, что список существительных в нашем корпусе будет различаться с общего списка в СОСА, тем не менее, обнаружены и одинаковые леммы: *year, people, way, day, man, thing, school*. Однако проанализировав полный список лемм имен существительных (около 1000 словоупотреблений), можно заметить список кардинально отличается от общезычкового списка. Следующие наблюдения были сделаны в ходе работы с 50 самыми частотными словоупотреблениями в корпусе, т. к. из-за малой репрезентативности нашего корпуса изучение остальных токенов становится бессмысленным.

Кроме того, мы попытались выделить из этого списка ключевые слова и провести тематическую группировку слов. На наш взгляд ключевые слова следующие: *mum, dad, kid, school, boy, girl, hangman*. Можно сделать вывод, что это члены семьи главного героя и основные субъекты в романе, кроме игры под названием «Hangman». Список тематических групп:

- Семья: *mum, dad, uncle, home*;
- Детство и школа: *kid, boy, girl, school, hangman, game, secret*;
- Время: *time, year, week, day, minute*;
- Human body related nouns: *eye, face, hand, head, foot, finger, voice*;
- Дом или помещение: *house, room, door, shop*.

Следующее, что мы сделали, – это извлекли списки коллокаций с наиболее употребляемыми существительными.

Коллокации с именами существительными мы разделили на три группы: модификаторы существительного, существительные с глаголом в качестве дополнения и существительные с глаголом в качестве подлежащего.

Самое часто употребляемое рассказчиком существительное после *dad* и *mum* – это *kid*. Самая частотная коллокация с леммой *kid* – *hard kid*, затем *other kid*, *old kid*, *little kid*. То есть главная характеристика ребенка для рассказчика – это *hard kid*. Затем идет некая иерархия по возрасту – *old* и *little kid*. Удивляет коллокация *gypsy kid*, которая встречается три раза, и ноль раз в *COCA* и *Glowbe*. Стоит заметить, что понятие «*gypsy*» больше характерно для Великобритании, чем для США. Об этом говорит *Glowbe* – 530 употреблений в США и 1111 в Великобритании (возможно, культурное разнообразие США не дает стране выделить отдельно «*gypsy*» как слой населения, если такая группа людей вообще присутствуют в стране). Такую же ситуацию мы можем пронаблюдать с коллокацией *village kid*, которая встретила два раза в тексте, и ноль раз в общеязыковом корпусе. США – 10 302 употребления слова *village*, Соединенное Королевство – 19 417 словоупотреблений, т. е. в американском варианте английского это слово встречается в два раза реже вообще (на миллион 5 употреблений – США, 10 – Соединенное Королевство).

Более того, стоит заметить, что рассказчик чаще употребляет слово *kid* по отношению к своим сверстникам и детей немного старше и младше его. Слово *child* встречается в романе 13 раз, и рассказчик использует его для характеристики детей младшего возраста.

Кроме того, мы также обратили внимание на действия, которые выполняют дети в романе: *sit*, *see*, *run*, *play*, *come*, *call*, *complain* or *shriek*. Два уникальных случая – *kid jostle* и *kid plough*. Следовательно, мы можем сделать вывод о том, что характерно для детей в данном произведении. Они занимаются обычными детскими делами (играют, жалуются, кричат, бегают, толкаются и т. д.), никаких необычных глаголов рядом с ними не обнаружено.

Рассмотрев коллокации с леммой *man*, а в частности модификаторы *man*, мы заметили, что самые частотные словосочетания *old man* и *young man*. Очевидно, что главное деление людей для 13-летнего рассказчика происходит по возрасту. Уникальны сочетания *fairground man* (этому посвящена целая глава на ярмарке), *bee man* (используется рассказчиком для описания пасечника), *pinky man*, *pruneu man* (цвета чернослива, напоминающий чернослив), *Januagy man* (название глав), *tubby man*.

Далее, мы проанализировали коллокации с леммой *thing*. Модификаторы слова *thing*: *bad thing*, *big thing*, *weird thing*, *crucial thing*,

funny thing, right thing, ironic thing – самые обычные коллокации с данным словом. Уникальны два случая – zippy thing и turrety thing. Zippy thing – описание рассказчиком женского кошелька, a turrety thing – характеристика особняка, когда рассказчик не знает, как назвать данный объект, и придумывает собственное словосочетание. В этих случаях thing теряет свою специфику, приближается по смыслу к местоимению (one). Thing используется для описания понятий, вещей (предметов реальности) и т. д.

Следующая лемма, которую мы рассмотрели, – school. Модификаторы слова school: comprehensive, primary, cathedral (уникальный случай), whole, independent, brand-new, grammar (уникальный случай), Sunday (уникальный случай), new, old. Мы наблюдаем обычное деление школ на разные типы. Уникальны три случая в нашем корпусе, которые не встретились в СОСА, но встретились в BNC – cathedral school (3 раза), grammar school (567 раз), Sunday school (255 раз). Данные типы школ больше характерны для Соединенного Королевства, чем для США, особенно понятие grammar school, которого нет в США.

Далее, мы выделили словосочетания с леммой school на первом месте – bus, bag, uniform, week, premise, library, corridor, hero, joke. То есть данные коллокации представляют собой предметы и явления школьной жизни. Ничего особенного выявлено не было, кроме коллокации school stutterer, которая уникальна в нашем корпусе и которой нет в общеязыковом корпусе. Употребление данной коллокации в романе объясняется тем, что рассказчик заикался, из-за чего его сверстники дразнили его в школе и прозвали school stutterer.

Мы также посчитали нужным рассмотреть и сравнить коллокации с леммами boy и girl.

Чаще всего рассказчик использует такие типы характеристик мальчиков, как возрастная (что очевидно), по социальному статусу, описание внутренних качеств, деятельности и т. д. Единственная характеристика внешности – коллокация bust-nosed boy, которая не встречается в общеязыковом корпусе.

Среди модификаторов слова girl преобладает характеристика внешности, отношения к девочкам (silly, goosey-goosey, ordinary). Для рассказчика девочка – нечто отрицательное. Уникальной является коллокация curled girl, в данном контексте это описание пепельницы (Her ashtray was in the shape of a curled girl).

Затем мы отобрали глаголы-предикаты с леммой boy и сравнили их с леммой girl (опуская глаголы be, do, have). Что же говорит рассказчик о действиях мальчиков? Характерны для нашего корпуса коллокации с глаголами think, cork, snigger, snog, fancy, glare, laugh.

Действия девочек ограничиваются глаголами weep, trawl, tear off, topple, scream и laugh. Единственный общий глагол – laugh. Можно сделать выводы, что рассказчик тщательно выбирает слова для описания двух противоположных полов. Более того, в книге он замечает, что мальчики не должны употреблять в речи слово beautiful, так как «it's the gayest word going». Из-за того, что мы не наблюдаем глаголов snigger, fancy, glare, think рядом со словом girl, а глаголов weep, topple и scream рядом со словом boy, можно заключить что, рассказчик с детства имеет немного сексистские взгляды.

Кроме этого, мы сравнили списки частотности глаголов в нашем корпусе с корпусами COCA и GloWbE, а также разделом fiction в COCA и BNC.

Мы взяли 50 самых частотных глаголов в нашем корпусе и 50 самых употребляемых в общеязыковых корпусах.

Без сомнения можно было предугадать, что в первой десятке будут самые частотные глаголы такие, как be, have, do, say, go и т. д. Далее, заметим, что и вторая десятка не кардинально отличается. Третий и четвертый десяток глаголов в нашем корпусе разнится с общеязыковыми корпусами. Здесь появляются такие глаголы, как fall, die, watch, которые не представлены в списке в общеязыковых корпусах. Глаголы fall, watch, walk, stand, show, start, read, catch, buy, pick и miss – обычные действия обычных людей, это характеристика деятельности субъектов. Тем не менее, 35 позицию занимает глагол die, который более существенен в нашей книге, чем в общеязыковом употреблении. Удивительно, что в списке этих 50 глаголов нет глагола love (76 место, 39 употреблений в нашем корпусе), а главное, глагола become (почти 170 место из 500, всего 15 словоупотреблений в исследуемом корпусе).

Сравнив наш список частотности глаголов с самыми употребительными глаголами в разделе «художественная литература», мы увидели, что картина меняется незначительно. Уникальными глаголами для нашего корпуса все еще остаются: fall, die, show, read, catch, buy, pick, cause, miss. Кроме того, к этому списку добавляется глагол play, который имел место в предыдущем списке в общеязыковых корпусах. Что отличает наш список от списка из раздела fiction? В нашем списке 50 глаголов нет глаголов work, remember, hold, happen, open, begin, которые есть в двух других. То есть для рассказчика они не так существенны, как для другой литературы.

Итак, построенный корпус на основе произведения Дэвида Митчелла «Black Swan Green» дал ценную информацию о лексической специфике романа. Даже, несмотря на малый объем нашего корпуса и его нерепрезентативный характер, мы попытались найти закономерности употребления лексики, характерные для данного произведения.

Список литературы:

1. Рыков В.В. Корпус текстов как новый тип словесного единства [Электронный ресурс] / Рыков В.В.; Москва, 2008. URL: <http://www.dialog-21.ru/Archive/2003/Rykov.pdf> (Дата обращения: 11.10.18).
2. Bettina Starcke. The phraseology of Jane Austen's Persuasion: phraseological units as carriers of meaning / Bettina Starcke // ICAME Journal. - 2006. - 30. - P. 87–104.
3. Brigham Young University [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://corpus.byu.edu>, свободный. - Загл. с экрана. (Дата обращения: 11.10.2018).
4. John Flowerdew. Discourse in Context. Contemporary Applied Linguistics 3 / John Flowerdew. - London/New York.: Bloomsbury, 2014. – P. 360.
5. Sketch Engine [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.sketchengine.eu>, свободный. - Загл. с экрана. (Дата обращения: 11.10.2018).

ИССЛЕДОВАНИЕ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ФИГУР С ЭКСТРАЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ

Ткачук Елена Валерьевна

магистрант,

*Федеральное государственное автономное образовательное
учреждение высшего образования «Белгородский государственный
национальный исследовательский университет» (НИУ «БелГУ»),
РФ, г. Белгород*

THE STUDY OF GEOMETRIC SHAPES FROM AN EXTRALINGUISTIC POINT OF VIEW

Yelena Tkachuk

*master's degree, Federal State Autonomous Educational Institution
of Higher Education «Belgorod National Research University»,
Russia, Belgorod*

Аннотация. Во многих сферах нашей жизни мы имеем дело с геометрическими фигурами, которые имеют особое значение для дидактики, лингвистики и других наук. В статье рассматривается использование геометрических фигур и их разновидностей не только в теории, но и на практике, в нашей повседневной жизни.

Abstract. Geometric shapes are everywhere in many spheres of our human's life. They have special meaning for dialectology, linguistics and other fields of science. The article deals with the using of geometric shapes and their diversity not only in theory but in practice too, for example, geometric shapes in our reality.

Ключевые слова: геометрические фигуры; наука; лингвистика; диалектология; личность.

Keywords: geometric shapes; science; linguistics; dialectology; personality.

Геометрические фигуры используются в разных науках. Например, в психологии, лингвистике, диалектологии, математике, архитектуре, экономике и в других науках.

Психогеометрия - уникальная практическая система анализа личности, которая позволяет определить форму личности, дать подробную характеристику личных качеств и особенностей поведения человека и составить сценарий поведения для каждой формы личности в типичных ситуациях. Психогеометрия как система сложилась в США. Автор этой системы Сьюзен Деллингер - специалист социальной психологии. Для проведения тестов используются геометрические фигуры [4].

С точки зрения психологии и психотерапии геометрические фигуры играют важную роль в проведении тестирований. К примеру, в психогеометрическом тесте С. Деллингера, представленном в книге С.В. Ковалева «Нейропрограммирование успешной судьбы», автор обращает внимание на значение следующих геометрических фигур: квадрат, треугольник, прямоугольник, круг, овал, зигзаг и спираль [5]. Данное тестирование заключается в том, чтобы испытуемый бессознательно выбрал понравившуюся ему фигуру, затем получил обоснование своего выбора. Каждая из перечисленных фигур имеет своё значение, описывающее качества личности экстравертов, интровертов, эмоционально неустойчивых и эмоционально стабильных людей; профессиональные навыки; круги знакомых и друзей.

Например, геометрическая фигура круг обозначает то, что испытуемый обладает развитым «шестым чувством», способностью к сопереживанию и к самокритике, склонностью к выполнению общественной работы, следованию гибкого распорядка дня. Как правило, эти люди имеют широкий круг друзей и знакомых, но с профессиональной точки зрения, они слабые политики, болтливые, способные уговорить и убедить. Для людей, которые выбирают «круг» характерно спокойствие, доверчивость, щедрость, тяга к прошлому, контактность, доброжелательность, забота о другом человеке или животном [5].

Диалектология является прикладной лингвистической наукой, в которой геометрические фигуры исследуются в аспекте изучения диалектов. Ряд исследователей рассматривали пространственные значения *прилагательного круглый* в речи современных жителей Бурятии и в памятниках XVIII в.. Автор обращает внимание на отражение в семантике говора некоторых специфических для русской традиционной народной культуры представлений об объектах, формах в наивной геометрии русских говоров Забайкалья [3, с. 371-372].

Нас заинтересовал вопрос, как представляется круг в диалектах и национальных культурах. Из данной статьи, мы выяснили, что круг является ключевым символом во многих национальных культурах и отражается в языке, мифологии, искусстве, обрядовой традиции, предметах быта и культа. Именно поэтому этой геометрической фигуре посвящено достаточно много исследований этнографов, культурологов, лингвистов и др.: О.В. Беловой, Ю.В. Гринкевич, Н.Б. Мечковской, А.Н. Мухачевой, Ю.Д. Тильман, В.Н. Топорова и др. [3, с. 371-372].

Впервые интерес к геометрическим формам появился у людей во время наблюдения за природой. Люди как творческие личности понимают, что окружающие нас объекты имеют геометрические очертания. В своё время Галилей отметил, что: «Книга природы написана на языке математики, её герои – треугольники, круги и другие геометрические фигуры».

Большинство людей считают математику сложной, скучной и бесполезной для жизни наукой. Всем известно, что геометрия является важным разделом математики, который появился из-за необходимости решать определенные практические задачи. В этимологии, разделе лингвистики, изучающем происхождение слов, слово «геометрия» означает «измерение земли».

Геометрия присутствует во многих сферах нашей жизни. Нас окружают объекты разных форм: круглые, квадратные, прямоугольные, треугольные, сферические, кубические, цилиндрические, конические. Обычно мы не задумываемся о том, почему объекты имеют ту или иную форму, а ее выбор далеко не случаен.

Одни из самых распространенных форм – это *окружность и круг*. Если задуматься, почему трубы круглые в сечении, одной из причин может быть то, что окружность – это замкнутая дуга с постоянной шириной. По этой причине, например, люки не проваливаются вниз, что приводило бы к несчастным случаям, а будь они квадратными или прямоугольными, это стало бы неизбежным.

Еще одно свойство окружности: из всех замкнутых кривых заданной длины круг покрывает наибольшую площадь. Это объясняет тот факт, что природа часто использует круг и его объемный

эквивалент – сферу. Сфера обладает максимальным внутренним объемом на единицу поверхности. Это одна из причин, из-за которой большая часть резервуаров имеет сферическую форму, а консервные банки, термосы и бутылки напоминают цилиндры. Человек попытался совместить минимальную внешнюю поверхность и затратами на материалы с максимальным внутренним объемом.

Небесные тела большой массы, такие как звезды, планеты и спутники тоже сферической формы. Сила притяжения толкает каждый атом к центру тела. Со временем оно приобретает сферическую форму, потому что именно в ней достигается максимальная концентрация массы при минимальной площади внешней поверхности [2].

Строительство городов связано с геометрическими фигурами. В архитектуре «место, где будет стоять дом человека, определяется положением, которое он занимает в обществе». Это подтверждает Мария Басса в издании «Новый взгляд на мир. Фрактальная геометрия», опираясь на примеры исследований средневековых центров многих европейских городов, проведенных Реном Эггешом и большого вклада в развитие математики как совокупности взаимосвязанных систем, Евклидом. Антрополог Рон Эггеш в своих исследованиях обнаружил различные типы фрактальных поселений, в основе которых лежат квадраты и круги [1, с. 18].

Если посмотреть на город в разных масштабах, то можно увидеть, что некоторые фигуры будут повторяться или итерироваться. Это доказывает, что сеть улиц города подобна ветвям дерева: и улицы, и ветви дерева формируются итеративно. Это даёт основание полагать, что в этих процессах сочетаются итеративные процессы и случайные события [1, с. 21].

Структура кварталов современных западных городов отражает рациональность и порядок, на всей территории безраздельно господствует евклидова логика. Мы всегда пытаемся применить фигуры евклидовой геометрии (окружности, квадраты, кубы) к реальности, но эти фигуры – лишь математическая абстракция, следовательно, их ограничивают возможности нашего интеллекта. В итоге реальность сопротивляется подобному упрощению и упорядочиванию и восстанавливает свою сложную природу (совокупность человеческих, экономических, исторических интересов), отражая неравномерность взаимоотношений своих составных частей в различном масштабе [1, с. 21].

Таким образом, исходя из рассмотренного выше, можно отметить, что окружающая нас среда и объекты имеют геометрические формы, каждая из которых имеет своё значение. При этом форма каждого объекта выбрана не просто, она имеет определённые физические, энергозатратные свойства и экономичность материала, из которого создан объект. Исследования в этом направлении могут быть продолжены.

Список литературы:

1. Басса Мария. Мир математики. Новый взгляд на мир. Фрактальная геометрия. – Том 10. – Мария Изабель Бинимелис Басса, 2014.
2. Геометрия в нашей жизни [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://interesnik.com/geometriya-v-nashej-zhizni/#forms> (Дата обращения: 15.09.2018).
3. Наивная Н.А. Наивная геометрия русских говоров Бурятии: круглое в восприятии носителей народной культуры. – ФГБОУ ВПО «Бурятский государственный университет». – «Славянский альманах». – М. Институт славяноведения РАН. – № 3-4. – 2016. – С. 371-379.
4. Психометрический тест С. Деллингер (адаптация А.А. Алексеева, Л.А. Громовой) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://modern-pharmacy.com.ua/psihogeometricheskij-test-s-dellinger-adaptatsiya-a-a-alekseeva-l-a-gromovoj> - (Дата обращения: 10.09.2018).
5. Ситалёв Д.Л. Что означают геометрические фигуры в психологии и психотерапии? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.b17.ru/article/42077/> - (Дата обращения: 16.12.2015).

3.2. РУССКИЙ ЯЗЫК

КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ МИРА В СОЗНАНИИ ЧЕЛОВЕКА (В КОНТЕКСТЕ СМЫСЛОВОЙ ДЕТЕРМИНАНТЫ)

Али Каддым Абед Хамза

*преподаватель, кафедра русского языка
Багдадский университет,
Ирак, г. Багдад*

CONCEPTUAL REPRESENTATION OF PEACE IN HUMAN CONSCIOUSNESS (IN THE CONTEXT OF THE SEMANTIC DETERMINANTS)

Ali Kaddim Abed Hamza

*teacher, Russian language chair
Baghdad University,
Iraq, Baghdad*

Аннотация. В статье изучены особенности концептуального представления мира в сознании человека; доказано, что антропоцентричная парадигма доминирует на современном этапе развития языкознания; определены принципы формирования концептуальной и языковой картины мира; выяснены общие и отличительные черты репрезентации смысла как процесса его визуализации.

Abstract. The article deals with the features of the conceptual representation of the world in human consciousness; It is proved that the anthropocentric paradigm dominates at the present stage of the development of linguistics; the principles of forming the conceptual and language picture of the world are determined; The general and distinctive features of representation of meaning as a process of its visualization are clarified.

Ключевые слова: антропоцентрическая парадигма; смысл; семантика; концептуальная картина мира; языковая картина мира.

Keywords: anthropocentric paradigm; sense; semantics; conceptual picture of the world; linguistic picture of the world.

Язык в его идеальном воплощении, так же как и культуру, можно представить в качестве особого рода *визуализации смысла* (частично мы упоминали об этом выше): и в таком виде представить как концептуальное отображение мира. Так, показательно, что на современном этапе развития культуры, в отличие от предыдущих периодов, доминирует визуальное, это общепризнанный факт [18]. На наш взгляд, это связано с тем, что язык сам по себе явление идеальное, а то, что мы привыкли под ним подразумевать – его графическое воплощение, то есть *визуализация* языка, происходящая посредством определенных культурных символов – *букв*. В таком контексте культуру следует рассматривать как продукт сосредоточения смыслов, упорядочивающихся в определенные структуры социальной жизни индивидуумов, стратифицируемые согласно принятых канонов социальности.

Интересно, что на сегодняшний день проблемами исследования феномена, который получил название «языковая картина мира» занимается такое языковедческое направление, как когнитивная лингвистика. В отличие от предшественников, которые рассматривали отношение языка и его взаимодействия с другими языками, речь и ее связь с различными этапами своего собственного развития, языка и человека и так далее, представители данного направления осуществляют анализ языка через призму языковой картины мира, что позволяет совместить эти отношения в системе «человек – мир – язык».

В современной лингвистике вопрос о сущности языковой картины мира решается по-разному: от максимального сближения языковой картины мира и концептуальной картины мира к признанию различной степени своеобразия отражения мира в каждом языке. Понятно при этом, что в языке находят свое выражение, соединяясь, но не перекрывая друг друга, семантические признаки четырех различных сущностей:

- а) семантическое значение единиц собственно языковой системы;
- б) категории предметного мира, своеобразно отраженные в категориях и единицах языка;
- в) мыслительные категории, присущие логике и психологии человеческого познания;
- г) прагматические факторы коммуникативного назначения языка.

При этом нельзя отождествлять логические и психологические категории и их место в структуре языковой картины мира, так как они связаны с двумя различными картинами мира, является основой языковой картины – логичной, своеобразно отражается непосредственно в языковых единицах, и доречевой (превербальной) – в ней содержатся элементы образного мышления, в недрах которого лежат индивидуальные и социальные особенности «видения» мира.

Языковая картина мира развивается, отражая изменения в познании мира: изменения в доречевой картине мира отражаются в концептуальной картине и неизбежно приводят к соответствующим изменениям в языковой картине мира. Итак, именно в языковой картине мира оказывается своеобразие концептуальной картины мира у разных народов.

Концептуальная картина мира, в свою очередь, является основой языковой картины, однако концептуальная картина мира универсальна и является общей для народов с одинаковым уровнем знаний о мире, в то время как язык отражает опыт каждого народа и проявляет не только общие знания, но и своеобразие видения мира. Языковая картина мира понимается как совокупность представлений человека о реальном мире, которая закреплена в системе значений данного языка, в ее лексико-семантической подсистеме, в структуре энциклопедических, толковых словарей, в бесчисленных речевых ситуациях, текстах разных видов, типов, жанров, наконец, в индивидуальном общении.

Следует отметить, что и концептуальную и языковую картину мира можно воспринимать как общечеловеческий универсум и как национальное языковое явление. В основном в поле зрения находятся языковые единицы, выражающие традиционные или идиостилевые концептуальные связи национально языковой картины мира, объективно или субъективно смоделированной, фрагментарной или целостной, в авторском ее выражении или общелитературном. Так, если согласиться с тем, что реальный мир отражено прежде всего в языке, то его образ, модель (как концептуальная, так и языковая, то есть сам мир и его отражение в языке) является чем-то единственным.

Обе картины мира (концептуальная и языковая) взаимосвязаны, хотя и имеют определенные отличия. Концептуальная картина мира передает информацию в понятиях через сенсорно-моторный, символичный, логический этапы восприятия. В языковой картине мира существенным является знание, закрепленное за словами, словосочетаниями, предложениями, текстами конкретных языков. Язык формирует предметные представления об окружающей среде, помогает человеку объективировать предметный мир, а языковая картина мира – это способ отражения реальности в сознании человека, восприятия реальности сквозь призму языковых, культурно-национальных особенностей и интерпретацию окружающего мира общечеловеческими концептуально-структурными и национальными утверждениями.

Концептуальная и языковая картины мира – это модели реального (референтного) существующего Универсума, который формируется на мыслительном (понятийно, концептуальном) уровне и является отражением в языковом (вербальном) пространстве человеческого опыта.

Совокупность предметов, явлений и процессов, зафиксированных в сознании человека, в восприятии реципиента, составляет «концептуальную картину мира», которая вербализируется через языковые средства.

Понятно, что концептуальная картина мира является более богатой, нежели языковая. Языковая картина мира создавалась веками, и у каждого народа она разная. В ее создании участвуют носители разных ментальностей и уровней. Не все, что видит вокруг себя человек, вербализируется, отображается с помощью языка, и не вся информация, поступающая из внешнего мира, приобретает языковое выражение. Неодинаковое мировоззренческое (ментальное) видение определенного референта даже в родственных языках объясняется различными концептосферами – концентратами культуры отдельных народов.

Структура языка влияет на образ мышления и поведение носителей языков, а учитывая это носители языка воспринимают действительность по-разному, в зависимости от концептов, от семантических категорий, заложенных в языковом коде, в зависимости от типа мышления и других составляющих этой проблемы. Итак, присущий языку способ концептуализации действительности, с одной стороны, – универсальный, с другой – имеет национально специфический характер, поэтому носители разных языков могут видеть мир немного по-разному, через призму своей личности, конкретной для своего языка. Некоторые общечеловеческие концепты группируются и вербализуются по-разному в разных языках в соответствии с ментальными, лингвистическими, прагматическими, культурологическими и другими основами.

Как известно, язык – это особая знаковая система, кодирующая в знаковой форме то, что находится за ее пределами. Все языковые элементы – это языковые репрезентанты, активизирующие именно те сущности, знаковыми заместителями которых они являются, и воспроизводят в памяти человека связаны с ними концепты. В нашей работе термин «концепт» мы понимаем широко, относя к этому понятию разносубстантные единицы сознания человека, то есть представления, гештальты, понятия, представляющих разные уровни умственной абстракции.

Таким образом, концепт – это любая дискретная содержательная единица коллективного сознания, отражающая предмет реального или идеального мира, хранящийся в национальной памяти носителей языка в вербально-обозначенном виде. Кроме того, это и единица знания, воспроизводящая содержание опыта, результаты всей человеческой деятельности и процессов познания мира.

В лингвистической литературе принято считать, что лучшим способом описания и определения природы концепта является именно

язык. Язык – форма существования умственной деятельности человека, ведь она изображает познания и является главным средством выражения мысли. На современном этапе язык рассматривают как одну из главных и неразрывных составляющих частей общей когнитивной организации человека. Отсюда следует, что именно лингвистика должна занять важное место в когнитологии, ведь знание языка, ее объектов тесно связаны с когницией и является ее частью. При этом, язык является главным и неразрывной составной частью когнитивной системы человека.

Концепты образуют иерархически организованную концептосферу общенационального языка, и личных когнитивных структур, являющихся субъектно-объектными сущностями, в которых представлены объемную реальность и самого человека, наделенного особым когнитивным механизмом для обработки информации об окружающей действительности. С одной стороны, человек овладевает речью, в частности ее словарным запасом, и присоединяется тем самым к коллективному опыту языковой общности, среди которой он проживает, и человечества в целом.

Следует отметить, что в современной лингвистике различают простые концепты, представленные одним словом или словообразовательным элементом, и сложные – компоненты словосочетаний и предложений. Чем проще концепт, тем более плодотворным он может проявляться в дальнейшей концептуализации мира. Языковую единицу выбирают в каждом конкретном случае в зависимости от того, насколько удачно эта концептуализация выступает как одна из важнейших сфер познавательной деятельности человека, заключается в осознании информации, удовлетворяет ее семантические характеристики. Концепт играет роль посредника между языковыми объектами и действительностью, поскольку он является собственно информацией о значении, хранящаяся в семантической памяти человека.

Итак, концепт – это все, что мы знаем об объекте. Понимание концепта предполагает четкую систему знаний, основанной на соотношении двух динамических структур: когнитивной и коммуникативной. В когнитивной лингвистике понятие вербализованной (речевого) концепта является базовым термином и касается любой оперативной единицы мышления, может принимать либо не приобретать четкой логической формы.

В современной лингвистике главным методом моделирования структур для представления знаний является именно концептуальный анализ, проводящийся с помощью обработки субъективного опыта, дифференцирующего информацию под определенные обществом классы и категории. Объектом концептуального анализа является значение

как вторичная функциональное свойство знака, а знания, информация об объекте представлены в любом виде.

Отдельные понятия и система понятий является когнитивным инструментарием человеческого познания. Их главная роль в нашем мышлении – это категоризация. Именно она позволяет группировать подобные объекты в соответствующие классы. Комбинирующие формы могут выполнять роль категоризаторов и классификаторов, ведь они являются главными носителями словообразовательного значения. Подобно категоризаторам, исследуемые деривационные форманты выполняют транспонирующую функцию и имеют общекатегориальное значения, соответствующее самым общим понятийным категориям отдельных частей речи.

Таким образом, основное внимание следует обратить на *билатеральность языкового знака*, что, в свою очередь, предполагает наличие двух семиотических микромоделей – *содержания* и *выражения*. Так, на первом этапе коммуникативного взаимодействия происходит восстановление заложенных автором (говорящим, рассказчиком) связей между отдельными элементарными смыслами, которые наполняют текст. На втором – он выбирает такие формы среди средств языка, которые, находясь в определенном сочетании или сближении, позволили бы отразить восстановленный смысловой фрагмент в его сознании, воссоздав, насколько это возможно, положенный изначально смысл.

Если формы, положенные в основу номинации знака, могут быть распознаны, их смысловая нагрузка непосредственно будет указывать на объекты, которые принимали участие в процессе осознания элемента действительности, языковым отражением которого является исследуемый знак, и те ядерные смыслы, которые были заложены в его основу. При невозможности установления источников формирования плана выражения знака можно рассчитывать только на его собственный план содержания и способность переводчика к осуществлению правильного отбора ядерных смыслов, необходимых ему для восстановления элемента действительности, которому этот знак отвечает.

Так, метафорический перенос с соматической основой в области терминологии, постоянно расширяет свой арсенал, – самый легкий способ номинации, который позволяет достичь максимально возможной точности воспроизведения характеристик объекта без существенных затрат потенциальных языковых ресурсов, не нарушая принцип однозначности понимания, провозглашенный ведущим в формировании терминологии [4, с. 62].

У Л. Выготского есть тезис, согласно которому речь является коррелятом сознания, а не мышления. Эта идея получает свое

продолжение только в том случае, если выше было обозначено сознание как *смысловое образование* [9, с. 325]. Таким образом, следуя за ученым, следует упомянуть идею *языковой картины мира*, согласующейся с вышеобозначенным тезисом. Однако же при этом необходимо учитывать такую особенность психики живого как *ориентированность на конкретное*, в противовес абстрактному: так, психиатрам и психоаналитикам давно известна такая особенность человеческого мозга как болезненное восприятие абстрактного (как вследствие такой практики возникает тревожность и прочее, поскольку человек начинает оперировать не визуализированными фрагментами смысловых звеньев, а неопределенными). Фактически, это подводит нас к извечному вопросу формы и содержания: формой, в данном случае, выступает язык в общем и речь – в частности, а содержанием – смысл, положенный в оную.

Осязание как инструмент познания во все полноте свойственен исключительно человеку; недаром английское выражение *human touch*, помимо буквального – «человеческое прикосновение», означает также «человеческое измерение» [7, с. 410], то есть «меру». Упомянутое «измерение» неразрывно связано с *субъективностью* человеческой особи, последнее провоцирует появление такого феномена как *сложные (смысловые) объекты* (термин М. Новиковой-Грунд [11]), для которых характерна *корреляция* (необходимость соотнесения) *смысла*. Так, для того, чтобы актуализировать такие объекты, необходимо *декодировать их смысл*, с помощью сопоставления.

Таким образом, концептуальная картина мира является инвариантной (общей для всех носителей языков), языковая – выражается в значениях слов, словосочетаний, предложений, дискурсов различных языков. Инвариантная часть картины мира, определяется принципом отражение и лежит в ее основе – одинакова для всех и не зависит от того, носителем языка является человек. Восприятие же реального мира у каждого носителя происходит по-своему. Единицами языковой картины мира является слово, словосочетание, предложение, микротекст/дискурс, которые фонетически и семантически материализуют референт и концепт, обозначают, эксплицируют их, служат средством отображения определенного предмета, явления, процесса или образа мировой картины, поскольку речь, как уже говорилось, обозначает не сами предметы, а только понятие о них.

Список литературы:

1. 12 самых частых когнитивных искажений: [электронный ресурс] // Клубер: клуб естественного развития. – Электрон. данные. – Режим доступа: <http://www.cluber.com.ua/lifestyle/psihologiya-lifestyle/2014/05/12-samyih-chastyih-kognitivnyih-iskazheniy/>. – Название с экрана.

2. Бьюдженталь Д. Наука быть живым: Диалоги между терапевтом и пациентами в гуманистической терапии / Д. Бьюдженталь; пер. с англ. А.Б. Фенько. – М.: Независимая фирма «Класс», 1998. – 336 с.
3. Верховец М. Феномен клипового мышления в современной культуре и философии / М.Верховец // Электронный репозиторий Национального технического университета «Харьковский политехнический институт» (eNTUKhPIIR). – Электрон. данные. – Режим доступа: http://repository.kpi.kharkov.ua/bitstream/KhPI-Press/21076/1/Verkhovets_Fenomen_klipovogo_2016.pdf. – Название с экрана.
4. Государська О.В. Антропоцентризм як провідний принцип відтворення світу свідомістю людини (на матеріалі перекладу французьких відсоматичних термінів українською мовою) / О.В. Государська // Science and Education a New Dimension. Philology, III (15), Issue: 68, 2015. – С. 59–62.
5. Евграфова С. Формирование значение слов: [Электронный ресурс] / С. Евграфова // ПостНаука. – Электрон. данные. – Режим доступа: <https://postnauka.ru/video/46559>. – Название с экрана.
6. Залевская А.А. Значение слова через призму эксперимента: моногр. / А.А. Залевская. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2011. – 240 с.
7. Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык / Г.Е. Крейдлин. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.
8. Лемпицкий В. Сверточные нейросети: [Электронный ресурс] / В.Лемпицкий // ПостНаука. – Электрон. данные. – Режим доступа: <https://postnauka.ru/video/66872>. – Название с экрана.
9. Леонтьев А.А. Деятельный ум (Деятельность, Знак, Личность) / А.А. Леонтьев. – М.: Смысл, 2001. – 392 с.
10. Мамардашвили М.К. Формы и содержания мышления / М.К. Мамардашвили. – СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – 288 с.
11. Новикова-Грунд М. Текстовые методики в психологии: [Электронный ресурс] / М. Новикова-Грунд // ПостНаука. – Электрон. данные. – Режим доступа: <https://postnauka.ru/video/55766>. – Название с экрана.
12. Олейник Т. 8 самых увлекательных душевных расстройств в истории психиатрии: [Электронный ресурс] / Т. Олейник // ПолонСил: жить в полную силу. – Электрон. данные. – Режим доступа: <http://polonsil.ru/blog/43011952096/8-samyih-uvlekatelnyih-dushevnyih-rasstroystv-v-istorii-psihiatr>. – Название с экрана.
13. Орехов Б. Компьютерная лингвистика: [Электронный ресурс] / Б. Орехов // ПостНаука. – Электрон. данные. – Режим доступа: <https://postnauka.ru/video/66255>. – Название с экрана.
14. Орехов Б. Цифровые исследования литературы: [Электронный ресурс] / Б. Орехов // ПостНаука. – Электрон. данные. – Режим доступа: <https://postnauka.ru/video/66791>. – Название с экрана.

15. Уфимцева Н.В. Языковое сознание: динамика и вариативность / Н.В. Уфимцева. – М.: Ин-т языкознания РАН, 2011. – 252 с.
16. Ханов А. Искусство и визуальная культура – противоположны: [Электронный ресурс] / А. Ханов // Syg.ma. – Электрон. данные. – Режим доступа: <http://syg.ma/@andrei-khanov/iskusstvo-i-vizualnaia-kultura-protivopolozhny>. – Название с экрана.
17. Черчленд П. Нейрофилософия: [Электронный ресурс] / П. Черчленд // ПостНаука. – Электрон. данные. – Режим доступа: <https://postnauka.ru/video/66871>. – Название с экрана.
18. Шмелев А. Языковой анализ как средство понимания культуры: [Электронный ресурс] / А. Шмелев // ПостНаука. – Электрон. данные. – Режим доступа: <https://postnauka.ru/lectures/27647>. – Название с экрана.
19. Яковлева А. М. Клиповое мышление: текст как изображение-симулякр: [Электронный ресурс] / А. М. Яковлева // РОСИНФОРМКУЛЬТУРА: Российская система научно-информационного обеспечения культурной деятельности. – Электрон. данные. – Режим доступа: http://infoculture.rsl.ru/NIKLib/althome/news/KVM_archive/articles/2014/02/2014-02_r_kvms7.pdf. – Название с экрана.
20. Ясперс К. Смысл и значение истории / К. Ясперс; пер. с нем. М.И. Левина. – М.: Политиздат, 1991. – 527 с.
21. Англо-русский юридический словарь (English-Russian Legal Dictionary) / Русско-английский юридический словарь (Russian-English Legal Dictionary) [Electronic Resource]. – Mode of Access: <http://www.miripravo.ru/lingvo>.
22. Толковый словарь Ожегова онлайн [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ozhegov.com/words/14698.shtml>.
23. Физическое лицо [Электронный ресурс] // Большой юридический словарь. – М.: Инфра-М. А.Я. Сухарев, В.Е. Крутских, А.Я. Сухарева, 2003. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/lower/19136>.
24. Юридическое лицо [Электронный ресурс] // Большой юридический словарь. – М.: Инфра-М. А.Я. Сухарев, В.Е. Крутских, А.Я. Сухарева, 2003. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/lower/19479>.

СЕМАНТИКА И СИМВОЛИКА ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ С КОМПОНЕНТОМ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ АРАБСКОГО И РУССКОГО ЯЗЫКОВ)

Ашуак Мохаммед Мутлак

*доц. кафедры русского языка
Багдадского университета,
Ирак, г. Багдад*

Аннотация. В статье речь идёт о языковой асимметрии, связанной с лексикой, обозначающей цвет. Слова, обозначающие цвет, колоративы отличаются символическими значениями в разных языках, что во многом обусловлено культурной спецификой восприятия цвета разными этносами.

Abstract. The given article deals with the problem of asymmetry of languages, concerned with different collocations of adjectives defining colour, the so-called colouratives. Colouratives differ in their symbolic potential, which is stipulated in many respects by the cultural specific character of the perception of colours by this or that nation.

Ключевые слова: цвета; цветовая картина мира; цветонаименования; языковая асимметрия.

Keywords: Color; color picture of the world; color names; language asymmetry.

Цвета были тесно связаны с жизнью народов и стали неотъемлемой частью их культурного и цивилизационного наследия. Каждый цвет имеет значение, которое зависит от разных культур и народов. Разные рассказы и обычаи были связаны с этими цветами и использовались во флагах народов в соответствии со значением каждого цвета в культуре того или иного народа. Поэтому использование этих цветов и их коннотаций в языках разных народов самоочевидно, и поэтому многие писатели и поэты использовали их в своих стихах и произведениях. Они входят в состав пословиц и поговорок в соответствии со своим лингвистическим значением и их значением в истории разных народов. Цветовая картина мира, связанная с восприятием и символикой цвета того или иного этноса, различна у разных народов, также как и картина мира в целом.

Помимо универсальных черт в системе цветообозначения, обусловленных общностью происхождения и единообразием ментальных процессов, у разных народов отмечается различное отношение к тому или иному цвету, зафиксированное во вторичных номинациях,

устойчивых сравнениях, фразеологических единицах в силу их способности аккумулировать социально-историческую, интеллектуальную, эмоциональную информацию национального характера.

Особенностью «цветовых» лексем в составе фразеологических единиц является символический характер их семантики. Фразеологические единицы с цветовым компонентом служат важным средством выражения национального менталитета. Коннотации этнического, социального и культурного планов проявляются в колоративных предпочтениях каждого этнокультурного сообщества, несмотря на наличие универсальности цветового символизма в разных культурах. На фоне языковых универсалий становятся очевиднее и показательнее языковые уникалии. Колоративы выступают, в основном, в роли адъективного компонента устойчивых выражений, мотивируя образную семантику фраземы в целом.

Лингвистическая проблема цветоименования развивалась вместе с лингвистикой как наукой и поэтому многие ученые рассматривали проблему цветообозначения в языке. Среди них не только русские, но и иностранные исследователи.

Ученые в своих работах говорят о том, что, можно определить историко-культурное развитие любого языка, если понимать под таким развитием очередность появления в языке тех или иных цветоименований, но возникает вопрос о том, каким образом проследить связь между историко-культурным развитием языка и характером употребления в языке цветоименований, образованных от названий предметов, и он представляется очень сложным. Некоторые лингвисты, как отмечает И.П.Сусов «охотно иллюстрируют отсутствие изоморфизма планов содержания разных языков сопоставлением диаграмм распределения наименований основных цветов, выделяемых, по сути дела, на одной субстанциональной основе – физического спектра цветов» [8, с. 65].

Тема функционирования цвета во фразеологизмах также была всегда актуальной и разрабатывалась некоторыми поколениями ученых. Так, например, в работе Т.М. Тяпкиной получила свое комплексное решение проблема развития, расширения семантической структуры прилагательных цветоименований, проблема функционирования на их основе не цветовых, вторично номинативных значений [9, с. 19].

Цветообозначения отражают универсальные свойства разнотурных языков и национальную специфику, связанную с экстралингвистическими, языковыми, ассоциативными причинами.

Цвет становится в них главным когнитивно-оценочным признаком. Для сравнения мы взяли языки разных систем: русский и арабский, чтобы ярче продемонстрировать общность и специфику восприятия цвета разными народами.

В рамках данной статьи мы решили сосредоточить внимание на мало описанных голубом, синем, жёлтом, зелёном и сером цветах, которые не настолько распространены и общеизвестны, как белый, чёрный и красный.

Синий цвет у многих народов ассоциируется с небом, а значит, с вечностью, это цвет доброты и постоянства. Романтики и поэты отождествляли с синевою свои мечты и тоску по идеальной любви. Особенностью русского языка является то, что в нем присутствует голубой как светлый оттенок синего. Памятники русского фольклора свидетельствуют, что синий обычно наделялся магическими свойствами. Прежде всего он был связан с водой, где таятся злые, враждебные человеку силы, связанные со смертью и загробным миром.

Это бессознательное предубеждение привело к тому, что даже в XIX веке название «синий» предпочитали сохранять в иноязычном звучании и написании. Светлый же оттенок синего цвета, напротив, был связан с положительными ассоциациями, т. е. это, прежде всего, цвет неба, надежды. Поэтому слово «голубой» возникло в русском языке как своеобразная коннотативная оппозиция термину «синий». В русском языке обнаруживается несколько ФЕ с компонентом «голубой»: голубая кровь ('о человеке дворянского происхождения'); голубая мечта ('заветная мечта'), поднести на блюдечке / тарелочке с голубой каёмочкой ('получить без каких-л. усилий').

В качестве устойчивых терминологических сочетаний, включаемых в состав ФЕ в широком их понимании, функционируют в русском языке фраземы голубое топливо ('газ'), голубой экран ('телевизор'). С компонентом «синий» ФЕ меньше: синий чулок ('старая дева'), (уст.) ни сень пороха (пороху) ('нисколько'), с дериватом до посинения 'очень долго, интенсивно что-то делать': работать, писать, убираться, звонить, говорить до посинения и т. д. У арабов сдержанный характер, поэтому они не очень любят яркий синий цвет, предпочитая бледный голубой цвет, синий цвет - истина и добродетель, правда и истина. Приводим несколько примеров: смертельный страх (букв. голубой страх, заклятый враг (букв. Голубой враг), холодный пот (от страха, букв. синий). По мнению С.Г. Тер-Минасовой, язык можно соотнести с реальным миром, и представления о нем определенного народа отражаются в его языке [9, с. 68]. Многочисленные аспекты в жизни человека связаны именно со словами-цветообозначениями, которые являются составляющей частью фразеологических выражений. Понятие цвета существует во всякой культуре, с ним связана значительная социокультурная информация, накопленная народом с годами. Именно в ощущениях, передаваемых цветом, скрыты природные ассоциации, заложенные в нашем сознании почти на генетическом уровне, влияние культурных

национальных традиций человека, а также цветовые ассоциации личных впечатлений и переживаний. Общие природные цветовые ассоциации практически одинаковы или во многом схожи у людей самых разных национальностей. «Цвет - одна из категорий познания мира, а фразеологические выражения - неотъемлемая часть фольклора и культуры любого народа. Анализ фразеологизмов с цветовым компонентом представляет большой интерес в современной культурологии. Совокупность представлений и знаний о цвете составляет цветовую картину мира народа. В то же время она объединяет когнитивный и языковой уровни, являясь одновременно хранилищем для концептуальных и языковых структур и содержанием для вербальной реализации. Именно с помощью языка цветовая картина мира репрезентируется в лингвоцветовой картине мира: лингвоцветовая картина мира в форме цветообозначений реализуется в отдельных лексемах, словосочетаниях, фразеологических выражениях и других вербальных средствах, она органично входит в лексическую систему языковой картины мира» [7, с. 11-19].

Актуальность работы заключается в том, что изучение фразеологизмов с компонентом цветообозначения дают возможность лучше понять цветовую картину мира арабского и русского народа. Предметом работы стало исследование семантики и символики основных цветов арабских и русских фразеологизмов. Объектом исследования данной работы являются фразеологизмы русского и арабского языков, содержащие в себе цветовые обозначения.

Целью нашей работы явилось изучение русских и арабских пословиц, поговорок и фразеологических единиц, содержащих в своем составе компонент цветообозначения, выявление особенностей семантики некоторых цветообозначений.

В ходе исследования использовались следующие методы: теоретический анализ научной литературы; сравнительно-сопоставительный анализ фразеологизмов. Фразеологизмы являются неотъемлемой частью любого языка. В них отражается история страны, история развития языка, различные культурные явления, даже национальный характер. Фразеологизмы делают нашу речь более яркой, эмоциональной и интересной для собеседника. Они широко используются в различных стилях литературного языка. Но большая часть их относится к разговорному стилю.

Поскольку существует большое количество фразеологизмов, мы решили остановиться на изучении арабских и русских фразеологизмов о цвете. Такие фразеологизмы кажутся наиболее интересными, так как понятие цвета существует в любой культуре, с ним связано важное известие, накопленное этносом, а значение цветов не всегда одинаково

у разных народов. «Как указывают исследователи, с точки зрения целостного значения фразеологизма интерес представляют те его компоненты, которые имеют конвенциональное значение, являясь символами. Символическое значение в большей части присуще соматизмам, фитонимам, космонимам, а также словам, обозначающим цвет» [2, с. 120].

Для начала, был рассмотрен черный цвет в арабских и русских фразеологических выражениях. У большинства народов отношение к черному цвету сходно. И это не трудно понять, ведь черный цвет – это цвет конец, тьма, но между тем именно ночь – то есть черное время суток в противовес белому дню – приносит нам отдохновение, расслабление после тяжелого дня, оздоравливающий сон, возможность услышать самого себя, остаться наедине со своими мыслями. Символика черного цвета достаточно универсальна для многих культур. Чаше он связывается со смертью, трауром, неопределенностью, мистикой, дьяволом, депрессией, колдовством и имеет негативную коннотацию. Как в русских, так и в арабских фразеологизмах, черный цвет имеет значения «плохой», «злой» سيء أو شرير. В таких выражениях, как: «черный день» - يوم أسود очень трудное в жизни кого-нибудь время; «черная душа» - الكيد، قلبه أسود человеку коварном, способном на низкие, предосудительные дела; «черное дело» - عمل أسود злостный, коварный поступок, преступление; «злые взгляды» - منظار أسود дурное настроение. Значение черного цвета магии наблюдается и в арабских и в русских фразеологизмах «سحر أسود» - «черная магия» темные дела.

Черный цвет имеет также и значение «депрессия и скорбь» الكآبة الحزن, это видно на примере «черная меланхолия» - ينظر الى الدنيا بنظارة والحنن, очень мрачное, подавленное настроение и «быть чернее тучи» - سواداء سواداء, быть чрезвычайно расстроенным, удрученным. عينيه

В русском языке есть много фразеологизмов со значением ссора مشاجرة, в состав которых входит компонент цвета «черный», например: «черная кошка пробежала между ними». А также со значением изнурительная работа عمل مُضن, например: «черная работа». Но «черный» цвет в арабском языке так же служит другими символами, как позор العار (бук. у него «وجهه أسود» (бук. черное лицо); богатство «عنده سواد» (бук. у него «كثرة المال» (бук. много денег); и злополучие «سوء الحظ» (бук. черная участь).

У каждого народа свое «видение» символики цвета. У русских, например, белый цвет ассоциируется с чистотой и невинностью, яркостью, красотой, праздником, богословским светом, истиной. В некоторых странах Европы, Китае и Египте белый цвет является цветом смерти: именно он траурный цвет. Древнейшие символы белого в основном позитивны, поскольку это цвет мира, свадебного платья невесты, цвет всего хорошего, невинного и чистого. В различных

культурах белый символизирует веру, надежду, любовь, добро и чистоту помыслов. С белым цветом существует большое количество фразеологизмов, как в русском, так и в арабском языке. Следовательно, белый цвет как цвет чистых помыслов проявляется во фразеологизмах: «белые руки» - بيضاء чистность, незапятнанность, невинность; براءة. طهارة; «белая ложь» - كذبة بيضاء ложь во благо لخير. Белый цвет ассоциируется и с чем-то неизученным, неисследованным. В русском языке существуют фразеологизм «белое пятно» (неизученная или малоизвестная территория) منطقة غير معروفة او مستكشفة. Белый – цвет благородства, знатности, величия. Быть может, поэтому в русском языке существует выражение «белая кость», что означает человека знатного происхождения. نيل شخص من اصل. Белый цвета мы можем наблюдать и отрицательные значения. «Быть разъяренным» يكون غاضباً доведенным до белого каления», и русские фразеологизмы («дела как сажа бела»; «шито белыми нитками») наглядно демонстрируют отрицательные значения белого цвета. В русском языке говорить о человеке, резко выделяющемся среди окружающих людей به شخص متميز بين المحيطين «белая ворона». Также белый цвет обладает и нейтральным значением: «белые мухи» - падающий снег تلع متساقط, «белый свет» - окружающая нас действительность; земля, мир, вселенная; жизнь со всеми радостями и горестями العالم. В арабском языке встречаются и другие распространенные значения белого цвета – чистота «ثوبه ابيض النقاء» (бук. у него белая одежда), безопасность «السلامة» - «راية الله بيضة» (бук. знамя бога белое), безграничное доверие «الثقة العالية» - «وقع على بياض» (бук. подписано на белизне), всепрощение «التسامح» - «قلبه ابيض» (иметь белое сердце), красота «الجمال الحسن» - «البياض نص الحسن» (бук. белизна – половина красоты). А также фразеологизм «وجهه ابيض» (бук. у него белое лицо) – для лица, выполняющего обязанности, и «سلاح ابيض» (бук. белое оружие) – ручное оружие.

Зеленый цвет определяется как «живой», «умиротворяющий». Действительно, чаще всего зеленый ассоциируется именно с природой: например, зеленое золото – лес, зеленая аптека – лекарственные растения, зеленые легкие, зеленый друг – это растительность, зеленые насаждения. Зеленый цвет символизирует мир, спасение, покой. Не зря ведь защитников окружающей среды называют зелеными, то есть зеленый мир. Зеленый цвет помогает человеку почувствовать себя частью природы. Зеленый цвет олицетворяет гармонию, рост и жизнь. Зеленый цвет обладает расслабляющим действием, поэтому он не рекомендуется в тех случаях, когда нужно быстро принимать решения. Зеленый цвет во фразеологизмах часто ассоциируется с проснувшейся ото сна природой. Таким образом, выражения «عوده اخضر» (дословно «иметь зеленый стан»), переводятся как «неопытный человек».

Значение же свобода присутствует как в русском фразеологизме «зелёная улица» («свободный путь»), так и в арабской идиоме «اعطاه الضوء الاخضر» (свобода действий). Зеленый цвет в арабских фразеологизмах употребляется и в значении «благосостояние и плодородие» الرفاهية والخصب. Например, «عيش اخضر» - (бук. зеленая жизнь), «خضر المناكب» - (бук. зеленые плечи), «اخضر الجلد» - (бук. зеленая кожа). В арабском языке «зеленый» цвет так же служит значением цвета железа, «كتيبة خضراء» - (зеленый батальон).

Красный цвет соответствует «воинственной» планете Марс и имеет соответствующее значение – страсть, любовь, война, огонь. Красный цвет в нашем восприятии является наиболее активным, насыщенным, хотя с каждым оттенком он приобретает новый смысл: например, темный красный придает солидности, «вес» в глазах окружающих, а светлый – настраивает на «влюбленную» волну. Красному цвету приписывают очень мощную энергию, которая наталкивает человека на деятельность, уверенность, формирует лидерские качества, при этом опасность также передается красным цветом. Кроме того, многие психологи советуют иметь на рабочем столе красную вещь, чтобы она настраивала человека на позитивный лад. Но не следует «перебарщивать», поскольку в больших концентрациях красный способен вызывать раздражение и даже ярость. Красный в русской истории – это цвет революции. Красными называли сторонников советской власти, коммунистов. Красный цвет во фразеологизмах обоих языков имеет как сходства, так и различия в значениях. В русских фразеологизмах он встречается в таких значениях как красивый جميل, например, «красный молодец», «красная девица» - о молодом человеке, здоровом, красивом, пользующемся симпатией у окружающих; «красное солнышко» (в значении праздничности момента, а также как привет, доброжелательное отношение к окружающим; «красный денек» (ведряной, солнечный, поднимающий настроение) ; «красное словцо (острота, острая шутка, метко сказанное слово); красить (украшать): «Печаль не красит, горе не цветит». В арабских фразеологизмах красный цвет так же имеет значение красивый جميل, например, «الحسن احمر» - (бук. красота красная) ; «امرأة حمراء» - (бук. красная женщина). Одно из значений красного цвета связано, с одной стороны, с чисто физиологической реакцией организма (из-за стыда или смущения ارتباك وخجل), а с другой - с психологическим признаком, ассоциирующимся с чем-либо недостойным, неприличным, безнравственным, позорящим. Выражения с таким значением встречаются как в русском, так и в арабском языках. Например: «покраснеть как рак», «краснеть до корней», «احمر خجلا» и «اشد حمرة من نبت المطر» , «وجهه احمر», «побагроветь от гнева», «احمرت عينيه». В арабском языке также

встречаются некоторые значения прилагательного «красный» во фразеологизмах. Красный цвет присутствует в следующем фразеологическом сочетании как символ трудности «المشقة: «موت احمر» (букв. красная смерть), в сочетании «جهنم الحمراء» (бук. красный ад) как символ опасности и войны «الخطر والحرب», а «ظهر احمر» (бук. красный полдень) – очень жарко, «ليلة حمراء» (бук. красная ночь) – ночь любви, и в сочетании «تجاوز الخطوط الحمراء» (бук. превышение красных линий) как символ нарушения «خرق وانتهاك». «Конвенциональное символическое значение красного цвета у всех народов выделяется в роли эмблематического цвета как богов солнца, так и богов войны и власти в целом. В русском языке это символическое значение особенно широко представлено во многих фразеологизмах и пословицах. В словаре В. Даля встречается 19 пословиц со словосочетанием «красное солнышко» «شمس حمراء». Например: Краше красного солнышка, светлее ясного месяца. Дождик вымочит, а красно солнышко высушит. Красное солнышко на белом свете черную землю греет и др.» [5, с. 191]

Синий цвет, несмотря на всю его холодность, ассоциируется с чистой, глубиной, тайной. С другой стороны, это достаточно строгий цвет. Синий цвет – это цвет Вселенной, космоса, галактики. Этот цвет соответствует планете Юпитер. Синий цвет позволяет человеку расслабиться; создает благоприятную для этого атмосферу доверия и безопасности. Психологи считают, что синий цвет развивает мышление, освобождает человека от страхов и тревог, открывает для человека его внутренний голос, развивает интуицию. А голубой цвет символизирует разум, чистоту и постоянство. Это спокойный цвет, даже слегка пассивный, поэтому и не стоит им злоупотреблять. Голубому цвету приписывают также свойства активации общения, а также развития креативного мышления, поэтому его так часто используют для окраски учебных аудиторий и классов. Предполагается, что голубой цвет помогает человеку справиться с негативными психическими состояниями – страхом выступать перед аудиторией, застенчивости и др. Кроме того, по мнению психологов, голубой цвет помогает отрешиться от мира и остаться наедине со своими мыслями и переживаниями – при медитациях рекомендуется зажигать голубую свечу или лампу. Нередко голубой цвет, как и белый, рассматривается, как божественный свет. В русском языке присутствует лишь небольшое количество фразеологизмов с голубым цветом, и их значения различны. Так, выражение «голубая кровь» означает принадлежность знатному роду «اصله نبيل»; «синь порох в глазу» – самый дорогой, близкий человек «وثيق الصلة وعزيز»; «синяя птица» имеет значение счастья «السعادة».

Интересно отметить, что русское выражение «синий чулок», которое употребляется в негативном значении поглощенный книжными, научными интересами, не интересующийся ничем другим человек.

В арабском языке мало фразеологизмов с синим цветом, общее значение которых «злоба, ненависть». Примером служат следующие выражения: «عظمه ازرق» (бук. у него синяя кость) и «ازرق العين» (бук. синие глаза). А так же имеет значение враг «عدو ازرق» (бук. синий враг). Следует отметить тот факт, что русским словам «голубой» и «синий» в арабских фразеологизмах соответствует одно слово «ازرق».

Желтый – это цвет золота, которое с древности воспринималось как застывший солнечный цвет. Желтый цвет соответствует Солнцу и несет значение – веселый, позитивный, легкий, теплый. Желтый ориентирует человека на приятные эмоции и на отличное настроение, но в сочетании с некоторыми цветами может раздражать или пугать: не зря ведь желтый называют определенного рода прессу, билет и даже дом. Фразеологизмы и идиома с желтым цветом одинаково редко встречаются как в русском, так и в арабском языке. «желтая пресса» «صحافة صفراء» – низкопробная пресса, «желтая карточка» «بطاقة صفراء» - знак предупреждения игрока о нарушениях им правил, «желтый дом» «سرايا الصفرة» - психиатрическая лечебница, дом сумасшедших. Русский фразеологизм «желторотый птенец» употребляется в речи, когда имеют в виду молодого, наивного и неопытного человека. В арабском фразеологизме «وجهه اصفر» (бук. у него желтое лицо) речь идет о трусливом, робком человеке «ضحكة صفراء» «جبان رديد» (бук. желтый смех) - скверный смех «المرأة صفراء» «ضحكة خبيثة» (бук. желтая женщина) - пожелтела от обилия духов «مصفر أسننه الطيب» «مصفرة من كثرة الطيب» (бук. у него желтый зад) – гермафродит مخنث.

Таким образом, следует отметить, что значение того или иного цвета в разных языках может совпадать или отличаться, в зависимости от национальных традиций. Значение различных цветов не всегда влияет на метафорику и семантику фразеологизмов в разных языках. Со временем символика меняется, первоначальные смыслы могут утратиться, но, тем не менее, некоторые становятся устойчивыми.

Конвенциональное значение различных цветов, безусловно, влияет на семантику фразеологических единиц. Но это происходит не всегда и не все конвенциональные значения цветов получают отражение во фразеологии арабского и русского языков. Может наблюдаться ситуация, когда в одном языке то или иное значение цвета представлено фразеологическими единицами, а в другом - нет. В других случаях в обоих языках могут быть фразеологизмы с компонентом «цвет», в которых семантика цвета совпадает с конвенциональным значением.

Список литературы:

1. Баранов Х.К. Арабско-русский словарь. – изд-ие 6. – М.: "Русский язык", 1984. – 456 с.
2. Байрамова Л.К. Лингвистические лакунарные единицы и лакуны // Вестник Челябинского государственного университета. – 2011. – № 25 (240). – Филология. Искусствоведение. – Вып. 58. – С. 22-27.
3. Борисов В.М. Русско-арабский словарь. – М.: «Советская энциклопедия», 1967. – 1120 с.
4. Войнова С.И. Сравнительный анализ фразеологических единиц с компонентами цветообозначения (на материале русского и болгарского языков): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / С. Войнова. – Л., 1978. – 64 с.
5. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка / Толковый словарь живого великорусского языка (в 4-х томах).
6. Ибн Манзур. Толковый словарь арабского языка. – Бейрут, 1995–1996.
7. Попова З.Д., Стернин И.А. Язык и национальная картина мира. – Воронеж: ВГУ, 2003. – С.11-19.
8. Сусов И.П. Введение в языкознание: учеб. для студентов лингв. и филол. спец. – М.: АСТ: Восток-Запад, 2007. – 379 с.
9. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация: учебное пособие для студентов, аспирантов и соискателей по спец. «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – М.: Слово/Slovo, 2000.
10. Фавзи А.М., Шкляров В.Т. Учебный русско-арабский фразеологический словарь. – М.: Русский язык, 1989. – 616 с.

**ПРЯМЫЕ И КОСВЕННЫЕ ГЛАГОЛЫ В ПРОИЗВЕДЕНИИ
«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»**

Ибтисам Ахмед Хамзах

*канд. филолог. наук, преподаватель,
кафедра русского языка, факультет языков,
Багдадский университет,
Ирак, г. Багдад*

Аннотация. Роман «Преступление и наказание» - это выдающееся произведение отечественной литературы. Достоевский, по истине, великий писатель, который способен и по сей день так завораживать своего читателя непревзойденным даром написания произведений, что его сложно сравнить с кем-то даже по сей день. В представленной

статье проанализированы ключевые моменты, касаемо проблематики использования прямых и косвенных глаголов в произведении «Преступление и наказание».

Ключевые слова: «Преступление и наказание»; Достоевский; глаголы; дополнение; литература

Сегодня, достаточно много школ, проходят по предмету литературы произведение Ф. Достоевского «Преступление и наказание». Даже в том случае, если по школьной программе не было возможности прочитать его, то по жизни все равно к нему возвращаются, так как это считается социально-философским романом, который был выпущен в 1866 году. Не смотря на такую дату и год выпуска, он занимает достаточно популярные позиции среди своих читателей и по сегодня, что также стоит отметить.

Роман «Преступление и наказание» планировался к написанию много лет и стоит отметить, что Достоевского посетила основная мысль, которая говорит о простых людях и непростых. Как показано по сюжету данного романа, в нем присутствует достаточно мелких деталей, как в характере, так и в обстановке происходящего и именно поэтому на них акцентируется особое внимание, которое подмечают абсолютно все читатели. В нашу современность, можно подметить, что авторы и писатели, которые задумывают некий смысл произведения и книги, могут его тщательно скрывать, но это скорее превращается в ребус, и читатель просто теряет логическую нить происходящего, а тем более стимул узнать, что же происходит дальше по сюжету. Именно в произведении Ф. Достоевского «Преступление и наказание», есть явная мораль, до которой читатель доходит сам, что и делает его интересным и увлекательным в то же время.

Читая роман «Преступление и наказание», можно встретить достаточно много разных запутанных и даже непонятных выводов для нас, которые делают персонажи. Также стоит отметить, что в таком случае, читатель может вынести для себя достаточно много разных мыслей, которые также могут натолкнуть на новую почву для того, чтобы поразмышлять о том или ином действе.

Также не стоит и забывать о том, что при наблюдении за персонажами, их жизнью и прочими повадками, можно в некоторых заметить и себя. Конечно, это случается крайне редко, но все таки были случаи, когда человек полностью "окунался в книгу" только из-за того, что такая черта была у главного героя и у него.

Сам сюжет такой истории является достаточно интересным и неожиданным, так как тщательный и продуманный план главного

героя неожиданно срывается из-за того, что он просто не смог совладеть собой и своими чувствами. Также нужно сказать о том, что читателей постоянно ждут некоторые неожиданности и повороты событий, которые не могут предполагаться заранее. Наверное, первым таким поворотом станет то, что Раскольников, совершает не одно убийство, а два, так как на его пути возникает новый свидетель. Раскольников абсолютно не ожидал такого поворота событий, но все же они произошли, что и вынудило его на такие поступки, что, конечно, есть очень печальным.

Самое главное, нужно сказать, что сам человек, который читает такое произведение, задумывается о том, как бы он поступил на том или ином месте именно это позволяет считать роман интересным. Все мы, естественно занимаемся самоанализом, который помогает развиваться нам, как личностям, и стоит отметить, что при разных ситуациях, мы можем поступать абсолютно по-разному, и это достаточно интересно, с точки зрения самого сюжета.

Также читателей может посетить такая мысль, что в нашей жизни все встречи и ситуации не случайны, и что каждая из них, может позволить человеку, сделать те выводы, которые ему необходимо. Дело в том, что мы постоянно сталкиваемся со случайными людьми, которые могут остаться в нашей жизни, или же быть мимолетными, но все они способны появляться в разный момент и также стоит отметить, что при таком случае, и оказались главные герои, которые постоянно находятся рядом друг с другом.

Главной сутью этой статьи все-таки остаются глаголы, а именно как они поданы в тексте такого произведения, прямо, или же косвенно. Начнем с того, что с самого начала романа, можно подметить, что Родион Раскольников начинает свои действия, а именно обдумывание плана убийства, а также сам процесс, такого преступления. Все его мысли, поступки подробно описаны и стоит понимать, что на данный момент они также могут говорить о многих вещах. К примеру, в таком случае, Раскольников, решил создать такой план, который бы наиболее точно мог воспроизвести свои действия. Согласимся, что для каждого человека, процесс убийства и лишения жизни – это то, чего каждый из нас боится. Это связано с тем, что мы не можем подсознательно забирать то, к чему мы не прикасались и человеческие чувства сожалеения, доброты, заботы присутствуют в каждом из нас. Именно поэтому стоит понимать, что все действия, которые проводил Родион, давались ему слишком сложно и именно такие эмоции и чувства не позволили ему выполнить задуманное в точности так, как он хотел. Прямые глаголы указаны именно во фразах, мыслях и словах такого героя. Имеется в виду, что сам роман был написан от слов автора,

но ни как не от лица Родиона и поэтому стоит отметить, что все прямые глаголы, проявлены в таких выражениях и мыслях.

К примеру:

«На какое дело хочу покуситься и в то же время каких пустяков боюсь! -- подумал он с странно улыбкой» [3].

Именно эта фраза подчёркивает то, что сам герой, может выражать свои мысли прямо, а автор уже описывает его действия и поступки, которые он видит со стороны. Такой прием написания произведений, романов на данный момент не теряет свой популярности, но также стоит учитывать, что в таком случае, могут активно проявиться некоторые особенности, как, к примеру, активно развитие фантазии у человека. Беря книгу в руки, мы все подчеркиваем, что слова автора, у нас развивают наиболее четкую картинку того, как происходили события и произведение Достоевского «Преступление и наказание», не стало исключением.

В данном примере, также указан и косвенный глагол, который идет после самой мысли Родиона. Конечно же, это слова автора, которые могут быть поясняющими. В то время как читатель в основном обращает внимание именно на фразу самого персонажа, он ослабляет внимание, что дальше говорит автор. Именно такое внимание, обостряется в любой фразе, которая сказана человеком или же героем.

Как пример, можем также рассмотреть еще одну фразу:

— Раскольников, студент, был у вас назад тому месяц, - поспешил пробормотать молодой человек с полупоклоном, вспомнив, что надо быть любезнее [3].

— Помню, батюшка, очень хорошо помню, что вы были, - отчетливо проговорила старушка, по-прежнему не отводя своих вопрошающих глаз от его лица [3].

Здесь предложен диалог и стоит отметить, что каждый из нас отчетливо прочитает нужные ему фразы, такие как: «Раскольников, студент, был у вас назад тому месяц» [3]. Скорее всего, и каждый сможет расставить правильную интонацию, которая действительно необходима в таком случае, но далее, расписание, как именно говорил Раскольников, не будет уже столь интересным. Более того сказать, питатель может пройтись просто глазами в такой фразе.

Интересным фактором также является то, что именно такие глаголы, могут сформировать у нас в голове, картинку и сцену, как именно говорил это Раскольников и каким образом он мог создать выражение лица, но и в этом нам помогают косвенные глаголы. Дело в том, что они описывают действия, и пока мы читаем главную фразу: «Раскольников, студент, был у вас назад тому месяц», мы мысленно в голове создаем эту картину, а та часть текста, которая идёт уже после

создает нам некую корректировку самого просмотренного. Это и придаёт прелесть данному произведению, да и вообще книге, которая идет от слов автора, естественно, если там не менее захватывающий сюжет.

Стоит также отметить, что такой тип глаголов не всегда используется в таком виде, как это было указано выше.

Рассмотрим еще один пример фразы Раскольников, который имеет совершенно иной вид.

« — Нет, учусь... — отвечал молодой человек, отчасти удивленный и особенным витиеватым тоном речи, и тем, что так прямо, в упор, обратились к нему» [3].

Именно в таком случае, можно подметить, что сам Раскольников, не говорит много, но его описание чувств и ситуации, обращает на себя внимание. Если быть конкретнее, то, конечно же, сама фраза, может быть прочитана с выражением и расставленной интонацией, но стоит отметить, что фраза, после слов главного героя, является главной, так как она полностью описывает состояние такого персонажа.

Акцентирование внимания на таких вещах, может быть достаточно занятным процессом, так как он помогает читателям создавать ту картину, которая необходима для человека. Все эти фантазии, могут значительно отличаться друг от друга, но все они могут быть связаны с одними и теми же персонажами.

Такие примеры, по тексту, можно встречать достаточно часто, так как в произведении постоянно ведутся диалоги, которые могут быть достаточно интересными по своему сюжету. Но стоит учитывать, что такое проявление диалогов, слов и фраз, является наиболее интересным, так как в таком случае, читатель сможет сам создать образ и картину, в которую он может окунуться и немного насладиться живостью всех персонажей.

Как можно было понять из вышесказанного, роман Ф. Достоевского «Преступление и наказание», является достаточно интересным, но стоит отметить, что в нем есть и «скрытый смысл», который понятен для каждого человека. Также стоит отметить, что такое произведение является достаточно интересным и, на данный момент, роман является также поучительным, так как судьба всех героев описана детально и из их жизни можно сделать свой вывод.

Прямые и косвенные глаголы в произведении встречаются постоянно и в таком случае они понятны, так как все действия, которые совершили данные персонажи, могли быть достаточно интересными.

Прочитав такое произведение, можно отметить, что оно наталкивает людей увидеть совершенно другую сторону жизни, что в каждой

ситуации, может быть достаточно много мелких деталей, которые по завершению и могут расписать всю картину. Для того, чтобы их понять, стоит присмотреться к тому, или иному персонажу, так как, если бы Родион Романович Раскольников не решил избавиться от неприятной старушки, которая постоянно мешала жить как ему, так и его окружению. В таком случае, можно сказать, что если бы случайные свидетели такого происшествия (Лизавета), могли бы перевернуть эту историю с ног на голову, так как, скорее всего и не узнали бы, кто стал виновником такого происшествия. Также в данном произведении можно наблюдать тонкость ума самого Раскольникова, выдержанность его сознания. Дело в том, что он был, одержим такой мыслью, так как в данной особи наблюдал только воплощение проблемы. На самом же деле, вся суть данной истории таилась глубже, и также стоит отметить, что перед повествованием описывается в точности то, что может говорить об интересности написания такого произведения.

Читать роман «Преступление и наказание» выбирать только Вам, но стоит отметить, что в нем могут быть подмечены такие тонкие детали, которые могут быть достаточно интересными для каждого человека. Любой читатель сможет найти интересные факты и прочие моменты, которые позволяют немного окунуться в свое сознание и понять, как бы поступил читатель на месте того же Раскольникова или же дочери Мармеладова Сони, которой пришлось прийти в ряды самой древней профессии, для того, чтобы помочь своей семье. Также стоит отметить, что в любом случае, данные персонажи могли поступать только исходя из своего характера, жизненного опыта и прочих факторов которые могут быть у человека. При таких обстоятельствах также стоит подметить, что история может быть поучительной, так как можно наглядно рассмотреть именно перерождение главного героя, который имел возможность осознать все свои поступки и сделать вывод.

Вопросы функционирования глаголов разных лексико-семантических групп в текстах художественной литературы затрагиваются в ряде научных работ таких учёных, как Ю.Ю. Архипова [1], Н.Г. Гичева [2], С.Б. Ковенева [4], М.В. Фролова [6]. Работа с художественным текстом позволяет уточнить состав лексико-семантических групп глаголов, определить характер парадигматических отношений компонентов в структуре группы, выявить их синтагматические особенности, а также определить роль ЛСГ в репрезентации персонажа произведения. В качестве иллюстрации данной мысли обратимся к ЛСГ глаголов, представленных в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» [3] и участвующих в репрезентации образов Раскольникова и Порфирия Петровича. Для этого проанализируем определенные

фрагменты романа: сцену убийства старухи-процентщицы, три сцены общения Родиона Романовича Раскольникова с Порфирием Петровичем и эпилог романа. Указанные фрагменты произведения, во-первых, являются средоточием глагольных лексем, передающих весь спектр действий, движений, событий, процессов, характеризующих персонажей в специфическом виртуальном мире. Во-вторых, эти сцены являются ключевыми в художественном произведении, если оценивать их с точки зрения отражения идейного содержания романа. Ф.М. Достоевский предстает в этих фрагментах как гений художественной диалектики, проникающий в «душу» своих персонажей. Перед читателем в данных сценах разворачивается все более накаляющаяся психологическая битва между Порфирием Петровичем и Раскольниковым.

Каждый сон Раскольникова отражает определенный этап его теории и внутренние переживания, связанные с ним. Психология персонажа раскрывается и через внутренний диалог, когда в герое борются два противоречивых сознания. Внешне он имеет форму монолога. Примером такого диалога являются размышления Раскольникова после его беседы с Порфирием Петровичем (III часть). Герой рассуждает, кто он: «тварь дрожащая» или «право имеющий», и прав ли он в совершении убийства. Путем долгих и сложных размышлений герой приходит к заключению: «он убить-то убил, но переступить не переступил, на этой стороне остался». «Он не человека убил, а принцип убил».

В романе «Преступление и наказание» имеет значение буквально все: и числа, и имена, и фамилии, и петербургская топография, и время действия, и ситуации, в которые попадают герои, и даже отдельные слова. Достоевский доверял своему читателю, поэтому многое сознательно не договаривал, рассчитывая на духовное приобщение читателя к своему миру. В этом духовном мире имеет значение и разное положение топора во время убийства Раскольниковым старухи-процентщицы и Лизаветы, и описание внешности Раскольникова, и числа «семь» и «одиннадцать», «преследующие» главного героя, и часто упоминаемый в романе желтый цвет, и слово «вдруг», упоминающееся на страницах романа около 500 раз, и многие другие, незаметные на первый взгляд, детали.

Язык и стиль романа «Преступление и наказание» отличается естественностью и непосредственностью. По мнению некоторых исследователей, язык Достоевского по сравнению с языком Толстого и Тургенева проигрывает в живописности и изобразительных средствах. Однако это не так. У Достоевского своя, весьма специфичная, отличная от других писателей XIX века, манера изображения. Незаметными на первый взгляд ускорениями и замедлениями, ритмом, повышением

и понижением речи, паузами, он помогает читателю ощутить невидимое движение жизни.

Глаголы «захотать» и «смеяться» используются для характеристики обоих героев - и Раскольникова, и Порфирия Петровича. Действия этого типа являются не проявлением веселости, а скорее своеобразным маневренным приемом в психологической борьбе преступника и следователя, хотя создается видимость некоторой непринужденности действия. Что касается статуального глагола «повеселеть», обозначающего эмоциональное состояние Порфирия Петровича, то он употребляется в сочетании с наречием вдруг (Порфирий Петрович... вдруг как-то повеселел). Словосочетание «вдруг повеселел» характеризует манеру поведения Порфирия Петровича: следователь заведомо знает, что Раскольников виновен в совершении преступления, но хочет добиться от него самого признания и раскаяния, и каждый раз, когда следователю кажется, что Раскольников близок к признанию, он ободряется, что и подтверждает словоформа повеселел.

Анализ ЛСГ статуальных глаголов в романе Ф.М. Достоевского показал, что писатель изображает эмоции и ощущения персонажа крупным планом так, чтобы внутренний мир персонажа во всей его сложности и противоречивости оказался в фокусе восприятия читателя.

Таким образом, анализ глаголов разных ЛСГ показывает, что глагольные единицы представляют собой сложно организованную систему ключевых слов, посредством которых создается образ того или иного героя. Использование различных ЛСГ глаголов на страницах романа значимо для художественного замысла: они участвуют в речевой характеристике героев романа и одновременно передают их психологические состояния в конкретной ситуации, динамику отношений между героями.

Список литературы:

1. Архипова Ю.Ю. Состав, семантика и функционирование лексикосемантической группы глаголов зрительного восприятия (на материале художественных текстов): диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук 10.02.01 / Ю.Ю. Архипова. - Санкт-Петербург, 2010. - 197 с.
2. Гичева Н.Г. Лексико-семантические группы однопереходных глаголов в драмах В. Шекспира: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук: 10.2.04 / Н.Г. Гичева. - Санкт-Петербург, 2004. - 19 с.
3. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание: роман в шести частях с эпилогом / Ф.М. Достоевский; авт. вступ. ст. К.И. Тьюнкин; худож. В. Максин. - Ленинград: Художественная литература. Ленинградское отделение, 1980. - 560 с.

4. Ковенева С.Б. Функционально-семантическая характеристика глаголов социальных отношений в современном художественном тексте (на материале трилогии Е.А. Кулькина «Прощеный век») / С.Б. Ковенева // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. - 2008. - № 1. - С. 175-178.
5. Словарь русского языка: в 4 томах / под ред. А.П. Евгеньевой; Рос. акад. наук. Ин-т лингвист. исслед. - 4-е изд., стер. - Москва: Русский язык: Полиграфресурсы, 2012. - Т. I-IV
6. Фролова М.В. Функционирование глаголов социальных отношений в романе М. Булгакова «Белая гвардия» / М.В. Фролова // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. - 2011. - Т. 2. - № 1-13. - С. 65-71.

ОСОБЕННОСТИ САМОПРЕЗЕНТАЦИИ НЕПУБЛИЧНЫХ ПЕРСОН В СОЦИАЛЬНОЙ СЕТИ «ИНСТАГРАМ»

Наволока Юлия Сергеевна

*аспирант, Институт филологии,
журналистики и межкультурной коммуникации ЮФУ,
РФ, г. Ростов-на-Дону*

FEATURES OF SELF-PRESENTATION OF NON-PUBLIC PERSONS IN THE SOCIAL NETWORK "INSTAGRAM"

Julia Navoloka

*graduate student, Institute of Philology,
Journalism and Intercultural Communication South Federal University,
Russia, Rostov-on-Don*

Аннотация. Для представителей публичных профессий самопрезентация – это часть профессиональной деятельности, часть их образа жизни – жизни напоказ. Для представителей непубличных профессий это возможность показать себя как особенную личность, обладающую выдающимися способностями, талантами. В данной статье рассматриваются особенности самопрезентации непубличных пользователей, реализуемые в социальной сети «Инстаграм».

Abstract. For representatives of public professions, self-presentation is a part of professional activity, part of their way of life is a life of parade. For representatives of non-public professions it is an opportunity to show themselves as a special person with outstanding talents. This article examines the features of self-presentation of non-public users, implemented in the social network "Instagram".

Ключевые слова: непубличные пользователи; самопрезентация; самореклама; хэштег; хэштег-текста.

Keywords: non-public users; self-presentation; self-advertisement; hashtag; hashtag-text.

В настоящее время социальные сети могут быть средством направленного информирования определенных слоев пользователей, например, быть платформой презентации каких-либо проектов (научных, экономических, политических), а также использоваться самими пользователями сетей для самопрезентации.

Для представителей публичных профессий (артистов, телеведущих, спортсменов, журналистов и др.) самопрезентация и самореклама – это часть профессиональной деятельности, часть их образа жизни – жизни напоказ. Для представителей непубличных профессий это возможность показать себя как особенную личность, обладающую выдающимися способностями, талантами.

Особенности самопрезентации личности в Интернет-пространстве неоднократно привлекали внимание психологов, социологов, лингвистов, которые посвятили этому феномену не только отдельные статьи, но и целые диссертации (см., например, труды Т.А. Наумовой [11], И.С. Шевченко [12], Е.С. Завьяловой [4; 5], Е.А. Ковригиной [6], О.М. Елькиной [2], Е.Ю. Крылова [9], Н.С. Козловой [8], О.В. Кожевниковой [7], М.А. Лаппо [10], Л.Г. Антоновой и Е.А. Лебедевой [1], А.Е. Жичкиной [3] и др.).

Для данного исследования мы провели анонимное анкетирование, нацеленное на выявление самопрезентационного потенциала «Инстаграма». Нам было необходимо выявить осознанные намерения создания персональных страниц, поэтому был задан прямой вопрос о целях обращения к хэштегам. В сети Интернет, в частности в сети «Инстаграм», употребляя хэштеги, непубличные пользователи преследуют различные цели. Самая распространенная цель – самопрезентация (53%), например, с помощью хэштегов *#скандальнаяличность*, *#самаякрасиваябулочка*, *#нетакойкаквсе* и др.). 13% ищут пользователей с общими интересами (например, *#ПП*, *#похудение*).


Интересно, 10% пользователей использует хэштеги в качестве не само-презентации, а презентации чего-либо, например, для рекламы товаров и услуг (*#наращиваниеногтей*), 7% – для продвижения идей (*#действуй*, *#будьлучшейверсиейсебя*), 5% – для проведения флеш-мобов (*#поможемМаше*, *#заЗОЖ*, *#возьмидругаизприюта*). Стоит также отметить, что 12% пользователей выбрали целью категорию «другое».

Таким образом, непубличные пользователи сети «Инстаграм» делятся на две группы. К первой группе относятся те, кто презентует себя, стремится выглядеть как можно лучше, достойнее, привлекательнее, интереснее и т. п. в глазах других пользователей, кто выставляет свою жизнь или ее приукрашенный вариант на всеобщее обозрение, вызывая повышенное внимание (а возможно, и восхищение) у окружающих. Ко второй группе относятся те, кто наблюдает за первой группой, другими словами, это целевая аудитория. Такую организацию можно сравнить с театром, где первая группа – это актеры, играющие свои роли, старающиеся произвести впечатление на публику, а вторая группа – это зрители, для которых совершается представление. Чем больше довольных зрителей в зале, тем выше популярность актеров.

Чтобы повысить свою популярность и привлечь внимание других пользователей, личности, нацеленные на самопрезентацию, внимательно отбирают не только медиаматериал, который выкладывают в сеть, но тщательно обдумывают текстовую часть, сопровождающую этот медиаматериал, например, выбирая наиболее подходящие хэштеги.

Мы считаем медиа компонент первостепенным, поскольку сеть «Инстаграм» первоначально создавалась как платформа для обмена пользователями фото и видео материалами. Следовательно, словесная часть была и остается факультативной и вариативной, т. е. к фото может быть следующий компонент:

- 1) комментарий, например «я красивая»;
- 2) хэштег-текст, например, *#якрасивая*;
- 3) гибридная конструкция, представленная комментарием, после которого идет хэштег-текст, например, «Удивительная штука жизнь, порой она забирает из твоей жизни лучшее - что бы показать тебе, что лучшим в твоей жизни можешь быть только ты сам*#ясамавсемогу#якрасиваяиумная*»;

- 4) комментарий с включенным в его состав неизменяемым хэштегом, т. к. в данном случае хэштег-текст выполняет роль гиперссылки, например, «Помните рубрику *#историяоднойринопластики?* Там результат еще формируется, но уже совсем скоро будет что вам показать и рассказать. А пока мы начинаем новый онлайн-сериал *#историяодноймаммопластики* ».

Также представляется важным отметить, что когда пользователь себя презентует как, успешную личность, он чаще всего изображен крупным планом, в самом удачном для себя ракурсе, поэтому на фото пользователь будет чаще стоять или сидеть в интересной позе; одежда пользователя может быть в любой цветовой гамме, главное, чтобы она могла скрывать недостатки и подчеркивать достоинства.

Главный секрет успеха — улыбка, следовательно, личность на фото должна улыбаться, ведь улыбка является признаком удовлетворенной и счастливой жизни.

Зачем именно такое свое фото дает увидеть посетителям пользователь? Ответ прост — дело в том, что старающиеся произвести впечатление на публику пользователи должны предстать перед зрителями эффектно, выигрышно, в лучшем своем виде, тем образом вызвав эмоции у подписчиков. А словесный компонент помогает усилить эффект от увиденного на фото.

Список литературы:

1. Антонова Л.Г. Стратегии самопрезентации языковой личности блогера / Л.Г. Антонова, Е.А. Лебедева // Верхневолжский филологический вестник – 2015. – № 2. – С. 89–93.
2. Елькина О.М. Самопрезентация автора текста в компьютерно-опосредованной коммуникации / О.М. Елькина // Вестник Майкопского государственного технологического университета. – 2011. – № 2. – С. 88–93.
3. Жичкина А.Е. Социально-психологические аспекты общения, 2017. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cyberpsy.ru/articles/zhichkina-online-obshhenie/> (Дата обращения: 15.04.2018).
4. Завьялова З.С. Самоидентификация личности в условиях сетевых коммуникаций: постановка проблемы / З.С. Завьялова // Гуманитарная информатика: сб. статей / под ред. Г.В. Можяевой. – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2008. – Вып. 4. – С. 38–50.
5. Завьялова З.С. Самопрезентация личности в чат-коммуникации: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 / З.С. Завьялова. – Томск, 2011. – 144 с.
6. Ковригина Е.А. Коммуникативная стратегия самопрезентации в дискурсе интернет-интервью: дис. ... канд. филол. наук. 10.02.19 / Е.А. Ковригина. – Кемерово, 2010. – 177 с.
7. Кожевникова О.В. Особенности самопрезентации пользователей электронной почты Вестник ИрГТУ / О.В. Кожевникова, Н.А. Кононенко // Гуманитарные науки. – 2012. – №1 (60). – С. 243–249.
8. Козлова Н.С. Самопрезентация личности в условиях виртуальной коммуникации (на примере немецкоязычных блогов) / Н.С. Козлова // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. – 2012. – № 25. – С. 113–115.

9. Крылов Е.Ю. Формирование тактик целенаправленной самопрезентации у студентов в виртуальной среде: автореф. дис. ... канд. психол. наук: 19.00.07 / Е.Ю. Крылов. – СПб., 2012. – 22 с.
10. Лаппо М.А. Самоидентификация и самопрезентация в разных типах дискурса / М.А. Лаппо // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: Психология. – 2012. – Т. 6. – № 2. – С. 72–76.
11. Наумова Т.А. Образ «Я» интернет-зависимых и интернет-независимых социальных агентов в виртуальном пространстве: дис. ... канд. психол. наук: 19.00.05 / Т.А. Наумова. – Ярославль, 2008. – 138 с.
12. Шевченко И.С. Факторы динамичности самопрезентаций в Интернет-общении // VIII Международная конференция студентов и аспирантов по фундаментальным наукам «Ломоносов – 2010» (секция Психология), Казанский государственный университет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://conf2001.dem.ru/shevch.html> (Дата обращения 15.04.2018).

ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ ОБ ОСНОВНЫХ МЕТОДАХ ПРЕПОДАВАНИЯ РУССКОГО ЯЗЫКА КАК ИНОСТРАННОГО

Хамеед Акрам Азиз

*канд. филол. наук. преподаватель кафедры русского языка
Багдадского университета,
Ирак, г. Багдад*

GENERAL INFORMATION ABOUT THE MAIN METHODS OF TEACHING RUSSIAN AS A FOREIGN LANGUAGE

Hameed Akram Aziz

*Cand. filol. sciences. teacher of the Russian department Language
of Baghdad University,
Iraq, Baghdad*

Аннотация. Данная статья посвящена исследованию вопросов методики преподавания русского языка как иностранного, как одной из основных составляющих педагогического мастерства. В статье рассматриваются основные методы преподавания русского языка как иностранного, рассматриваются принципы дидактики, а также теории и практики преподавания русского языка как иностранного.

Abstract. This article is devoted to researching questions of teaching methods of Russian as a foreign language, as one of the main components of pedagogical skills. The article deals with the basic methods of teaching Russian as a foreign language, discusses the principles of didactics, as well as the theory and practice of teaching Russian as a foreign language.

Ключевые слова: методика преподавания; иностранный язык; методы изучения; языковая подготовка; обсуждение; проектирование; аудирование; ролевая игра.

Keywords: teaching methods; foreign language; methods of study; language training; discussion; planning; listening; role-playing game.

Проблема методики изучения любой дисциплины является чрезвычайно сложной. Она многочисленными составляющими бывает связанной с множеством научных направлений теоретического и практического характера. С точки зрения высокой теории методики преподавания дисциплины является не только обще педагогической, но морально-духовной и поведенческой (прикладной) дисциплиной. Действительно, как прикладная дисциплина, она имеет прямое отношение к определению его границ. Они то расширяются, то сужаются. Особенно это касается методики преподавания языка.

По вопросу методики изучения русского языка как иностранного существовала проблема слабой общей языковой (речевой) подготовки с давних времен. Если в царской России существовала проблема обучения царей и их помощников родному языку, то она осуществлялась на основе иностранного языка (чаще всего - французского). Дети дворян пользовались с детства иностранными языками (французский, немецкий) и задачи решать проблемы их влияния на своих подданных, на народ, решались отдельно.

Лучшим и наиболее признанным способом воздействия на подчиненных людей (народ) было и есть слово, голос, речь, речевая деятельность. И поэтому каждое из названных понятий было отдельным образованием, потому что содержало в себе определенную конкретную сущность [2, с. 164]. И хотя сегодня Россия существует как независимое государство и пользуется соответственно русским языком как государственным, который стал и международным, остается проблема методики его изучения.

Соглашаясь с позициями авторов о сущности методики изучения русского языка как науки и дисциплины педагогической, мы одновременно рассматриваем ее как отдельную область исследования. Уникальным является феномен восприятия речи многомиллионного народа и ознакомления с характером устной речи и речевой деятельности вообще. Еще и сегодня статус методики языка не получил своего полного развития.

Исследования Я.А. Коменского, К. Истомина, Ф.И. Буслаева, А. Потебни, И.И. Срезневского, К.Д. Ушинского, А. Булаховского, произведения которых стали фундаментом для изучения современного состояния методики изучения родного и иностранного языка, являются важными источниками информации. Они дают возможность понять такие понятия, как язык, речь, речевая деятельность, культура языка и речи, функции речи, развитие родного и иностранного языка, историко-педагогический анализ сущности методики изучения языка.

Как основное средство общения, язык является и фактором морально-духовного развития человека, поскольку ни одна реакция, действие, жизнедеятельность вообще не существуют вне живого процесса речевой коммуникации, культурой высказывания [4, с. 322].

В работе с иностранными студентами необходимо пользоваться социально-политическими и государственно-экономическими реалиями, которые меняют не общий статус русского языка, но требуют переориентации в преподавании смежных с данной проблемой всех вопросов морально-психологических и педагогических аспектов общего вещания. Особенно это касается педагогической деятельности. С точки зрения профессионального мастерства преподавателя университета мы квалифицируем его языковую культуру как основной показатель педагогического мастерства. Поэтому методика преподавания русского языка, приобретая статус педагогической дисциплины, становится отдельной педагогической наукой.

Путь к профессионально-педагогическому мастерству длинный. Он длится всю сознательную жизнь специалиста. Но определенным минимумом показателей он должен обладать уже в первый год после окончания вуза.

Общий социальный, философско-мировоззренческий характер практического профессионально-педагогического мастерства преподавателя русского языка входит в число государственных и политических задач с точки зрения определяющей и универсальной ее роли в развитии всего общества и цивилизации. В связи с этим анализ идей прогрессивных деятелей прошлого и настоящего является полезным, потому что дает возможность оценить значение профессиональной речевой и методической компетенции педагога, определяет положительные тенденции решения социальных проблем, помогает отказаться от негативного опыта и обеспечивать положительное влияние на совершенствование учебно-воспитательного процесса в работе с иностранными студентами [1, с. 130].

Кроме того, необходимо отметить, вместе с исследованием основных явлений языка, изучать необходимо еще и особенности

культур всех участников диалога, в том числе, их характерные черты, сходства и различия. Более того, изучение культурных традиций составной частью входит в процесс обучения иностранному языку, который одновременно является обучением межличностному общению. Таким образом, в процессе обучения русскому языку как иностранному студентам необходимо подтверждать и отстаивать собственную точку зрения, пользуясь аргументацией, научиться анализировать содержание и находить пути взаимопонимания в процессе ведения диалогов.

Использование определенных методов обучения русскому языку как иностранному зависит от конкретного материала - фонетического, грамматического или лексического. Существует несколько методов обучения русскому языку как иностранному:

1. метод обсуждения (беседа, диалог);
2. метод проектирования;
3. метод аудирования;
4. метод ролевой игры.

Подытоживая, отметим, что методика изучения русского языка как иностранного - это вариативная система интеллектуально-волевой деятельности, связанной с различными видами духовной жизни и формирования дисциплины образования. Методика изучения русского языка как иностранного требует чувствовать эстетическую сущность языка и речевой деятельности. Формирование эстетического восприятия и чувства языка и речи студентом является залогом его успешного продвижения не только при изучении неродного языка, но и при выполнении различных других задач, что является обязательным условием умственного совершенства.

Список литературы:

1. Актуальные проблемы преподавания русского языка как иностранного: коллективная монография / [Н.А. Галактионова и др.]; М-во образования и науки Российской Федерации, Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. проф. образования "Тюменский гос. нефтегазовый ун-т". - Тюмень: ТюмГНГУ, 2015. - 238 с.
2. Буданов В.Г. Методология синергетики в постнеклассической науке и в образовании. Изд. Второй, испр. - М.: Издательство ЛКИ, 2008. - 232 с.
3. Русский язык как иностранный: функционирование и методика преподавания: сборник научно-методических статей / М-во образования и науки РФ, Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. проф. образования "Пензенский гос. ун-т" (ПГУ), Каф. "Русский язык как иностранный". - Пенза: Изд-во ПГУ, 2015. - 140 с.
4. Хрестоматия по методике преподавания русского языка как иностранного / сост.: Л.В. Московкин, А.Н. Щукин. - 3-е изд., стер. - Москва: Русский язык. Курсы (РЯ), 2012. - 550 с.

3.3. ТЕОРИЯ ЯЗЫКА

ПСИХОЛОГО-ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА ПРЕДСМЕРТНОЙ ЗАПИСКИ

Алимжанов Азамат Аскарлович

курсант

Карагандинской академии им. Баримбека Бейсенова

МВД Республики Казахстан,

Республика Казахстан, г. Караганда

PSYCHO-LINGUISTIC ANALYSIS TEXT OF THE SUICIDE NOTE

Azamat Alimzhanov

cadet of study

Karaganda Academy of Barimbek Beisenov

Ministry of internal Affairs of the Republic of Kazakhstan,

Republic Kazakhstan, Karaganda

Аннотация. В данной статье делается попытка лингвистического анализа предсмертной записки с учетом психологических характеристик личности. Осуществлена попытка сопоставительного анализа видов предсмертной записки.

Abstract. This article is an attempt of linguistic analysis of the suicide note taking into account the psychological characteristics of the person. An attempt of comparative analysis of the types of the suicide note is made.

Ключевые слова: предсмертная записка; психолого-лингвистический аспект; эгоцентризм; туннельное сознание.

Keywords: suicide note; psychological and linguistic aspect; egocentrism; tunnel consciousness.

Социально-экономическая напряженность, деформация психоэмоционального состояния приводит к суицидальным попыткам, которые все чаще и чаще доводятся до своего логического завершения.

Улучшение психического состояния народонаселения является первостепенной задачей мирового масштаба, так как «улучшение психического здоровья - особенно снижение числа самоубийств – требует самого пристального внимания к вопросам укрепления и охраны психического здоровья на протяжении всей жизни, в частности, в находящихся в неблагоприятном социально-экономическом положении группах населения» [1].

В данном исследовании мы остановимся на психолого-лингвистическом аспекте рассматриваемой проблемы, в частности ее текстовой реализации – предсмертной записки. Психика человека отражается в текстах, как категории, преломляющей объективный мир, что позволяет установить причины суицида среди различных категорий людей. Психические процессы, происходящие в сознании в преддверии грядущей кончины; специфика обстоятельств, ускоряющих процесс возникновения мысли о суициде; прагматическая сторона текстов предсмертной записки – такого рода задачи поставлены в данном исследовании.

В момент осознания смерти люди зачастую испытывают состояние психологической и эмоциональной напряженности. Оно дезорганизует любые действия, в том числе речевую деятельность людей. Такого рода психоэмоциональное напряжение реализуется в различных формах:

1) В переживаниях (страх, беспокойство, отчаяние, подавленность):

Я старался, но ничего не вышло, и больше нет сил.

2) В изменениях реакции на окружающий мир:

Надеюсь, у вас достаточно совести, чтобы понять, что в моем поступке виноваты вы. Мертвый я озорчу своих друзей и родственников меньше, чем живой.

3) Отвлечение внимания в сторону другого, виноватого в происшедшем:

У меня бы все получилось, если бы не ваше неверие в меня, да катитесь вы к черту!

4) Однообразность речи, что находит свое выражение в параллелизме синтаксических конструкций:

Я бы хотел, но не получилось. Я ее любил, но она не хочет. Я бы ради нее все, но она так не считает.

Анализируя предсмертные записки, мы сделали вывод, что записки самоубийц и людей, погибших не по своей воле, имеют значительные расхождения не только содержательного характера, но и психоэмоционального.

Если меня найдут. Я ухожу из жизни добровольно, потому что все против меня. Я старался, но ничего не вышло, и больше нет сил.

Надеюсь, у вас достаточно совести, чтобы понять, что в моем поступке виноваты вы. Я все обдумал и решил, что мертвый меньше огорчу своих друзей и родственников, чем живой. Прошу близких меня простить».

Частотность употребления местоимения «я» свидетельствует о концентрации субъекта предсмертной записки на собственной персоне, которая ставится в центр бытия субъекта. Такого рода эгоцентризм и служит предпосылкой самоубийства.

Стремление каким-то образом реабилитироваться в глазах близких вербализуется посредством противительной конструкции: *я старался, но ничего не вышло, и больше нет сил* - то есть, были попытки исправить ситуацию, попытаться выйти из состояния загнанности в угол. Такого рода психоэмоциональные сдвиги исследователи именуют «сужением когнитивной сферы», характеризующееся так называемым «туннельным сознанием» (ограничение вариантов выбора поведения в конкретной ситуации) [2].

Завершение предсмертной записки добровольно уходящего из жизни практически всегда идентично: обращение к живым (близкие, друзья, родственники).

Надеюсь, у вас достаточно совести, чтобы понять, что в моем поступке виноваты вы – фраза, построенная на сарказме, передающем горечь, патовое состояние уходящего из жизни. При этом субъект стремится больше ужалить «виноватых», воззвать к их совести, как конечной инстанции и мерилу человеческих поступков с точки зрения нравственности.

Таким образом, в предсмертных записках добровольно уходящего из жизни содержится информация о потере смысла жизни, об отсутствии связующего звена с окружающей действительностью. Субъект уходит в себя, концентрируется на собственной значимости, не справляется с дисбалансом собственного психоэмоционального состояния, не забывая при этом переложить ответственность за содеянное на окружающих.

Перейдем к анализу предсмертных записок субъектов, ушедших из жизни не по собственной воле: в катастрофах, во время войны, крушения корабля и т. д.

... Я хотел бы послать эти деньги своей семье. Если кто найдет их, передайте, пожалуйста. Простите меня за все и до свидания – осознание грядущей смерти, хладнокровие и попытка рационально подойти к собственной кончине (распоряжение о передаче денежных средств) демонстрируют стремление позаботиться о благополучии близких.

Возможно, я погибну в этом Марокканском море, так что если вы читаете это, то так оно и есть. Вот телефон моего друга

Ибрагима Дрейма. Передайте через него деньги моей семье – гипотетика, заключающаяся во вводном слове «возможно» свидетельствует о неуверенности в трагическом финале собственной жизни, надежде на возможность выжить.

Мои родные, пожалуйста, живите всегда так, как будто нет «завтра». Спасибо вам за то, что сделали мой мир таким прекрасным. Спасибо, что заботились обо мне – меланхоличность текста, проективность действий близких демонстрируют отсутствие озлобленности, трагичности, концентрации на самости. Параллелизм конструкций последних двух предложений усиливает общий меланхолический настрой субъекта, уходящего из жизни.

Проведя сопоставительный анализ предсмертных записок субъектов, уходящих из жизни по собственному желанию и тех, кто гибнет из-за внешних стихий, мы пришли к выводу, что первый тип записок характеризуется большей депрессивностью, стремлением субъекта обвинить другого в происшедшем, саркастичностью фраз, сконцентрированности на собственном «я». Другой же вид записок, напротив, демонстрирует заботу о близких, стремление устроить жизнь дорогих ему людей, выразить благодарность.

Существует и еще один вид предсмертных записок, написанных «под дулом пистолета». В такого рода текстах человек, получивший шанс «на последнее слово» всячески осуществляет попытку между строк указать на собственного убийцу.

Мне Еще Не Ясно, Уйду Бесследно? И Лучшие Будет Обоим. Реки Иссякли Сегодня! – каждая заглавная буква объединяется с последующей, имплицитно образуя слово. Таким образом, фраза, зашифрованная в данном тексте, может иметь следующее прочтение: «Меня убил Борис». Записка химика, убитого собственным учеником Ароном Нейлсом:

Я ухожу, так и не достигнув цели алхимиков, но я знаю, что близок Йод, Титан, Сера, Аргон, Кислород и Азот, вот что мне удалось узнать. Сложите их и наблюдайте за химической реакцией, хоть она далеко и не химическая... – соединив наименования химических элементов в их латинской графике, получается: *I, Ti, S, Ar, O, N – It is Aron* (Это сделал Арон).

Таким образом, целью данного типа предсмертных записок является имплицитное сообщение имени убийцы. В таких текстах нет времени для лирики (предсмертные записки субъектов, погибших по внешним причинам), нет язвительности и обвинений в отношении других (предсмертные записки самоубийц), в данном типе реализуется высокий уровень мозговой активности, которая позволяет, в конечном счете, завуалированно передать судьбоносное послание с указанием имени убийцы.

В целом, тексты предсмертных записок указанных видов характеризуются: стандартностью фраз и предложений, семантической тождественностью без учета индивидуальности, преобладанием перволичных местоимений (эгоцентризм), логическое построение текста (подготовленность, продуманность), отсутствием лексических и семантических повторов.

Список литературы:

1. Здоровье – 21: политика достижения здоровья для всех в Европейском регионе ВОЗ. – Копенгаген, 1998.
2. Шнейдман Э. Душа самоубийцы. – М.: Смысл, 2001.

СПОСОБЫ СЛОВООБРАЗОВАНИЯ В РУССКОМ И АРАБСКОМ ЯЗЫКАХ (СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ)

Аль Шаммари Маджида Джамиль Ашур
канд. филол. наук,
ст. преподаватель кафедры русского языка
Багдадского университета
Ирак, г. Багдад

METHODS OF WORD FORMATION IN RUSSIAN AND ARABIC (COMPARATIVE ANALYSIS)

Al Shammari Majida Jamil Ashur
cand. filol. sciences, senior teacher
of the Russian language department
Baghdad University
Iraq, Baghdad

Аннотация. Статья посвящена сопоставительному анализу русского и арабского языков с точки зрения классификации их основных способов словообразования, действующих в данных языках. В статье в сопоставительном аспекте рассматриваются разные классификации способов словообразования русского и арабского языков, предложенные лингвистами данных языков.

Abstract. the article is devoted to the comparative analysis of Russian and Arabic languages from the point of view of the system approach of their linguists to the classification of the main ways of word formation in these languages. The article examines the comparative aspect of the different classification methods of word formation of the Russian and Arabic language proposed by linguists of the languages as Russian, so Arabic languages.

Ключевые слова: словообразование; способы; сопоставительный анализ; русский язык; арабский язык.

Keywords: word formation; method; comparative analysis; Russian; Arabic languages.

В последние десятилетия в силу значительных перемен в жизни человека словарный состав языков мира находился в постоянном изменении. В связи с этим словообразование как раздел лингвистики, который рассматривает систему производных слов, способы и средства их образования, находится в центре внимания многих лингвистов. Что касается русского языка, активное изучение способов словообразования началось с трудов В.В. Виноградова. Виноградов, как первый русский лингвист, который предложил классификацию способов словообразования в русском языке, выделяет в них две основные группы: морфологический и синтаксический. Среди морфологических способов словообразования В.В. Виноградов разграничивает: 1) фонетико-морфо-логический, бессуффиксный способ; 2) суффиксальный; 3) префиксальный; 4) смешанный, суффиксально-префиксальный. Синтаксические способы словообразования, которые до него не рассматривались как действующие способы образования русских слов, по Виноградову, разделяются на следующие виды: 1) морфолого-синтаксический (словосложение, переход слов из одной части речи в другую); 2) лексико-синтаксический (сращение словосочетаний в одну лексическую единицу) и 3) лексико-семантический (развитие омонимов на основе многозначных слов) [1, с. 155–165]. Во многих классификациях, предложенных разными русскими лингвистами в последние десятилетия, видны следы классификации В. В. Виноградова, но они дополнили эту классификацию и включили в нее ряд неотмеченных Виноградовым способов.

Например, в классификации используется терминология, похожая на терминологию В. В. Виноградова, но по-другому располагаются способы в разных группах. По Д. Э. Розенталю, способы словообразования разделяются на морфологические и неморфологические. В ряд морфологических способов входят аффиксация (префиксальный, суффиксальный, постфиксальный и префиксально-суффиксальный),

безаффиксный (фонетико-морфологический, бессуффиксный способ по терминологии Виноградова), словосложение, аббревиация и обратное словообразование (редеривация). Как видно из сопоставления двух классификаций, Розенталь включает некоторые неотмеченные В.В. Виноградовым подгруппы (аббревиация и редеривация), а также, в отличие от В.В. Виноградова, включает словосложение не в морфолого-синтаксический, а в морфологический способ. Среди неморфологических способов Д.Э. Розенталь выделяет морфолого-синтаксический, лексико-семантический и лексико-синтаксический способы, которые по характеру похожи на выделенные в классификации Виноградова способы [3, с. 163–166].

В книге «Русская грамматика» в качестве критерия классификации способов словообразования выбирается количество мотивирующих основ, на основании чего выделяются: 1) способы образования слов, имеющих одну мотивирующую основу, и 2) способы образования слов, имеющих более чем одну мотивирующую основу. В первую группу включаются такие способы, как суффиксация, префиксация, постфиксация, префиксально-суффиксальный, префиксально-постфиксальный, суффиксально-постфиксальный и субстантивация прилагательных и причастий.

Вторая группа способов словообразования, предложенная в «Русской грамматике», включает в свой состав такие способы, как сложение (чистое сложение), смешанный способ, сращение и аббревиация [4, с. 136–138].

И.С. Улуханов разделяет способы словообразования на чистые и смешанные. При разграничении чистых и смешанных способов И.С. Улуханов подчеркивает, что «деление способов словообразования на чистые и смешанные не вполне соответствует делению формантов на форманты, состоящие из одного словообразовательного средства, и форманты, состоящие из нескольких словообразовательных средств. Если формант смешанных способов всегда состоит из нескольких словообразовательных средств, то формант чистых способов может состоять как из одного, так и из нескольких словообразовательных средств, причем набор словообразовательных средств, присущих форманту чистых способов словообразования, не является суммой словообразовательных средств, присущих в отдельности каким-либо другим способам словообразования» [6].

На основе данного критерия И.С. Улуханов среди чистых (узальных) способов словообразования выделяет следующие: 1) суффиксация; 2) префиксация; 3) пост фиксация; 4) субстантивация; 5) сложение; 6) сращение; 7) неморфемное усечение (усечение по аббревиатурному принципу). Субстантивацию и неморфемное усечение

он относит к неморфемным способам словообразования. Что касается смешанных способов словообразования, то в зависимости от количества сочетаемых чистых способов выделяются парные и тройные способы. По Улуханову, список смешанных способов в узуальном употреблении насчитывает 17 (включая 12 парных и 5 тройных) способов. Среди парных способов можно указать на префиксально-суффиксальный, префиксально-постфиксальный, суффиксально-сложный и т. д., а среди тройных можно выделить такие способы, как: префиксация + суффиксация + субстантивация, префиксация + суффиксация + сложение и т. п. [6, с. 29–59].

Одна из самых полных классификаций способов словообразования в русском языке предложена в книге «Современный русский язык» под редакцией В. А. Белошапковой. По данной классификации способы словообразования в зависимости от того, какое средство использовано для выражения деривационного значения, разделяются на две основные группы: аффиксальные и неаффиксальные, а на основе того, сколько производящих основ участвует в словообразовании, делятся на способы словообразования простых и сложных слов. Что касается аффиксальных способов, данная классификация различает такие способы, как: суффиксальный, сложносуффиксальный, префиксальный, префиксально-суффиксальный, нуле-вая суффиксация, префиксация в сочетании с нулевой суффиксацией, сложение в сочетании с нулевой суффиксацией. Среди неаффиксальных способов в «Современном русском языке» под редакцией Белошапковой различают чистое сложение, сращение, аббревиацию и усечение, а также субстантивацию, которая рассматривается отдельно [5, с. 308–319].

Таким образом, можно сказать, что способы словообразования в современном русском языке в полном виде и с разнообразных точек зрения рассмотрены и классифицированы. Классификации, представленные разными русскими лингвистами, в общем, близки, а противопоставляются по разным подходам лингвистов к рассмотрению и классификации способов.

В сравнении с русским языком классификация способов словообразования арабского языка и под *словообразованием* понимается создание новых слов путем комбинации существующих в языке лексических и грамматических элементов. Термин (альишти как) «الاشتقاق» в арабском языкознании имел два разных значения. В первом значении: определить корневую основу слова, чтобы истолковать его значение, определить его этимологию, установить его генетические связи с гнездом слов, объединённых единым корнем. Другое же более позднее применение этого термина прямо связано с образованием новых слов с новыми лексическими значениями.

По поводу основы словообразования существует два мнения. Первое – у Басрийской школы, где видели что, основа словообразования – это корень, и Куфийские лингвисты видели что, основа словообразования – это глагол [14]. Все современные арабские учёные утверждали, что самое главное в словообразовании – это корень слова, и мы с ними согласны.

Ибн Джани и Аль Касими Али разделяют два типа арабского словообразования *малое словообразование* (*الاشتقاق الصغير*) и *большое словообразование* (*الاشتقاق الكبير*). [13], а Аль Джарджани Шариф сказал что, словообразования состоит из трёх типов *الصغير* малое, *الكبير* большое, *والاكثر* и самое большое [13], другие сказали четыре *الصغير* малое *الكبير* большое, *الاول* первое и *الثاني* второе *والاكثر* наибольшее.

Рассмотрим их по порядку:

Первый тип – малое словообразование (*الاشتقاق الصغير*), образование одного слова от другого, в нем не допускается перемещение порядка корневых букв и их следования. Образованные слова и их корневые буквы сохраняет то же лексическое значение, например, слово « *كتب* » и имеет корневые буквы « *ب+ت+ك* » образованные слова: *كاتب* писатель, *مكتوب*, написанный *الكتب* пишете и нельзя, чтобы « *ك* » стояла после « *ت* » или « *ت* » после « *ب* » [12, с. 89].

Второй тип – большое словообразование (*الاشتقاق الكبير*), иначе называемое лексической субституцией, в нем допускается перемещение букв в корне, например, глагол « *جذب* » (*ب+ذ+ج*) и глагол « *جذب* » (*ذ+ب+ج*) переводятся на русский язык (тянуть, привлекать инвестиции), т. е. здесь, во втором случае, перемещение буквы « *ذ* » после « *ب* » не изменило лексическое значение слова [12, с. 89].

Третий тип – большое словообразование (*الاشتقاق الاكبر*) иначе называемое также лексической метатезой, толкуется как образование одного слова от другого с изменением порядка следования согласных корневой основы, сохранением тождества букв и с координацией по звучанию между словами, например, слово (реветь *نهقو*) (каркать *نعقو*) [15].

Четвертый тип – наибольшее (*النحت*), иначе под именем «высекаемое», представляет собой создание нового слова из двух или более известных слов, причем в каждом из производящих слов отсекается одна и более букв, остальные же присоединяются друг к другу, например: « *بسم الله الرحمن الرحيم* » имеет сокращенную форму « *البسملة* », « *الحمد لله* » « *الحمد لله* » [12, с. 89].

В арабском языке существует сложная система словообразования с помощью аффиксов и, главным образом, изменения огласовки. Традиционно среди служебных морфем выделяются префиксы (предшествуют корню), суффиксы (следуют за корнем), инфиксы

(внутри корня) и диффиксы или трансфиксы (гласные, разрывающие корень).

Б.М. Гранде разделяет три актуальных способа словообразования в современном литературном арабском языке:

1) *аффиксы* – префиксов и суффиксов, иногда инфиксов; например: та в слове مكتبмактабун (офис), та в слове تكتب'так тубу (она пишет), тум в слове تكتبمкатабтум (вы пишете).

2) *удвоение какого-либо согласного звука корня* (и в некоторых случаях редупликации двух звуков); например: كاتتاب (писал), احمرا (краснел).

3) *внутренняя флексия*, т. е., изменение состава и распределения гласных звуков в слове, например: كتابك'катаба (написанный): كتابك'كتاب (книга). Чаще всего используются два или все три средства одновременно [Гранде, с. 101-102].

Выводы

Таким образом, определено, что словообразование в русском и арабском языках, является одним из самым продуктивных и важных процессов пополнения словарного состава обеих языков. Однако как в русском, так и в арабском языках, самым продуктивным способом словообразования является аффиксальный. В арабском языке к данному способу относятся малое и большое словообразования. В обоих исследуемых языках префиксальное словообразование используется чаще, чем суффиксальное. Префиксы и в русском, и в арабском языке служат для образования новых слов, а суффиксы служат в русском языке для выражения лексического значения, а в арабском языке – преимущественно грамматического. В арабском языке с помощью суффиксов образуется спряжение глаголов в прошедшем, настоящем и в будущем времени. Суффиксальное словообразование имеет немаловажное значение в словообразовательной системе двух языков. Оно продуктивно и востребовано как в русском, так и в арабском языках, хотя и имеет различные характеристики. В обоих языках словообразовательная схема представляет собой модель типа «основа + суффикс = слово». В арабском языке основа без суффикса не может употребляться, в русском же языке основа устойчива и свободно употребляется без аффиксов.

Список литературы:

1. Виноградов В.В. Вопросы современного русского словообразования [Текст] / В.В. Виноградов // РЯШ. –1975. – №2. – С. 6-11. , 155–165.
2. Гранде Б.М. Курс арабской грамматики в сравнительно-историческом освещении / Б.М. Гранде. 2-е изд. – М.: Восточная литература, 1998. - 594 с.

3. Розенталь Д.Э. Русский язык. – М.: Просвещение, 2010. – 448 с.
4. Русская грамматика. – Т. 1. – М.: Наука, 1980. – 789 с.
5. Современный русский язык. / Под ред. В.А. Белошапковой, Словообразование (Е.А. Земская). – М.: Высш. шк., 1989. – 800 с.
6. Улуханов И.С. Единицы словообразовательной системы русского языка и их лексическая реализация / И.С. Улуханов. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 232 с.
7. مقدمة في علم المصطلح د.علي القاسمي, مكتبة النهضة المصرية، بيروت.
8. الخصائص، ابن جنّي، دار الكتاب العربي، (ت5392)بيروت.
9. لسان العرب، ابن منظور، (ت٧١١هـ)بيروت.
10. العربيةالتعريفات، الجرجاني، دار احياء التراث(ت)مط.بيروت 20031.

ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ТЕОРИИ ИГРЫ КАК ОДНОГО ИЗ ВИДОВ МОДЕЛИРОВАНИЯ

Ерохина Анна Михайловна

*соискатель кафедры русского языка
Новгородского Государственного университета
им. Ярослава Мудрого,
РФ, г. Нижний Новгород*

LANGUAGE PECULIARITIES OF LITERARY TEXT FROM THE POINT OF VIEW OF GAME THEORY AS A TYPE OF MODELING

Anna Erohina

*applicant of the Russian language department
of Novgorod State University. Yaroslav the Wise,
Russia, Nizhny Novgorod*

Аннотация. Художественный текст с точки зрения языка представляет собой определенный симбиоз понятийного и игрового начала. Игровые элементы способствуют познанию универсума человека (моделью которого является художественный текст) на допонятийном

уровне мышления. Игра в художественном тексте присутствует не только в качестве определенного рода разыгрывания мысленного сценария, но и в языковых элементах связанных с категорией подтекста как смысла, который присутствует в художественном тексте, но не назван в нем. В данном случае игра присутствует в качестве так называемой «языковой игры». Кроме того, игра существует и в текстовых загадках, которые вызывают у читателя стремление к их раскрытию – то есть в своеобразной интеллектуальной игре, которая является еще одним способом познания в художественном тексте. Соединение игрового и понятийного познания определяет срединное положение художественного текста на условной шкале познания.

Abstract. The literary text is a definite symbiosis of the conceptual and game beginning in terms of language. Game elements contribute to the knowledge of the human universe (the model of which is the literary text) at the subconceptual level of thinking. Playing in a fiction text is not only present as a certain kind of acting out mental script but also in the language elements associated with the category of subtext as meaning which is present in the literary text, but not named in it.

In this case, the game is present as the so-called "Language game". Besides the game exists in the text riddles that cause the reader to seek their disclosure that is, in a kind of intellectual game, which is another way of knowing the literary text. The combination of game and conceptual knowledge determines the median position of the artistic text on the conventional scale of knowledge.

Ключевые слова: художественный текст; игра; языковая игра; интеллектуальная игра; познание; понятийное познание; шкала познания.

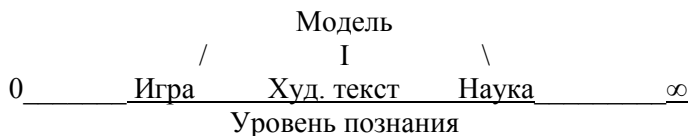
Keywords: literary text; game; language game; intellectual game; cognition; conceptual cognition; scale of knowledge.

Об игре в художественном тексте как в объекте искусства мы встречаем множество упоминаний в научной и педагогической литературе (В.И. Устиненко [18], В.Я. Суртаев [16], У. Эко [20]). В работах Л. Витгенштейна указано, что «Именованное, вместе с его коррелятом, наглядным определением, можно сказать является самостоятельной языковой игрой» [3, с. 32]. Да и сам язык по определению Л. Витгенштейна является своеобразной «игрой»: «Я также назову языковой игрой целое, включающее язык и действия, с которыми он переплетен» [3, с. 21]. Л.П. Прохорова: «...все литературно-художественные формы подразумевают момент игры, поскольку являются художественным вымыслом, создают «вторую реальность» [12, с. 61].

Одно из самых точных определений принадлежит У. Эко: «У литературы та же функция, что и у игры. Играя, дети научаются жизни, поскольку воспроизводят ситуации, в которых могут оказаться, повзрослев. А мы, взрослые, через литературу упражняем свои способности структурировать прошлый и настоящий опыт» [21, с. 248]. В этом определении отражено понимание того, что игра представляет собой определенный способ моделирования связанный с процессом овладения понятийным мышлением.

Как компонент художественного текста игра может быть рассмотрена в 3-х аспектах: 1) Сам художественный текст – это воспроизводимая мысленно некая последовательность представлений или, другими словами, мысленное «разыгрывание» определенного сценария. В этом понимании отчетливо присутствует кинематографичность процесса, отмеченная в книге В.Я. Суртаева: « В своем воображении читатель также лицедействует: он проигрывает различные роли литературных персонажей... нередко сам играет авторскую роль» [16, с. 25]; 2) В художественном тексте, как один из приемов, используется языковая игра, которая создает необходимую глубину восприятия, является одним из способов образования дополнительного значения с помощью определенной коннотации и, таким образом, является способом образования подтекстовых значений. Так, в работе М.П. Козьмы отмечено: «автор кодирует текст, тесно переплетая эксплицитно и имплицитно выраженные смыслы, организуя языковую игру через необозримое множество возможных комбинаций языковых единиц, программирует читательскую интерпретацию» [8, с.180]; 3) В художественном тексте осуществляется своеобразный вид интеллектуальной игры – читатель должен разгадать то, что зашифровано и скрыто за эксплицитным выражением художественного текста, то есть в подтексте.

Поскольку известно, что модель является универсальным инструментом познавательного процесса [4], то очевидно, что при сравнении художественного текста и игры немаловажным является соотношение данных видов познания на общей шкале уровней познавательного процесса как познания с помощью моделей. Если рассматривать игру, художественный текст и научное исследование как познание с помощью моделирования, то по способу языкового воплощения и уровню понятийного мышления художественный текст занимает на условной шкале познания серединную позицию между игрой и наукой.



На наш взгляд понимание того, что игра - это модель, безусловно, представляет особый интерес, но в рамках данной работы мы ограничимся перечислением лишь тех характеристик игры, которые необходимы для понимания роли и форм языкового воплощения игры в художественном тексте.

Игра присутствует у многих видов животных как процесс передачи определенных навыков, существенных для целей выживания вида. Так в книге Д.Н. Кавтарадзе отмечено, что «... свидетельством почти осознанной заботы о продолжателях рода является **освоение** высокоразвитыми животными **приемов обучения** своего молодняка для его адаптации» [5, с. 12]. Человек, следуя своей биологической природе, таким же образом передает накопленные в человеческой культуре сведения о способах выживания и приспособления к окружающей среде. Игра как вид биологического, бессознательного постижения социальных и культурных навыков, которые обеспечивают выживание, постепенно, по мере повышения познавательной способности индивида (освоения языка и понятийного мышления), переходит на более высокий уровень – художественный текст, и далее познание переходит на уровень науки, который на данном этапе развития цивилизации является наивысшим в человеческой культуре. Это становится возможным в процессе постепенного усложнения понятийного мышления: вначале - это игровая имитационная, «без»-понятийная деятельность в процессе познания и освоения человеческого опыта (то есть мышление не достигло семантического уровня, а следует безусловному рефлексу подражания, имитации: «...причиной культивирования, условием зарождения и развития культуры явилось подражание. Подражание или имитация. (...) Имитация (лат. imitation) – есть форма деятельности, целью которой является воспроизведение с возможной точностью определенных приемов, способов поведения и деятельности.» [11, с. 11]); затем – по мере освоения понятийного мышления - игра соединяется с семантическим уровнем мышления (ролевые игры, художественный текст, театр, кино) и на следующем, по степени усложнения, уровне научного мышления, познавательный процесс требует максимально отвлеченного от наглядного восприятия, абстрактного (распредмечивающего – по Г.И. Богину) мышления.

Другими словами, если не рассматривать феномен удовольствия как центральное понятие теории игр (который многими исследователями ставится во главу угла – например Й. Хейзинга [22], Л.Ю. Климова: «Художественное творчество и игра – деятельность, которая доставляет удовольствие» [7, с. 17], М.Н. Романецкий: « Слово «игра», как правило используется для обозначения любой развлекательной деятельности (как индивидуальной, так и коллективной)» [13, с. 11]), а рассматривать его только как биологический стимул, в одном ряду с процессом поощрения организмом «правильного» поведения, таким как, например, получение удовольствия от выполнения основных биологических функций: потребления пищи, сексуального удовольствия, в которых само удовольствие является стимулом, а не целью, то в поле зрения остается основная функция игры – передача информации и тренировка навыков для целей познания и развития.

Очень точно это охарактеризовал Отто Баенш: «Функция искусства заключается не в том, чтобы доставлять воспринимающему какое-то удовольствие, сколь бы благородным оно ни было, но в том, чтобы дать ему узнать нечто, чего он не знал прежде» [23, с. 15]. В теории Й. Хейзинга игра рассматривается лишь с точки зрения анализа ее форм и методов, но не выявлена ее онтологическая сущность, то есть функция игры в жизни человека: «Понятие игры странным образом остается в стороне от всех остальных интеллектуальных форм» [22, с. 30]. Об этом же пишет Л.А.Белоглазова: « ...тайна самой игры остается непроницаемой...» [1, с. 9]. Соответственно, остается неразрешенным вопрос, к какому критерию общности можно подвести все виды игр, каким критерием измерить данную категорию.

Мы считаем, что подобным критерием, объединяющим все виды игр на едином основании, является понятие модели как способа познания.

Понятию игры и ее роли в воспитательном и образовательном процессе посвящено огромное количество исследований. (Теплова А.Б [17]; Семенова Н.М. [15]). Доказательства существования игры для усвоения социального опыта на уровне допонятийного мышления, приведено в работах Д. Макнамара [9], Е.В. Карповой [6], В.В. Борисовой [2]. В частности в книге А.Рэнд приводится очень точная характеристика данного процесса: «Ребенку шести лет или младше невозможно объяснить, что значит думать и почему это так важно. Ему, безусловно рано знакомиться с этой теорией, поскольку для этого нужен весьма высокий уровень понятийного мышления» [14, с. 205].

Со своей стороны, понятийное мышление является основой для первого уровня – семантического, который и формируется в процессе овладения языком: «Язык, безусловно, не только необходим, но и составляет обязательное условие для того, чтобы сознание взшло

на понятийный, обобщено-абстрагирующий, собственно человеческий уровень» [10, с. 252]. Сам термин «понятие» по определению Ю.М. Шилова, «...нуждается в словесной, вербальной форме, без которой его невозможно идентифицировать и понять. Понятие может быть образовано только благодаря слову» [19, с. 510].

Представляется, что игра в обобщенном виде (все ее разновидности и модели, в том числе и художественный текст как «разыгрывание» определенного сценария), является в свою очередь моделью поведения и существует, прежде всего, для целей познания (освоения культуры) и развития навыков. Именно на основании всеобщности процесса моделирования и возникает такое разнообразие игр, поскольку для каждого вида культурного производства существует свой тип или, другими словами, своя модель игры. Например, для физической культуры – спортивные игры, для интеллектуальной культуры (развития интеллекта и способностей мышления) – интеллектуальные игры (начиная с загадки и заканчивая художественным текстом, как одним из видов интеллектуального действия, в котором происходит распознавания текстовых смыслов: от букв, слов, подтекстовых значений и смысла всего текста) и т. д.

В этом отношении приведенное в книге Д.Н. Кавтарадзе высказывание А. Эйнштейна: «Обычно люди даже не подозревают, сколько сходства обнаруживают эти пустяковые игры-головоломки с той большой игрой, которую мы ведем с природой, чтобы разгадать ее законы» [5, с. 4] – представляется определяющим для понимания всеобщности и универсальности применения моделей (и игры как одного из видов моделирования) в познавательном процессе. Об этом же говорят В.В. Борисова и С.С. Шаулов: «...умение читать художественный текст может обернуться умением внимательного чтения другого текста – Текста жизни» [2, с. 12].

Этим обусловлена языковая специфика художественного текста, которая находит свое выражения в применении ограниченного тезауруса языковых единиц (доступных для понимания всеми потребителями культуры), и передаче с их помощью сложных понятий в форме вторичных наглядно-чувственных представлений, которые воплощены в форме подтекста.

Резюмируя, отметим, что игра как один из видов моделирования в художественном тексте представляет собой невербализованную часть динамического, имитационного аспекта художественного текста, в котором она выполняет следующие функции: 1) восполнение недостаточности понятийного мышления на определенном этапе познавательного процесса; 2) функцию моделирования в его динамическом аспекте,

другими словами - разыгрывание сценария; 3) функцию интеллектуальной игры как способа извлечения подтекстовых смыслов и, таким образом, способа получения новой информации о «мире человека»; 4) функцию стимулирования познавательного процесса с помощью удовольствия, получаемого адресатом в процессе игры как одного из видов деятельности.

Познание мира человека, воплощенное в художественном тексте как в модели универсума человека, осуществляется в образно-игровой (другими словами литературной, т. е. с помощью текстов-моделей) форме по конкретным наглядно-понятийным моделям. Соединение в художественном тексте игрового вида деятельности и понятийного мышления обусловлено спецификой художественного текста, который представляет собой объект культурного производства.

Таким образом, мы приходим к выводу о том, что применение игровых и моделирующих форм в языковой репрезентации художественного текста обусловлено спецификой его адресной направленности (для среднего понятийного восприятия), которая, с одной стороны, находит выражение в применении только самых простых языковых средств (общеупотребительной лексики, простых синтаксических конструкций), а с другой стороны, в игровой форме передает информацию не только о динамическом аспекте художественного текста, но и углубляет познание адресата, поскольку передает информацию в форме имитации некоторых важных аспектов модели (универсума человека) на дополнятельном уровне мышления.

Список литературы:

1. Белоглазова Л.А. Игра как феномен бытия: монография. Воронеж: ФГБОУ ВПО «Воронежский государственный технический университет», 2012. - 123 с.
2. Борисова В.В., Шаулов С.С. Художественный текст: аспекты анализа и интерпретации в школе и вузе: учебное пособие. – Уфа: Изд-во БГПУ, 2014. -192 с.
3. Витгенштейн Л. Философские исследования. М.: АСТ: Астрель, 2011. - 347 с.
4. Ерохина А.М. Художественный текст как модель универсума человека (метод моделирования и проблема разграничения массовых и художественных текстов) // Историческая и социально-образовательная мысль // Краснодар. Т. 7 №5 часть 2. 2015. (с.207-213).
5. Кавтарадзе Д.Н. Обучение и игра: введение в интерактивные методы обучения. М.: Просвещение, 2009. - 176 с.
6. Карпова Е.В. Детская игра: теория, практика, дидактические материалы. Ярославль: Изд-во ЯГПУ им. К.Д Ушинского, 2013. –565 с.

7. Климова Л.Ю. «Игра как педагогическая технология художественного образования детей»: дис. ... канд. пед.наук: 13.00.01 / Климова Лариса Юрьевна. - Ижевск. 2003. – 175 с.
8. Козьма М.П. Подтекст как вторичная моделирующая система (на материале художественных произведений английских и американских писателей): дис. ...канд. филолог. наук: 10.02.04 / Козьма Маргарита Петровна. - Оренбург. 2008. -204 с.
9. Макнамара Д. «Покой, игра, развитие. Как взрослые растят маленьких детей, а маленькие дети растят взрослых». М.: Ресурс, 2016. – 320 с.
10. Никитин М.В. Основания когнитивной семантики. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2003. – 277 с.
11. Окусов А.П., Рыбалка Е.А. Культура и имитация культуры: монография. – Ростов-на-Дону: Изд-во «Росиздат», 2011. – 196 с.
12. Прохорова Л.П. Сказка, игра, интертекстуальность. Кемерово: Издательство Кемеровского государственного университета – 2012. - 139 с.
13. Романецкий М.Н. Просто игра. – СПб.: ООО «Страта», 2015. – 216 с.
14. Рэнд Э. Ответы. Москва: Альпина Паблишер. 2012. – 281 с.
15. Семенова Н.М. Ролевая игра как средство развития коммуникативных способностей подростков. / Игра и игрушки в истории и культуре, развитии и образовании: материалы международной научно-практической конференции 1-2 апреля 2012 года. – Пенза-Витебск-Москва: научно-издательский центр «Социосфера», 2012. – 251 с. (с. 45-46).
16. Суртаев В.Я. Игра в пространстве культуры. СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2012. – 416 с.
17. Теплова А.Б. Содержание посреднических функций образной игрушки. / Игра и игрушки в истории и культуре, развитии и образовании: материалы междунар. научно-практической конференции 1-2 апреля 2012 года – Пенза-Витебск-Москва: научно-издательский центр «Социосфера», 2012. – 251 с. (с. 40-44).
18. Устиненко В.И. Место и роль игрового феномена в культуре // Философские науки. – 1980 – № 2 – (с. 69-75), с. 73.
19. Шилков Ю.М. Язык и познание: Когнитивные аспекты. – СПб.: Владимир Даль, 2013. – 512 с., с. 501.
20. Эко У. Откровения молодого романист. Москва: АСТ: CORPUS, 2013. – 320 с.
21. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. СПб.: «Симпозиум», 2014. – 285 с.
22. Хейзинга Й. Homo Ludens. Человек играющий. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2015. – 416 с.
23. Vaensch Otto, «Kunst und Gefühl» in logos, 1923, перевод на английский в Reflections on Art, ed. by S.K. Langer, Baltimore, The John Hopkins Press and London, Oxf. Univ. Press, 1959, p10-36). Цит. по Кристева Ю. Исследования по семанализу. М.: Академический проект, 2015. – 285 с., с. 15.

О ФУНКЦИОНИРОВАНИИ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ СФЕРЫ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ЛИМЕРИКАХ И ЧАСТУШКАХ (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКОГО И РУССКОГО ЯЗЫКОВ)

Ефремова Людмила Сергеевна

*аспирант кафедры романо-германской филологии и переводоведения,
Саратовский национальный исследовательский государственный
университет имени Н.Г. Чернышевского – СГУ,
РФ, г. Саратов*

FUNCTIONING OF IT TERMINOLOGICAL UNITS IN LIMERICKS AND CHASTUSHKAS (BASED ON THE ENGLISH AND RUSSIAN LANGUAGES)

Lyudmila Yefremova

*postgraduate of the Department
of the Romance and Germanic Languages and Translation
in Saratov State University – SSU,
Russia, Saratov*

Аннотация. Вследствие глобализации наблюдается широкое проникновение явлений в различные сферы, в частности, науки и культуры, всех народов. В результате терминологические единицы переходят в общеупотребительный язык и используются как элементы творчества при создании таких форм, как лимерик и частушка. При этом данные единицы проходят стадии ассимиляции, что и анализируется в данной статье.

Abstract. Phenomena of different spheres, namely science and culture, are widely spread due to the globalization. As a result, terminological units are used by common people as elements of such poetic forms as limericks and chastushkas (folk songs). Therefore, this article studies stages of their assimilation.

Ключевые слова: IT-терминология; терминологическая единица; ассимиляция; лимерик; частушка.

Keywords: IT terminology; terminological unit; assimilation; limerick; chastushka; folk song.

На протяжении последних десятилетий такое межкультурное явление, как глобализация, характерно для многих сфер жизни людей разных стран, вследствие чего эти области человеческой деятельности оказывают непосредственное влияние друг на друга, а их компоненты проникают в другие культуры, то есть наблюдается их некий синтез. Этот процесс сопровождается образованием и широким распространением общих социальных норм, идеалов и ценностей, а также своеобразным заимствованием тех или иных элементов других культур [5, с. 204].

Так, русской культурой был заимствован такой английский лирический жанр, как лимерик. Его прототипом послужили песенки (одна из форм устного народного творчества) жителей определенного региона, а именно ирландской деревни под названием Лимерик, которые были популярны в XVII веке, а в XIX веке этот жанр приобрел статус национально-литературного благодаря Эдварду Лиру (1846 г.) [4, с. 1360-1361].

Наряду с этим в русской культуре существует своего рода аналог лимерика, а именно частушка, которая так же относится к разновидностям фольклора, как и первооснова лимерика. Следует отметить, что оба жанра развивались примерно в одну и ту же историческую эпоху (последняя треть XIX – начало XX в.) [2, с. 279-280]. К их общим чертам можно отнести принадлежность к лирической поэзии, публичный характер, краткость, экономичность, наличие различных стилистических приемов (метафора, метонимия, гипербола, ирония и др.) [3]. Однако, у каждого из этих жанров есть и отличительные характеристики. Во-первых, у них разные формы: лимерик пишется анапестом и состоит из пяти строк, которые рифмуются по схеме *aabba*, причем строки с рифмой *a* – трехстопные, с рифмой *b* – двустопные [4, с. 1361]; частушка, как правило, представляет собой силлабо-тонический стих, построенный преимущественно по модели четырехстопного хоря с перекрестной (*abab*) или парной (*aabb*) рифмой. Во-вторых, частушкам присуще более широкое тематическое разнообразие, чем лимерикам: от бытовых до социально-политических сюжетов [2, с. 280-281].

В настоящее время в русской культуре и жанр лимерика, и жанр частушки довольно широко распространены, однако современные частушки являются модификацией традиционной формы, поэтому некоторые исследователи рассматривают их как элементы «анти-фольклора», «неофольклора», «постфольклора» [1, С. 137]. Кроме этого, создавать подобные тексты на определенную тему могут люди разных специальностей, в связи с чем постфольклор приобретает межпрофессиональный характер. Поскольку пока не существует определения «межпрофессиональный фольклор», попытаемся объяснить это явление.

Современное состояние науки и искусства свидетельствует о взаимопроникновении некоторых явлений и терминологических единиц одной сферы в другую, что приводит к формированию неких пограничных областей как внутри определенных научных течений, так и отдельных видов искусства.

О пост- или неофольклорной природе частушек в русском языке свидетельствует их тематическое разнообразие, и при этом одной из популярных тем является сфера информационных технологий, которая бурно развивается в последние десятилетия. Данной области также посвящен ряд лимериков как на английском, так и на русском языках. В связи с этим наблюдается проникновение терминологических единиц этой сферы в общеупотребительный язык, в результате чего они активно используются авторами частушек и лимериков, которые зачастую могут не иметь специального образования, в частности связанного с IT-областью.

В рамках данного исследования были рассмотрены лимерики и частушки, ключевыми словами в которых являются термины/лексические единицы «компьютер» – «computer», «программист» – «programmer».

Проанализируем сначала лимерики на английском и русском языках, в которых в качестве ключевой выступает единица «computer» – «компьютер» (*здесь и далее будут сохранены авторская орфография и пунктуация*):

1) *Computers are hiding out there,
And no one, quite frankly, knows where,
You can see them though during,
A test made by Turing,
With CAPTCHAs now seen everywhere!* (Dan Green)

Наряду с единицей *computer* в данном тексте использованы также связанные друг с другом термины, обозначающие реалии сферы информационных технологий как, например, аббревиатура *CAPTCHAs*, которая имеет следующее полное наименование Completely Automatic Public Turing Test to Tell Computers and Humans Apart (полностью автоматический тест Тьюринга для различения компьютеров и людей) [10]. Создателем этого направления является британский ученый Алан Тьюринг (*Turing*), работа которого повлияла на развитие указанной области. У данной аббревиатуры отмечается наличие морфолого-грамматического показателя (суффикс -s), свойственного для исчисляемых существительных английского языка. Что касается стилистических приемов, которые автор применил в лимерике, то к ним можно отнести персонификацию: компьютеры считаются одушевленными, так как могут спрятаться (*computers are hiding*).

Другим примером использования исследуемой единицы является следующий лимерик:

2) A computer was heard to *complain*,
I find factoring letters a strain;
It's all 1s and 0s,
I rank as my heroes;
Ran his oftly repeated refrain. (Paul Mitchell, Florida, USA)

В данном лимерике, как и в предыдущем, отмечается такой стилистический прием, как персонификация, или олицетворение, что выражается при помощи слова *complain* в значении «*express dissatisfaction or annoyance about something*» [7], а также прямой речи (см. 2-4 строки). Кроме этого, в процессе анализа было выявлено, что единицы кодирования информации – 0 и 1, – которые относятся к разряду количественных числительных, автором текста были употреблены в функции существительных, о чем также свидетельствует суффикс -s.

Этой же тематике (о компьютере) посвящен представленный ниже лимерик:

3) There was a computer that *cried*,
What I'd give for a *digital* bride;
She'd be *IBM* brainy,
And rather *main-framey*:
The * *dot* * *gal* by my side. (Paul Mitchell, Tampa, FL, USA)

Автор снова прибегнул к приему олицетворения, использовав глагол *cried* (воскликнул), который обладает эмоциональной коннотацией, и прямую речь (см. 2-5 строки лимерика). В связи с этим лексическая единица *digital* используется в анализируемом примере не только как логическое определение качества существительного *bride*, но и как эпитет. Также было отмечено употребление аббревиатуры *IBM* в функции определения, так как она находится в препозиции к другому прилагательному – *brainy*. В лимерике присутствует авторский неологизм – прилагательное *main-framey*, образованное от существительного *mainframe* с помощью одного из деривационных суффиксов, а именно -y. При анализе текста было обнаружено использование сленговой единицы *gal*, которая широко распространена на территории США [8], в сочетании с терминологическим обозначением * *dot* *, причем данный термин тоже выполняет функции определения в предложении, поскольку находится в препозиции по отношению к существительному *gal*.

Анализ лимериков о компьютерах в русском языке показал, что авторы активно используют персонификацию в своих произведениях:

- 1) Мой новый компьютер *Евгений* –
 Вообще *положительный гений*:
 Играл в преферанс,
 Вводя меня в транс, –
 Ах, жизнь полна офигений! (Графоманов)

Как и в английских текстах в данном стихотворении обнаружено следующее: олицетворение проявляется в том, что компьютеру дается типичное мужское имя – *Евгений*, в результате чего он приобретает статус человека, соответственно может выполнять действия, присущие людям, например, играть в преферанс, как продемонстрировано в тексте. Кроме этого, в лимерике автором компьютера аксиологически выражается позитивная оценка с использованием словосочетания *положительный гений*, в котором прилагательное *положительный* выступает в функции эпитета.

В следующем примере противоположная аксиологическая оценка компьютера была выражена словосочетанием *капризный профан*, где слово *капризный* является эпитетом, а также существительным *болван*:

- 2) Компьютер один *Митрофан* –
 Ужасно *капризный профан*.
 Начнет два на два
 Он множить едва
 И тут же зависнет, *болван*. (Графоманов)

Автором был использован тот же способ олицетворения, как и в предыдущем тексте, а именно наречение компьютера мужским именем *Митрофан*, что является аллюзией на одного из персонажей комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль», который отличался своим нежеланием учиться и развиваться, хорошо знакомого для носителей русской культуры. Этот факт также свидетельствует о наличии отрицательной оценки по отношению к компьютеру.

Кроме лимериков, посвященных компьютерам, при анализе материала были обнаружены стихотворные тексты на английском и русском языках о специалистах сферы информационных технологий – программистах.

- 1) A programming genius called Hank
 Wrote a system to 'access' his 'bank'
 When his memory failed him
 They nailed him then jailed him
 Now his 'storage' is 'basic' and dank. (W E Sword, Barningham Suffolk)

В этом примере был использован прием метафоризации терминов, на что указывает синтаксический прием использования кавычек для выражения переносного значения: *'access' his 'bank'; 'storage' is 'basic'*. При этом в первом случае автор намекает на некую ситуацию взлома банковской системы и незаконных операциях с лицевым счетом этого хакера (незаконным начислением денежных средств, например). Эти действия повлекли за собой ряд последствий, что выражено сленговой лексической единицей *nailed* в значении «*detect or catch (someone, especially a suspected criminal)*» [11]. В конце лимерика терминологическое сочетание *'basic' 'storage'*, обозначающее любое устройство для хранения данных, приобретает иное, метафорическое, значение – тюремная камера. При этом с существительным – *'storage'* употребляется прилагательное *dank* в значении (влажный, сырой) [9], которое является в предложении эпитетом.

В другом произведении был использован ряд терминов, вошедших в общеупотребительный язык из сферы информационных технологий. Это существительные *lage* (англ. lag) и *bagu* (англ. bug), которые в русском языке прошли ассимиляцию на фонетико-орфографическом и морфолого-грамматическом уровнях. Единица «*lage*» сопровождается экспрессивно-эмотивным прилагательным *офигительном*, являющимся эпитетом. Однако в лимерике была использована терминологическая единица, которая еще не ассимилировалась даже на первом, фонетико-орфографическом, уровне, то есть это иноязычное вкрапление *winsock*, которое представляет собой акроним от терминологического сочетания Windows Sockets API:

1) Молодой программист из Гааги
В чат ходил в *офигительном лаге*.
И ни разу не смог
Он отладить *winsock*,
Хоть ночами отлавливал *баги*. (Олег Польш)

Отрицательная оценка программиста выражается в употреблении краткой формы прилагательного *упрям*, а также благодаря такому стилистическому приему, как сравнение (*как скот*). О личном отношении самого специалиста к людям, в частности клиентам, свидетельствуют 4-5 строки лимерика:

2) Был *упрям программист* из Казани,
Он любил зарабатывать “*топеш*”.
Но как выйдет расчет –
Он бранился как скот,
Обвиняя клиентов в обмане. (Олег Польш)

Итак, авторы английских и русских лимериков использовали терминологические иноязычные вкрапления (*winsack*), ассимилированные на фонетико-орфографическом и морфолого-грамматическом уровнях варианты терминов (*лаге, баги*). В текстах отмечены некоторые стилистические приемы такие, как персонификация, эпитет, метафора, ирония. Важно отметить присутствие как положительной, так и отрицательной оценок, создающих определенную атмосферу лимериков.

Далее были рассмотрены несколько русских частушек, основным образом которых являются компьютеры и программисты.

1) Нынче книжек не читаю,
Телевизор не смотрю –
Днём и ночью, как чумная,
За компьютером сижу. (Народ)

В этом тексте воссоздается ситуация, свидетельствующая о зависимости лирического героя от компьютера. К стилистическим приемам, использованным в данном четверостишии, относятся антитеза (*книжек не читаю, телевизор не смотрю*), гипербола (*днём и ночью*) и сравнение (*как чумная*). В совокупности они показывают отрицательное отношение персонажа к ключевому слову в частушке – компьютер.

В приведенном ниже примере наблюдается положительная оценка анализируемой единицы, которая, в свою очередь, выражается с помощью графического выделения (обращение к компьютеру с большой буквы – *Он, Компьютер*, – что свидетельствует также о проявлении уважения лирического героя к предмету); использование уменьшительно-ласкательной формы существительного (*братец*) и эпитетов (*хороший, золотой*), которые часто использовались при характеристике персонажей в другом жанре фольклора – сказке:

2) Это Он, Компьютер-братец,
Мой хороший, золотой,
Мне помог средь неурядиц
Обрести в душе покой. (Народ)

Также в рамках исследования были изучены некоторые частушки, посвященные специалистам, непосредственно связанных с компьютерами, а именно программистам:

1) Побелел вдруг программист,
Кликнув стрелкой кнопку «Х».
Файл быстренько закрылся...
Исходный код не сохранился! (VIP)

В этом примере описывается ситуация, которая усиливает состояние тревоги и отчаяния лирического героя. Для этого используется

лексическая единица «*побелел*», а также восклицательная структура предложения (см. 4 строка). При этом некая интрига сохраняется до конца текста благодаря синтаксическому приему – использование многоточия (см. строка 3). Словосочетание же «*кнопку «Х»*» представляет собой своеобразную метонимию, поскольку является причиной действия, однако уже в следующей строке указывается на его следствие (см. 3 строка). Однако несмотря на напряженное эмоциональное состояние сюжетно-композиционное построение четверостишия создает комический эффект посредством использования приема иронии.

В другом тексте описывается шутливая ситуация, главными героями которой снова выступают программисты. Новый Год широко отмечается в России (выходные на новогодние праздники длятся несколько дней) и сопровождается весельем, вследствие чего действующие лица этой частушки некачественно выполнили свою работу. Об этом свидетельствует последняя строка частушки, которая относится к разговорному стилю: «*Что сам чёрт не разберёт*» [6].

2) Программист и прогаммистка
Отмечали Новый Год,
Разработали программу
Что сам чёрт не разберёт. (Дмига Форе)

Итак, анализ частушек показал, что их авторы используют меньше терминологической лексики по сравнению с создателями лимериков, особенно на английском языке. Что касается стилистических приемов, то в текстах отмечается в основном прием иронии. Кроме этого, в четверостишиях присутствует аксиологическая оценка.

Как уже отмечалось, сфера информационных технологий активно развивается и широко освещается в различных средствах массовой информации, и большая часть населения становится осведомленной о событиях, открытиях и др. данной области. Вследствие этого тема IT приобрела популярность в последнее время и проникла в литературные произведения и постфольклор.

В результате проведенного анализа таких стихотворных форм, как лимерики и частушки на английском и русском языках, были выявлены их некоторые сходства и различия. Подобный синтез темы (сюжетов) и формы (композиционное построение) активно пропагандируется организаторами конкурсов на лучший лимерик или лучшую частушку на указанную тематику в русской и англоязычной культурах, поскольку их жанровые характеристики помогают раскрыть творческий потенциал. Что касается тематики проанализированных текстов, то в английской и американской культурах более частотными являются лимерики о неодушевленных предметах, в частности, компьютерах,

в то время как в русских пяти- и четверостишиях предпочтение отдается другой теме – специалистам, работающим в этой сфере, – программистам. Данный факт свидетельствует об отличиях в картине мира у представителей указанных культур.

В ходе анализа материала было выявлено, что использованные многие терминологические единицы уже вошли в общеупотребительную сферу языка и ассимилировались на фонетико-орфографическом и морфолого-грамматическом уровнях (*лаге, баги*), хотя некоторые из них представляют собой иноязычные вкрапления (*winsock*). Наряду с терминологическими единицами также было отмечено употребление сленговых и разговорных выражений.

При создании стихотворных текстов авторы также прибегали к стилистическим приемам, что является одним их характерных признаков изученных жанров. К этим приемам относятся метафора, сравнение, персонификация, эпитет, антитеза, аллюзия, ирония. Однако для выражения персонификации компьютеров носители английского языка в основном употребляли прямую речь, в то время как носители русского языка присваивали им собственные имена. В рамках данного исследования было обнаружено, что в русских лимериках и частушках аксиологическая оценка выражена более явно, что также указывает на различия в картинах мира.

Таким образом, различные единицы терминологической лексики области информационных технологий активно проникают в общеупотребительную сферу разных языков, поэтому данное явление является весьма продуктивным для изучения.

Список литературы:

1. Андреев В.К. Частушка как жанр субкультурного фольклора // Вестник Псковского государственного университета серия "Социально-гуманитарные науки". Вып. 4. Псков: Псковский государственный университет, 2016. С. 137-141.
2. Жутовская Н.М. «Мой миленок... старик из Перу»: английские лимерики и русские частушки // Царскосельские чтения. 2013. С. 279-283.
3. Мешкова О.В. Своеобразие частушки (к постановке вопроса об эстетике жанра) // Вестник Челябинского государственного университета. 2000. С. 139-144.
4. Назарова Н.А. Лимерик как литературный жанр // Вестник Башкирского университета. 2009. Т. 14, № 4. С. 1360-1363.
5. Храпаль Л.Р., Камалеева А.Р. Культурная глобализация и этнокультурная идентичность общества как факторы модернизации современного образования // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Акмеология образования. Психология развития. 2013. Т. 2, вып. 2. С. 203-206.

6. Чёрт / Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ozhegov.info/slovar/?ex=Y&q=%D0%A7%D0%81%D0%A0%D0%A2> (Дата обращения: 01.10.2018).
7. CAPTCHA [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.captcha.ru/> (Дата обращения: 29.09.2018).
8. Complain / Oxford Dictionaries [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/complain> (Дата обращения: 29.09.2018).
9. Dank / Oxford Dictionaries [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/dank> (Дата обращения: 30.09.2018).
10. Gal / Oxford Dictionaries [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/gal> (Дата обращения: 29.09.2018).
11. Nail / Oxford Dictionaries [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/nail> (Дата обращения: 30.09.2018).

ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА РУССКОГО ДЕЕПРИЧАСТИЯ НА АРАБСКИЙ ЯЗЫК (ПОВЕСТЬ— ПОВЕСТЬ АЛЕКСАНДРА ИВАНОВИЧА КУПРИНА КАК ОБРАЗЕЦ)

Иман Увайд Мухаммед

*старший преподаватель кафедры русского языка
Багдадского университета
Ирак, г. Багдад*

Аннотация Данная статья посвящена аналитическому переводу деепричастия в русском художественном произведении русского писателя А.И. Куприна «Гранатовый браслет» и объясняет семантические значения деепричастия, которые приобретаются в арабском переводе.

Abstract. This article is devoted to the analytical translation gerund of the Russian writer Kuprin's "Pomegranate Bracelet" and it explains what semantic meanings are acquired in the Arabic translation.

Ключевые слова: деепричастие; перевод; арабский перевод; русские художественные произведения.

Keywords: gerund; translation; Arabic translation; Russian art works.

Процесс перевода – деятельность по интерпретации смысла текста на исходном языке и создание нового эквивалентного ему

текста на языке перевода, поэтому мы рассмотрели в нашем исследовании задачу перевода деепричастия с русского языка на арабский и, особенно, в художественном произведении под названием "Гранатовый браслет" переводчика Абу Бакер Юсев.

Под термином деепричастия в словаре лингвистических терминов Т.В. Жеребило понимается:

1. Атрибутивная (непредикативная) неизменяемая форма глагола, обозначающая действие (состояние, отношение) как сопутствующий признак другого действия (состояния, отношения): *Блестя на солнце, снег лежит* (П.) В.В. Виноградов определил деепричастие как "гибридную" форму, вбирающую в себя свойства глагола и наречия. А.Н.Тихонов рассматривает деепричастие как особую часть речи.

2. Знаменательная неизменяемая часть речи, обозначающая действие как признак другого действия и выражающая это значение за счет своей неизменяемости и семантической зависимости от глагола-сказуемого и имени-субъекта действия-подлежащего. Деепричастие синкретичная часть речи, объединяющая признаки глагола и наречия [7].

В большом энциклопедическом словаре деепричастие определяется как форма глагола, представляющая действие как признак другого действия. В русском языке деепричастие имеет формы вида и залога; относится к тому же лицу или предмету, к которому относится и глагол, определяемый деепричастием. В предложении обычно выступает как обстоятельство ("Он ответил не задумываясь") [2].

В текстах художественных произведений, переведенных с русского языка на арабский язык наблюдаются различные переводы деепричастия. Известный арабский переводчик Абу – Бакер Юсев дал арабской библиотеке замечательные переводы. Он переводил многочисленные художественные произведения, которые принадлежат великому русскому писателю А.И. Куприну.

В повести «Гранатовый браслет» Куприна, который перевёл на арабский, Абу Бакер Юсев наблюдаем что переводчик перевел деепричастие на следующие грамматические формы:

- | | |
|-------------------|----------------|
| 1. словосочетание | هو، هي + الفعل |
| 2. глагол | فعل |
| 3. деепричастие | اسم حال |
| 4. словосочетание | كان + الفعل |
| 5. словосочетание | الذي + الفعل |
| 6. словосочетание | قد + الفعل |
| 7. словосочетание | عندما+ الفعل |

Приведём следующие примеры из произведения Куприна **Гранатовый браслет**

• То задувал с северо-запада, со стороны степи, свирепый ураган; от него верхушки деревьев раскачивались, **пригибаясь** и **выпрямляясь**, точно волны в бурю, ... [5, с. 5]

و تارة اخرى كان يهب اعصار ضار من الشمال الغربي، و من جهة السهوب، فتتمايل له قمم الاشجار و هي تنحني و تستقيم كأنها الامواج ساعة العاصفة، الكسندر كوبرين، سواد العقيق، ص 302.

• Муж, **уезжая** утром по спешным делам в город [5, с. 6].
و كان زوجها الذي سافر صباحاً لأمر عاجلة في المدينة. (ص 305)

• ..., и шофер, ловка **спрыгнув** с сиденья, распахнул дверцу [5, с. 7].

و قفز السائق من مقعده بمهارة و فتح باب السيارة. (ص 308)

• **Отправляясь** на большие балы, она обнажалась гораздо больше пределов, дозволяемых приличием и модой [5, с. 9]

و عندما كانت تقصد الحفلات الكبيرة، كانت تتعري اكثر بكثير مما تسمح به حدود اللياقة و الموضة. (ص 310)

• ... и, быстра **подойдя** к самому краю обрыва, отвесной стеной падавшего глубоко в море. [5, с. 9]

و اقتربت بسرعة من حافة الجرف الذي ينحدر كالجدار القائم و يغوص عميقاً في البحر. (ص 312)

• Вода было ласково – спокойна и весело – синя, светлея лишь косыми гладкими полосами и местах течения и **переходя** в густо – синий глубокий цвет на горизонте [5, с. 10].

كانت المياه هادئة في رقة، و مرحة الزرقاء، تلوح فاتحة فقط عند خطوط التيارات المائلة المصقولة، ثم تتحول الى زرقة كثيفة عميقة عند الافق. (ص 313)

• А дальше точно стояла в воздухе, не **подвигаясь** вперед [5, с. 10].
و بدت كأنها معلقة في الجو دون ان تتقدم. (ص 314)

• Рыба была слишком велика для лоханки и лежала на дне. **Завернув** хвост. [5, с. 13].

كانت السمكة اكبر من ان يتسع لها هذا الوعاء، فاستلقت على قاعة و قد طوت ذيلها. (ص 320)

• Генерал Аносов, тучный, высокий, серебряный старец, тяжело слезал с подножки, **держась** одной рукой за поручни козел, а другой – за задок экипажа [5, с. 14].

و هبط الجنرال انوسوف، ذلك العجوز المضني البدين الطويل من سلم العربية بصعوبة معتمداً بأحدى يديه على حاجز مقعد الحوذني، و باليد الاخرى على مؤخرة العربية. (ص 323)

• Генерал, **обнажив** свою величественную голову, целовал поочередно руки к обеих сестер, [5, с. 14].

و عرى الجنرال رأسه المهيب و لثم يدي الشقيقتين بالدور، (ص 324)

• – говорил он, **перемежая** каждое слово вздохами, проходившими от давнишней одышки [5, с. 14].

و قال و هو يطلق زفره بين كلمة و اخرى بسبب ضيق التنفس القديم. (ص 324)

• – сказал полковник Понамарев, **кланяясь** [5, с. 15].

قال العقيد بونماريوف و هو ينحني. (ص 325)

• Николай из скупости (он и в самом Дале был скуповат), а также будучи принципиальным противником стачек и забастовок, наотрез отказался платить лишнее, **ссылаясь** на определенную статью закона, подтвержденную мнением кассационного департамента [5, с. 19].

و لما كان نيكولاى بخيلاً (و بالفعل كان بخيلاً بعض الشيء) و خصماً مبدئياً للإضرابات و المظاهرات، فقد رفض رفضاً قاطعاً ان يدفع اكثر، مشيراً الى احدى مواد القانون المدعمة بفتوى محكمة النقض و الأبرام. (ص 334)

• Но зато посредине браслета возвышались, **окружая** какой-то странный маленький зеленый камешек, пять прекрасных гранатов–кабошонов, каждый величиной с горошину [5, с. 21].

و لكن في وسط برزت خمسة احجار عتيق مصقولة رائعة تحيط بحجر صغير اخضر، و كان كل واحد منها بحجم حبة البازلاء. (ص 338-339)

• Почтительно **поздравляя** вас с светлым и радостным днем Вашего Ангела, я осмеливаюсь препроводить Вам мое скромное верноподданническое подношение [5, с. 21].

انني اذ اهنكم بكل احترام بعيد ميلادكم السعيد المشرق، لاتجاسر على رفع هديتي المتواضعة المخلصة لكم. (ص 339)

• Она составила для них винт, **пригласив** четвертым Густава Ивановича. (стр. 23)

و لذلك رتبت لهم لعبة الفنت و اجلست رابعم جوستاف اينانوفتش. (ص 343)

• Все знали, что если не усадить Густава Ивановича за карты, то он целый вечер будет ходить около жены, как пришитый, **скаля** свой гнилые зубы на лице черепа и портя жене настроение духа [5, с. 23].

الجميع يعرفون انه اذا لم يجلسوا جوستاف اينانوفتش الى مائدة اللعب فسيظل طوال المساء يحوم حول زوجته كأنه مربوط بها، و يكشر كاشفاً عن اسنان نخرة عن وجهه كالججمة مفسداً على زوجته مزاجها. (ص 343)

• Перестаньте! С вами нельзя говорить серьезно, - расхохоталась она, откидываясь на спинку кушетки и **блестя** глазами [5, с. 24].

كفى! لا يمكن الكلام معك في امر جدى. – و قهقهت و هي تستلقي على ظهر الارىكة، بينما لمعت عيناها. (ص 246)

- Вася Шеин, **рыдая**, возвращает Вере обручальное кольцо [5, с. 26].
و يرد فاسيا شيين دبلة الخطوبة لفيرا و هو يتحجب. (ص 350)
- Вот он переодевается трубочистом и, **вымазавшись** сажей, проникает в будуар княгини Веры [5, с. 27].
و ها هو يتنكر في زي منظر المداخن، و يلوث نفسه بالسناج و يتسلل الى مخدع الاميرة فيرا.(ص 351)
- - Да – с.. Осень, осень, осень, - говорил старик, **глядя** на огонь свечи и задумчиво покачивая головой. – Осень. Вот и мне уж пора собираться. (стр. 28)
و قال العجوز و هو يتطلع الى لهب الشموع و يهز راسه في شروء: - نعم ، ... الخريف الخريف، الخريف... ها قد أن الأوان لأرحل انا ايضا. (ص 305)
- Красавцем не был, - спокойно **улыбаясь**, сказал Аносов. – Но и мной не брезговали [5, с. 29]
فقال انوسوف و هو يبتسم بهدوء: - لم اكن فاتئاً، و لكني لم اكن مهجوراً. (ص 357)
- Дедушка, надеюсь, вы не заставите нас краснеть? – заметила Анна, лукаво **смеясь** [5, с. 30].
فقاطعته أنا و هي تضحك بخبث: - ارجو يا جدي الا تجعلنا نحمر خجلاً؟ (ص 359)
- **Увидев** меня, она стала притворяться, перебирает сухие лепестки роз, которые, надо сказать, тамошние жители собирают целыми мешками [5, с. 30].
و عندما رأني تظاهرت بأنها تنقى اوراق الورد الجافة، التي، بالمناسبة، يجمعها السكان هناك اكياساً كاملة. (ص 360)
- - Право, не сумею вам ответить, - замылся старик, **поднимаясь** с кресла [5, с. 31].
فاضطرب العجوز و قال و هو ينهض من كرسیه: لن استطيع في الحقيقة ان ارد عليك. (ص 361)
- - Смешная это Людмила Львовна, - вдруг заговорил генерал, точно **продолжая** вслух течение своих мыслей [5, с. 31].
و فجأة قال الجنرال كأنما يواصل بصوت مسموع حبل افكاره: - يا لها من ضحكة لودميلا لفوفنا هذه. (ص 362)
- - Ну как же это так, дедушка? – мягко возразила Вера, **пожимая** слегка его руку [5, с. 32].
فقالت فيرا معارضة بلطف و هي تضغط قليلاً على ذراعه: - كيف ذلك يا جدي؟ (ص 363)
- **Говоря** высоким штилем - «смерть уже лежала не его высоком челе» [5, с. 369].
و بتعبير البلغاء «القي الموت بظله على جبينه العريض». (ص 369)
- А он, ни слова не **ответив**, бегом – и под поезд [5, с. 35].
و اذابه ينطلق دون ان يتفوه بكلمة، و يلقي بنفسه تحت القطار. (ص 370)

- Немного **помолчав**, он вдруг спросил:

- Скажи мне, Верочка, если только тебе не трудно, что это за история с телеграфистом, о котором рассказывал сегодня князь Василий? [5, с. 37]

و صمت قليلاً ثم سأل فجأة:
- خبرني يا فيرا، اذا لم يكن ذلك محرراً لك، ما هي عامل التليغراف هذا الذي تحدث عنه
الامير فاسيلي اليوم؟ (ص 375)

- В то же время сзади послышалось зычное рывканье автомобиля, и дорога, **изрытая** колесами, засияла белым ацетиленовым светом [5, с. 38].

و في نفس اللحظة ترددت خلفها زمجرة عالية لمحرك سيارة، و لمع الطرق المليء بحفر
العجلات بضوء غاز الاسيتلين الابيض. (ص 376 – 377)

- Все распрощались. Фриесе довез Веру Николаевну до ворот её дачи и, быстро **описав** круг, исчез в темноте со своим ревушим и пыхтящим автомобилем [5, с. 38].

و دعوا بعضهم بعضاً. و اوصل فريسي الاميرة فيرا ينقولايينا الى بوابة المنزل، ثم دار
بسرعة و اختفى في الظلام بسيارته المزمجرة المتحشجة. (ص 377)

- Василий Львович сидел у ломберного стола и, низко **наклонив** свою стриженую большую светловолосую голову, чертил мелком по зеленому сукну [5, с. 38].

و كان فاسيلي لفوقتش جالساً الى طاولة اللعب و قد احنى بشده رأسه الكبير الاشقر
المقصوص الشعر و هو يخطط بالطباشير على الجوخ الاخضر. (ص 378)

- Я давно настаивал! – говорил Николай раздраженно и **делая** правой рукой такой жест, точно он бросал на землю какую-то невидимую тяжесть [5, с. 38].

و قال نيقولاي بعصبية و حرك يده اليمنى و كأنه يلقي على الارض بثقل غير مرئي: - من
زمان و انا اصر على ذلك! (ص 378)

- - Я извиняюсь за выражение, - сказал Николай Николаевич и бросил на землю, точно **оторвав** от груди, не видимый тяжелый предмет [5, с. 38].

و قال نيقولاي نيقولايفش: - اسف على هذا التعبير ...
و القى على ارض بثقل كبير غير مرئي و كأنه انتزعه من فوق صدره.

- Наконец он с трудом произнес, **указывая** на диван и неловко **кланяясь**. – Прошу покорно. Садитесь. [5, с. 42].

و اخيراً قال بعد جهد مشيراً الى الاريكة و هو ينحني متعثراً:
- ارجو ان تفضلوا بالجلوس. (ص 386)

• Желтков, совершенно **растерявшись**, опустился вдруг на диван и пролепетал омертвевшими губами: «Прошу, господа, садиться» [5, с. 42].
و فجأة انهار جلتكون المرتبك تماماً على الاريقة و دمدم بشفتين ميتتين: «تفضلوا يا سادة بالجلوس» (ص 387)

• Я к вашим услугам, ваше сиятельство. – произнес он глухо, **глядя** на Василия Львовича умоляющими глазами [5, с. 42].
و قال بصوت اجش و هو يتطلع الى فاسيلي لفوفتش بعينين ضار عتين:
- انا في خدمتكم يا صاحب السمو. (ص 387)

• - Во-первых, позвольте возратить вам вашу вещь, - сказал он и, **достав** из кармана красный футляр, аккуратно положил его на стол [5, с. 43].
- اولاً، اسمح لي برد هديتك – و اخرج من جيبه العلبة الحمراء و وضعها على الطاولة بعناية. (ص 388)

• - Простите ... я сам знаю, что очень виноват, - прошептал Желтков, **глядя** вниз, на пол, и **краснея** [5, с. 43].
فهمس جلتكوف و هو ينظر الى الارض محمراً – عفواً ... انا اعرف انني مذنب جداً... (ص 388)

• Видите ли, господин Желтков, - продолжал Николай Николаевич, как будто не **расслышав** последних слов Желткова. – Я очень рад, что нашел в вас порядочного человека [5, с. 43].
و لكن نيقولاي نيقولايفتش مضى يقول و كأنه لم يسمع عبارة جلتكوف الاخيرة – الحقيقة يا سيد .. انني مسرور اذ وجدتك شخصاً مهذباً. (ص 388)

• И, не **обращая** больше внимания на Тугнавского, он сказал: "Сейчас на стала самая тяжелая минута в моей жизни" [5, с. 44].
و دون ان يعير توجا نوفски انتباهاً قال الامير: - لقد حلت الآن اصعب لحظة في حياتي. (ص 390)

• Желтков в продолжение нескольких секунд ловил ртом воздух, точно **задыхаясь**, и вдруг покатился, как с обрыва [5, с. 44].
و ظل جلتكوف لعدة ثوان يلقف الهواء بشفتيه و كأنه يختنق، ثم انطلق مندفعاً كأنما هوى من جرف. (ص 391)

• - Мы вместо дела разводим какую-то мелодекламацию, - сказал Николай Николаевич, **надев** шляпу [5, с. 44].
و قال نيقولاي نيقولايفتش و هو يرتدي القبعة . – بدلاً من ان تعمل عملاً فاننا نمارس ثثرة ما. (ص 392)

• - **Подумав**, князь сказал: "Мне жалко этого человека" [5, с. 45].
و فكر الامير قليلاً ثم اضاف : انني ارثي لهذا الشخص. (ص 393)

• - Вот и все, - произнес, надменно **улыбаясь**, Желтков [5, с. 46].
و همس جلتكوف و هو يبتسم بتكبر: - هذا كل ما هنالك. (ص 395)

• Вечером, **приехав** на дачу, Василий Львович передал жене очень точно все подробности свидания с Желтковым [5, с. 46].

و عندما وصل فاسيلي لوفوتش الى دار في المساء روى لزوجته كل تفاصيل لقائه بجلتكوف بدقة بالغة. (ص 395)

• Ночью, когда муж пришел к ней в постель, она вдруг сказала ему, **повернувшись** к стене: - Оставь меня, - я знаю, что этот человек убьет себя [5, с. 46].

و عندما جاء زوجها الى فراشها لا يلاً ، قالت له فجأة و هي توليه ظهرها – دعني .. اني اعرف هذا الشخص سيقتل نفسه. (ص 395)

• Пусть я был смешон в Ваших глазах и в глазах Вашего брата, Николая Николаевича: **Уходя**, я в восторге говорю: «Да святится имя Твое» [5, с. 47].

لا بأس ان كنت مضحكاً في نظرك و في نظر اخيك نيقولاي نيقولايفتش. انني اقول باعجاب و انا امضي: «قليتقدس اسمك». (ص 398)

• Она пришла к мужу с покрасневшими от слез глазами и вздутыми губами и, **показав** письмо, сказала:

- я ничего от тебя не хочу скрывать, [5, с. 48].

جاءت الى زوجها بعينين محمرتين من البكاء و شفتين متورمتين ، و ارته الرسالة قائلة: - لا اريد ان اخفي عنك شيئاً، (ص 400)

• Князь Шеин внимательно прочел письмо, аккуратно сложил его и, долго **помолчав**, сказал:

- Я не сомневаюсь в искренности этого человека, и даже больше, я не смею разбираться в его чувствах к тебе [5, с. 48].

و قرأ الامير شيين الرسالة باهتمام، ثم طواها بعناية، و صمت طويلاً ثم قال: - انني لا اشك في اخلاص هذا الرجل ، بل انني لا اجرؤ على مناقشة مشاعره نحوك. (ص 400)

• - Я друг вашего покойного квартиранта, - сказала она, **подбирая** каждое слово к слову [5, с. 49].

و قالت و هي تتقي كل كلمة: - انني صديقة نزيلك المرحوم. (ص 402 – 403)

• И, **раздвинув** в обе стороны волосы на лбу мертвеца, она крепко сжала его виски и поцеловала его в холодный, влажный лоб долгим дружеским поцелуем [5, с. 51].

و فرقت الشعر على جبهة الميت و ضغطت ببديها على صدغيه بقوة و قبلته في جبينه البارد الرطب قبله اخوية طويلة. (ص 405)

• Бьют часы. Время. И, **умирая**, я в скорбный час расставания с жизнью все-таки пою - слова Тебе [5, с. 52].

الساعة تدق. ازف الموعد. و في لحظة فراق الحياة الحزينة ، اغني و انا راحل: المجد لك. (ص 409)

• И в это время удивительная музыка, будто бы **подчиняясь** ее горю, [5, с. 52].

و في تلك اللحظة مضت الموسيقى المدهشة تمس كأنما تنساق لحزنها، (ص 409)

- Женни Рейтер вышла из комнаты, уже **кончив** играть, и увидела княгиню Веру, сидящую на скамейке всю в слезах [5, с. 53].
خرجت جيني ريتر من الغرفة و قد انتهت من العزف فرأت الامير فيرا جالسة على الاريكة مبللة بالدموع. (ص 410)

Заключение

В заключении работы наблюдается следующие итоги:

В арабском переводе деепричастие переводится на разные словосочетания, например:

1. словосочетанием هو، هي + الفعل
• - сказал полковник Понамарев, **клянясь** [5, с. 15].
قال العقيد بونماريوف و هو ينحني.
2. словосочетанием كأن + الفعل
• Желтков в продолжение нескольких секунд ловил ртом воздух, точно **задыхаясь**, и вдруг покатился, как с обрыва [5, с. 44].
و ظل جلتكوف لعدة ثوان يلقف الهواء بشفتيه و كأنه يختنق، ثم انطلق مندفعاً كأنما هوى من جرف.(ص391)
3. словосочетанием الذي + الفعل
• Муж, **уезжая** утром по спешным делам в город [5, с. 6].
و كان زوجها الذي سافر صباحاً لأمر عاجلة في المدينة. (ص 305)
4. словосочетанием قد + الفعل
• Женни Рейтер вышла из комнаты, уже **кончив** играть, и увидела княгиню Веру, сидящую на скамейке всю в слезах [5, с. 53].
خرجت جيني ريتر من الغرفة و قد انتهت من العزف فرأت الامير فيرا جالسة على الاريكة مبللة بالدموع. (ص 410)
5. словосочетанием عندما + الفعل
• **Увидев** меня, она стала притворяться, перебирает сухие лепестки роз, которые, надо сказать, тамошние жители собирают целыми мешками [5, с. 30].
و عندما رأنتي تظاهرت بأنها تنقى اوراق الورد الجافة، التي، بالمناسبة، يجمعها السكان هناك اكباساً كاملة. (ص 360)

*Ещё можно переводить как глагол, например:

- И, **раздвинув** в обе стороны волосы на лбу мертвеца, она крепко сжала его виски и поцеловала его в холодный, влажный лоб долгим дружеским поцелуем [5, с. 51].
و فرقت الشعر على جبهة الميت و ضغطت ببديها على صدغيه بقوة و قبلته في جبينه البارد الرطب قبلة اخوية طويلة. (ص 405)

*деепричастие в арабском переводе переводится как деепричастие (اسم الحال) например:

• Генерал Аносов, тучный, высокий, серебряный старец, тяжело слезал с подножки, **держась** одной рукой за поручни козел, а другой – за задок экипажа [5, с. 14].

و هبط الجنرال انوسوف، ذلك العجوز المصني البدن الطويل من سلم العربية بصعوبة
معتمداً يديه على حاجز مقعد الحودي، و باليد الاخرى على مؤخرة العربية. (ص 323)

Список литературы:

1. Баранов Х.К. Арабско-русский словарь. – Изд-ие 6. – М.: "Русский язык", 1984.
 2. Большой Энциклопедический словарь. – М., 2000. – 1456 с.
 3. Борисов В.М. Русско-арабский словарь. – М.: «Советская энциклопедия», 1967. – 1120 с
 4. Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка.– М.: ПБ: "Нфинт", 2004.
 5. Куприн А.И. Гранатовый браслет. Повести. –М.: "ЭКСМО", 2002. – 640 с.
 6. Ожегов С.И. Русско-русский словарь. – М.: Изд-во «Иностранных и национальных словарей», 1967. – 846 с.
 7. Словарь лингвистических терминов: Изд. 5-е, испр-е и дополн. / Т.В. Жеребило. – Назрань: Изд-во "Пилигрим", 2010.
 8. Солженицын А.Н. Мировая классика. Рассказы. – М.: «Москва» 2003. - 286 с.
 9. Шорботов Г.Ш. Русско-арабский словарь учебный словарь. – М.: «Советская энциклопедия», 1964. – 589 с.
 10. Щербакова О.М. Русский язык как иностранный / О.М. Щербакова. – М.: Изд-во «Флинта», «Наука», 2008.
1. الكسندر كوبرين سوار العقيق قصص ترجمة د. ابو بكر يوسف دار «رادوغا» موسكو 1985.

1- «Гранатовый браслет» — повесть Александра Ивановича Куприна, написанная в 1910 году "на арабском языке переведена д. Абу Бакром Юсуфом издательства "Радуга", Москва 1985.

3.4. ЯЗЫКИ НАРОДОВ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ (С УКАЗАНИЕМ КОНКРЕТНОГО ЯЗЫКА ИЛИ ЯЗЫКОВОЙ СЕМЬИ)

НАЗВАНИЯ КОРНЕПЛОДНЫХ И КЛУБНЕПЛОДНЫХ ОВОЩЕЙ В ХУНЗАХСКОМ ДИАЛЕКТЕ АВАРСКОГО ЯЗЫКА

Магомедова Замира Абдулаевна

старший преподаватель

*Дагестанского государственного педагогического университета,
РФ, г. Махачкала*

Аннотация. В данной статье рассматриваются особенности названий корнеплодных и клубнеплодных овощей в хунзахском диалекте аварского языка, в котором играют ключевую роль в жизни хунзахцев. О древности занятия сельским хозяйством свидетельствуют исторические, археологические и лингвистические данные дагестанских и зарубежных лингвистов.

Ключевые слова: аварский язык; хунзахский диалект; исконные слова; клубнеплодные овощи; сельское хозяйство; словарный фонд.

Из корнеплодных и клубнеплодных овощей в хунзахском диалекте аварского языка наиболее распространенными названиями являются картофель, морковь, свекла и репа

Картофель. Известно, что выращиванию картофеля дагестанские народы, в том числе и аварцы, научились у русских. По этому поводу Х.Х. Рамазанов и А.Р. Шихсаидов пишут: «Жители Дагестана с 90-х годов XIX в. начали с успехом возделывать картофель. Примеры его возделывания были переняты у русских» [4, с. 234].

Климат нагорного Дагестана особенно Хунзахского плато очень подходил выращиванию картофеля. И поэтому здесь одной из основных культур стал картофель. Как и технологию выращивания картофеля, аварцы заимствовали у русских и название этого овоща. В говорах хунзахского диалекта встречаются следующие варианты этого названия: *картошкIа* (хунз.гов.), *каушкIа* (оротинский говор), *катушкIа* (арадерихские говоры). В литературном аварском языке *картошка*.

Встречаются разные названия известных сортов картошки. К примеру, картошка с темной кожурой, которого выращивают в России, в хунзахском говоре называют *гЛУрускартошкIа*, в оротинском и игалинском *гЛУрускаушкIа*, в арадерихских говорах *гЛУрускатушкIа*.

Морковь. Название моркови в аварском литературном языке *ламадур*. Также оно звучит и в арадерихских говорах хунзахского диалекта. В других говорах хунзахского диалекта встречаются разные варианты: *лаандур* (игалинском, хунзахском, ободинском), *лаадур* (оротинском). В харахинском вместо анлаутного [л] появляется [н], т. е. *наадур*. В анлауте [н] сохраняется и в тлайлхском, например, *намадур*. В амушинском вместо губно-губного [м] в инлауте появляется [г1] – *нагIадур* «морковь».

С.М. Хайдаков отмечает, что многие дагестанские языки название этой культуры усвоили из языков других семей [6, с. 58]. Видимо, здесь автор имеет в виду другие названия, распространенные в дагестанских языках. К примеру, для обозначения моркови в лезгинских языках представлено: *газар* (гюнейском.), *кказар* (ахтынском), *газар* (крызском), *газар* (будухском), *ккэзаьр* (удинском), *газар* (хиналугском). Одни кавказоведы считают, что это слово усвоено из персидского языка [6, с. 58; 1, с. 105], другие - из арабского (*йазар*) [3, с. 29].

В агульском и табасаранском языках встречается другое название *кьутI*. Оно встречается и в сопредельном чирагском диалекте даргинского языка (*кьутI* «морковь»).

Анализ этих названий в дагестанских языках показывает, что все-таки название *ламадур* «морковь» в аварском языке является исконным словом.

Кроме того, в хунзахском диалекте встречаются названия разновидностей моркови. Разновидность моркови красно-розового цвета у хунзахцев появилось сравнительно недавно. Называется она «*багIаралаандур*». В аварском литературном языке *багIараб ламадур* «красная морковь». Как видно, это название состоит из прилагательного *багIараб* «красный» и *ламадур* «морковь». Ауслатный классный показатель -*б* первого компонента *багIараб* во всех говорах хунзахского диалекта выпадает (*багIара-*) и в таком виде он (первый компонент) присоединяется в говорах к соответствующим названиям второго компонента: *багIара+лаандур* (игалинском, хунзахском, ободинском), *багIара+лаадур* (оротинском). В харахинском вместо анлаутного [л] появляется [н], т. е. *багIара+наадур*. В анлауте [н] сохраняется и в тлайлхском, например, *багIара+намадур*. В амушинском вместо губно-губного [м] в инлауте появляется [г1] – *багIара+нагIадур* «морковь».

Разновидность моркови белого или серого цвета появилось, по всей видимости, намного раньше. К примеру, в арадерихских говорах хунзахского диалекта и нижнеарадерихском говоре салатавского диалекта этот вид моркови называют *хламиладур*, что буквально переводится «ослиная морковь». Видимо, такое название соответствовало грубому виду и вкусу этой моркови.

Непонятно, однако, почему название *хламиладур* в среднеарадерихском говоре хунзахского диалекта и нижнеарадерихском говоре салатавского диалекта звучит одинаково, а в верхнеарадерихском хунзахского диалекта встречается несколько иная форма как, например, *хлайшладур*. Название *хламиладур* тоже состоит из двух компонентов: первый компонент *хламил* «осла» является именем существительным в родительном падеже + *ладур* (имя существительное в именительном падеже). Первый компонент *хлайил* «осла», представленный в верхнеарадерихском говоре больше соответствует остальным говорам хунзахского диалекта.

Свекла. В аварско-русском словаре М.-С.Д. Саидова слово свекла переводится как *члакхулдан* [5, с. 579]. Такая форма представлена в хунзахском диалекте. Однако в литературном аварском языке, на наш взгляд, должно быть принято нормой *члакхултан*, поскольку во многих говорах хунзахского диалекта и во всех говорах салатавского и восточного диалектов последнее является наиболее распространенным названием данной культуры. Например, в игалинском и арадерихских говорах хунзахского диалекта встречается *члакхултан*.

По структуре слова и составу корневых согласных мы склонны считать данное слово исконным. Возможно, оно диахронически имело сложную структуру, состоящую из первого компонента *члакху-* и второго компонента *-тан*, так как в аварском языке встречаются и другие названия со вторым архаическим компонентом *-тан*. Например: *хъапустан* «капуста», *глулалтан* «кухонный настенный ящик для вилок, ложек». В аварско-русском словаре М.-С.Д. Саидова [5, с. 206] слово это дано с согласным [м]: *глулалтам* «настенный ящик, шкатулка (для ложек, вилок и ножей)». Включение данного наименования в Словарь... в виде *глулалтам*, а не *глулалтан* М.-С.Д. Саидовым можно объяснить следующим, а именно: второй компонент здесь получен от глагола *там(изе)* «класть» - *там*. Известно, что исторически каждая форма нивелируется по закону экономии речи. Возможно, вследствие таких изменений во втором компоненте, которого уже можно рассматривать в качестве суффиксоида, вместо *-там* употребляется *-тан*.

Репа. Наименование репа во всех диалектах и говорах северного наречия и во многих говорах южного наречия употребляется без изменения – *талган*.

Сравнительный анализ аварского слова репа *талган* с наименованиями других дагестанских языков показывает некую общность корневых элементов.

М.Ш. Гусейнова [1, с. 118] в лезгинских языках анализирует три названия этой культуры.

Она пишет: «1. Наибольшее распространение из них имеет, заимствованное из тюркских языков, слово *турп* (ср. аз. *турп* «редька»; кум. *турп* «то же»). В лезгинском языке слово *турп* «репа, редька» употребляется в подавляющем большинстве диалектов (гюнейском, яркинском, курахском, фийском, кубинском). В табасаранском и агульском языках ауслатный придыхательный *p* перешел в глухой спирант *ɸ*: таб. *турɸ* «репа, редька»; аг. *турɸ* «то же», что трудно объяснить. Кроме арчинского слово представлено также в других лезгинских языках: цах. *турп* «репа, редька»; крыз. *турп*; буд. *турп*; уд. *туп*; хин. *турп*.

2. В некоторых диалектах лезгинского языка имеется название данной культуры, которое, судя по имеющимся в нашем распоряжении материалам, нигде больше не представлено – ни в лезгинских, ни в других группах дагестанских языков, ср. ахт. *кклампI* «репа, редька», миг. *гилампI*. Происхождение слова неизвестно.

3. В табасаранском языке представлено название редьки, которое отсутствует в других компонентах восточнолезгинских языков – *кьаь*. Слово *кьаь* представлено и в словосочетании, образующем новую номинацию *урускьаь* «редиска» (букв. «русская редька»). Это словосочетание нашло отражение в новом «Табасаранско-русском словаре» [2, с. 209]. Ср. идентичный способ словообразования, основанный на сходстве предметов («редька» → «редиска»), который представлен в агульском языке: *глуйар* «кавказский бутень» *ь'урус глуйар* «картофель» (букв. «русский кавказский бутень») и др. Из других лезгинских языков слово имеется в рутульском (*кьаь* «редька»). Оно представлено и в даргинском (*кьехле* «редька»), лакском (*кьайа* «редька») языках [6, с. 58]. Наличие данного слова в смежных языках дает основание считать, что в лезгинские языки слово проникло из центрально дагестанских языков: из даргинского – в табасаранский и из лакского – в рутульский».

Возможно, аварским языком заимствовано первое название из трех, а именно с корневым согласным [т] из тюркских языков: слово *турп* (ср. аз. *турп* «редька»; кум. *турп*).

Таким образом, сбор и описание сельскохозяйственной лексики, а именно клубноплодных овощей имеют важное научное и практическое значение в исследуемом нами в диалекте. Описанные в статье названия классификации сельскохозяйственной лексики в хунзахском диалекте представляет собой преимущественно исконные слова, часть которых восходит общеаварскому источнику, большинство же образуется на базе собственных словообразовательных ресурсов лексем. В некоторых названиях встречается лексика, из других дагестанских и восточных языков.

Список литературы:

1. Гусейнова М.Ш. Земледельческая лексика лезгинского языка: дисс... канд. филол. наук: 10.02.02 / М.Ш. Гусейнова – Махачкала, 2004.
2. Ханмагомедов Б.Г.-К., Шалбузов К.Т. Табасаранско-русский словарь / Б.Г.-К. Ханмагомедов, К.Т. Шалбузов. – М.: Наука, 2001. – 447 с.
3. Забитов С.М., Эфендиев И.И. Словарь арабских и персидских лексических заимствований в лезгинском языке / С.М. Забитов, И.И. Эфендиев. – Махачкала, 2001. – 173 с.
4. Рамазанов Х.Х., Шихсаидов А.Р. Очерки истории Южного Дагестана. К истории народов Дагестана с древнейших времен до начала XX века / Х.Х. Рамазанов, А.Р. Шихсаидов. – Махачкала, 1964.
5. Саидов М.С. Аварско-русский словарь / М.С. Саидов. – М., 1967.
6. Хайдаков С.М. Сравнительно-сопоставительный словарь дагестанских языков / С.М. Хайдаков. – М.: Наука, 1973. – 179 с.

**НАУЧНЫЙ ФОРУМ:
ФИЛОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ
И КУЛЬТУРОЛОГИЯ**

*Сборник статей по материалам XIX международной
научно-практической конференции*

№ 8 (19)
Октябрь 2018 г.

В авторской редакции

Подписано в печать 22.10.18. Формат бумаги 60x84/16.
Бумага офсет №1. Гарнитура Times. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 10. Тираж 550 экз.

Издательство «МЦНО»
125009, Москва, Георгиевский пер. 1, стр. 1, оф. 5
E-mail: philology@nauchforum.ru

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного
оригинал-макета в типографии «Allprint»
630004, г. Новосибирск, Вокзальная магистраль, 3



**НАУЧНЫЙ
ФОРУМ**
nauchforum.ru