

Международная Научно-Исследовательская Федерация  
«Общественная наука»

# Научные тенденции: Филология, Культурология, Искусствоведение

Сборник научных трудов

по материалам  
VI международной научной конференции

26 августа 2017 г.

***SCIENCEPUBLIC***

Санкт-Петербург 2017

УДК 001.1  
ББК 60

Н34

**Научный диалог: Филология, Культурология, Искусствоведение.** Сборник научных трудов, по материалам VI международной научно-практической конференции 26 августа 2017 г. Изд. ЦНК МНИФ «Общественная наука», 2017. - 40с.

**SPLN 001-000001-0175-IF**  
**DOI 10.18411/spc-26-08-2017**  
**IDSP 000001:spc-26-08-2017**

В сборнике научных трудов собраны материалы из различных областей научных знаний. В данном издании приведены все материалы, которые были присланы на VI международную научно-практическую конференцию **Научный диалог: Филология, Культурология, Искусствоведение**

Сборник предназначен для научных работников, преподавателей, аспирантов и студентов.

Все материалы, размещенные в сборнике, опубликованы в авторском варианте. Редакция не вносила коррективы в научные статьи. Ответственность за информацию, размещенную в материалах на всеобщее обозрение, несут их авторы.

Информация об опубликованных статьях будет передана в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ) и наукометрическую базу SPINDEX

Электронная версия сборника доступна на сайте ЦНК МНИФ «Общественная наука». Сайт центра: [conf.sciencepublic.ru](http://conf.sciencepublic.ru)

УДК 001.1  
ББК 60

**SPLN 001-000001-0175-IF**

**<http://conf.sciencepublic.ru>**

## Содержание

<b>РАЗДЕЛ I. ФИЛОЛОГИЯ</b> .....	4
<b>Ахмедова З.Г.</b> Имена прилагательные в даргинском художественном тексте .....	4
<b>Виниченко М.А.</b> Психологизм игрового поведения романтического героя в общеевропейском литературном контексте XIX века.....	6
<b>Дзапарова Е.Б.</b> Повесть А.С. Пушкина «Дубровский» на осетинском языке: проблема художественного перевода .....	11
<b>Долженков В.Н.</b> Концепт личных отношений в дискурсе .....	16
<b>Киндеркнехт А.С.</b> К вопросу об устных формах инструктирования в политической коммуникации.....	18
<b>Мохаммед Абд Али Хуссейн Аль Каззаз</b> Лексика арабского происхождения со значением «Предметы домашней обстановки и обихода» и её функционирование в русской речи.....	20
<b>Петрова В.А.</b> Функционирование фольклорного мотива «вовлеченный в танец» в сказочном фольклоре эвенов .....	30
<b>РАЗДЕЛ II. КУЛЬТУРОЛОГИЯ</b> .....	33
<b>Григорьянц Т.А.</b> Структура «художественного тела»: жест в сценическом тексте спектакля .....	33
<b>РАЗДЕЛ III. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ</b> .....	36
<b>Карпова Е.К.</b> Из музыкальной мицкевичианы: романсы русских композиторов .....	36

## РАЗДЕЛ I. ФИЛОЛОГИЯ

Ахмедова З.Г.

Имена прилагательные в даргинском художественном тексте

Дагестанский государственный университет

doi: 10.18411/spc-26-08-2017-01

idsp: 000001:spc-26-08-2017-01

В лингвистических трудах П.К. Услара «Хюркилинский язык», Л.И. Жиркова «Грамматика даргинского языка», С.Н. Абдуллаева «Грамматика даргинского языка», З.Г. Абдуллаева «Даргинский язык», М.-С.М. Мусаева «Даргинский язык», А.А. Магометова «Кубачинский язык» и «Меgebский диалект даргинского языка», С.М. Гасановой «Очерки даргинской диалектологии», Б.С. Сулейманова «Дарган мезла фонетика и морфология» (на даргинском языке), А.А. Сулейманова «Морфология даргинского языка», С.М. Темирбулатовой «Хайдакский диалект даргинского языка» и др. проблема имени прилагательного в той или иной степени освещается. Тем не менее, вопрос функционирования имён прилагательных в даргинской художественной литературе слабо освещен, хотя при рассмотрении той или иной проблемы отдельные специалисты касаются данного вопроса.

Прилагательные даргинского языка, обозначая признак предмета, указывают на его качество, свойство, цвет, вес, вкус, форму, объем, на его отношение к пространству или ко времени и т.д. [Мусаев 2002: 31]. Они, как часть речи, в основном получили полное морфологическое оформление. Своей формой они обычно отличаются от всех остальных частей речи, оформляясь при помощи специальных суффиксов. Но существуют и такие прилагательные, которые не имеют морфологического оформления.

Будучи семантически самостоятельными словами, неоформленные прилагательные являются эпитетами в художественной речи. Они в основном употребляются в поэзии, в разговорной же речи только тогда, когда хотят придать ей эмоциональность. Тем не менее, нужно полагать, что неоформленное прилагательное — это, вообще говоря, архаическая форма. Этим и объясняется его эмоциональность и тот факт, что оно держится в языке так устойчиво именно благодаря наличию этого оттенка повышенной выразительности [Абдуллаев 1954: 127].

Язык художественной литературы представляет собой язык эстетических ценностей и сам является художественной ценностью. «Писатель - носитель и творец национальной культуры. Пользуясь общенародным языком своего времени, он отбирает, комбинирует, и в соответствии с творческим замыслом объединяет различные средства словарного состава и грамматического строя своего родного языка» [Виноградов 1959: 183].

Отбирая из языка то или иное прилагательное, поэт руководствуется, прежде всего, задачами создания образа. Сравним, какими признаками наделяет камни даргинский поэт Раджаб Адамадиев:

*Сецад лера илди**Рангли декIарти.**Шалати, лямиI лебти,**Шявли хумарти.**Нушаван мицIирти,**Нушаван цIакьти ,**Нушаваан жагьилти,*

*Нушаван хъархъти.*

Перевод:

*Сколько их на свете*

*Разных по цвету.*

*Блестящие, светлые*

*И печально-бледные.*

*Как и мы живые,*

*Как и мы всесильные,*

*Как и мы молодые,*

*Как и мы быстрые.*

Называя признаки предметов, прилагательные обслуживают, поясняют существительные. Автор поэтического произведения учитывает ту стилистическую окраску, которой прилагательное наделяло само по себе, вне художественного контекста. Как видно из текста, прилагательное активно участвует в формировании образа.

Одни и те же прилагательные, в зависимости от контекста, могут нести в себе различную функцию. Например, см. отрывок произведения Сулеймана Рабаданова:

*Сабаиб бяргIибси цIудара дуги*

*Се барес бакIури дила юртличи?*

*Ил хIела илцадра цIудара уркIи*

*Гъимили ва къясли набчи бицIибси.*

В этом четверостишии два одинаковых прилагательных *цIудара* «черный» выполняют различную стилистическую функцию.

Прилагательные как изобразительные средства лексики, помогают автору рисовать самые живые картины и выражать глубокие и искренние чувства. «Философ говорит силлогизмами, а поэт образами и картинами, а говорят они оба одно и то же. Ученый, вооружившись формулами и числами, доказывает, а писатель, вооружившись живым и ярким изображением действительности, показывает. Но первого слушают и понимают немногие, другого - все» [Белинский 1978: 198].

Все вышеизложенное относится и к творчеству мастеров даргинского слова. Остановимся на творчестве одного из классиков даргинской поэзии - Омарла Батырая. Почти в каждой его поэтической строчке встречается прилагательное. Именно оно делает поэтическую речь Батырая более яркой, метафоричной, образной. Ср.:

*Ахъ шурла ахъси хъирхъа*

*Хъадиръур хъуцIарлиши,*

*ХIаркIла цIудар чIичIала*

*Адурхар михъирличи.*

*ХIула хIулбион дилкIа*

*ЦIуб арцIа ярагъ дигиб.*

*Вавни дахъал ахъ дубрир*

*ШяхIрумар жанай вава,*

*Хъарзабла вана берхIи*

*ГъархъадакIи улкъайхъад.*

В этом примере использованы образованные с помощью прилагательных такие эпитеты, как:

*цIудар хъирхъа* «черный стриж»

*цIудар чIичIала* «черная змея»

*цIуб арцIа* «белое серебро»

*ахъ шурла* «высокая скала»

*ахь дубрир* «высокая гора»  
*жанай вава* «фиалка»  
*вана бархIи* «теплое солнце».

Особую выразительность Батырай достигает путем использования кратких прилагательных, таких как *цIуб* «белый», *цIудар* «чёрный», *ахь* «высокий». В примере использовано также сравнение *хIулбион дилкIо* «расписные как глаза».

Таким образом, имена прилагательные даргинского языка являются одним из наиболее своеобразных лексико-грамматических классов, обнаруживая целый ряд типологических характеристик не только на уровне морфологии, но и на уровне синтаксиса. Исследование проблемы функционирования имён прилагательных в даргинской художественной литературе представляет собой актуальный лингвистический вопрос, который непосредственно связан с теоретическими и практическими потребностями дагестанского языкознания.

\*\*\*

1. Абдуллаев С.Н. Грамматика даргинского языка. Махачкала, 1954.
2. Белинский В.Г. Собрание сочинений в 3-х томах. т. III. М., 1978.
3. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. М., 1959.
4. Мусаев М-С.М. Даргинский язык. М., 2002.

**Виниченко М.А.**

**Психологизм игрового поведения романтического героя в общеевропейском литературном контексте XIX века**

*Белгородский государственный национальный исследовательский университет  
 (Россия, Белгород)*

*doi: 10.18411/spc-26-08-2017-02*

*idsp: 000001:spc-26-08-2017-02*

Тема игры будет актуальна и интересна человечеству до тех пор, пока существует общество, так как именно в нем может реализовываться идея социальной игры людей.

Игра как форма деятельности, как содержательная форма, несущая смысл, и как одна из форм социальной деятельности – объект нашего исследования.

В своей работе мы рассматриваем реализацию игрового поведения личности в определенных условиях: объективном историческом контексте существования и субъективном мире переживаний. В качестве эмпирического материала мы опираемся на культурное наследие отечественной литературы, проводя психологический анализ игрового поведения персонажей драматургии XIX века.

Реальность, именуемая Игрой, доступная восприятию любого и каждого. Существование игры не привязано ни к одной степени развития культуры, ни к определенной форме мировоззрения. Признавая игру, признают и дух. Игра, какова бы ни была ее сущность, не есть нечто материальное. С точки зрения детерминированного мыслимого мира, мира сплошного взаимодействия сил, игра есть в самом полном смысле слова «*superabundos*» («излишество, избыток»). Только с вмешательством духа, снимающего эту всеобщую детерминированность, наличие игры делается возможным, мыслимым, постижимым.

Если обратить свой взгляд на функцию игры в культуре, то ее можно найти как заданную величину, сопровождающую и пронизывающую ее с самого начала вплоть до той фазы культуры, в которой мы живем. Всюду можно заметить присутствие игры как определенного качества деятельности, отличного от «обыденной» жизни.

Искусство и действительность – два противоположных полюса, граница пространства человеческой деятельности. В пределах этого пространства и разворачивается все разнообразие поступков человека. Объективно искусство всегда тем или иным способом отражает явления жизни.

Так, классицизм разгораживал искусство и жизнь непреодолимой гранью. Это приводило к тому, что, восхищаясь театральными героями, зритель понимал, что их место – на сцене, и не мог, не рискуя показаться смешным, подражать им в жизни. Законы и того, и другого были строги и неукоснительны для художественного или реального пространства.

Между тем, в начале XIX века грань между искусством и бытовым поведением зрителей была разрушена. Театр вторгся в жизнь, активно перестраивая бытовое поведение людей. Монолог проникает в письмо, дневник и бытовую речь. То, что вчера казалось бы напыщенным и смешным, поскольку приписано было лишь сфере театрального пространства, становится нормой бытовой речи и бытового поведения. Люди ведут себя в жизни как на сцене. Повторяют поведение героев, известных им по многочисленным отражениям в театре, поэзии, изобразительном искусстве.

Искусство становится моделью, которой жизнь подражает. «Особенную роль в культуре XIX века в общеевропейском масштабе сыграл театр. Это тем более показательно, что роль театра ни в коей мере в эту эпоху не пропорциональна месту драматургии в общей системе литературных тестов. Театрализуется эпоха в целом. Специфические формы сценичности сходят с театральной площадки и подчиняют себе жизнь» [6, 48].

Трагедия, разыгравшаяся на полях Европы, активно формировала психологию людей начала XIX века, в частности, приучала их смотреть на себя как на действующих лиц истории, приучала к сознанию собственного величия. Показательно предложение К. Рылеева, выходя 14 декабря на площадь, надеть «русский кафтан». Здесь был значим факт перевоплощения, поскольку Рылеев, конечно, не рассчитывал, что его в таком костюме могут посчитать человеком из народа. Неслучайно Николай Бестужев назвал этот план «маскарадом» [6, 203].

Эстетическая игровая сущность такого поведения заключалась в том, что, становясь Брутом или Демоном и ведя себя в соответствии с этой принятой на себя ролью, русский дворянин не переставал одновременно быть именно русским дворянином своей эпохи. Эта двойственность поведения становится символом эпохи. Двойственность, ярко проявляющаяся и свойственная целому поколению.

Показательно устойчивое стремление осмыслить законы жизни дворянского общества через призму наиболее условных форм театрального спектакля – маскарада, кукольной комедии и балагана, с чем постоянно встречаемся в литературе конца XVIII – начала XIX веков. К наиболее ранним сопоставлениям света и маскарада относится место в «Почте духов» Крылова: «...сей свет есть не что иное, как обширное здание, в котором собрано великое множество маскированных людей, из коих, может быть, большая часть под наружную личиною в сердцах своих носят обман, злобу и вероломство» [6, 284].

Взгляд на реальную жизнь как спектакль не только давал человеку возможность избирать амплу индивидуального поведения, но и наполнял его ожиданием событий. Сюжетность, то есть возможность неожиданных происшествий, неожиданных поворотов становилась нормой. Именно модель театрального поведения, превращая человека в *действующее* лицо, освобождала его от автоматической власти группового поведения, обычая.

Как известно, сущность человека «есть совокупность всех общественных отношений» [7, 3]. Однако нередко это положение трактуется односторонне, вследствие чего «личность рассматривается лишь как объект социальных отношений, как их механическое отражение. Но личность не только результат этих отношений, она

одновременно выступает и как их творец, не только как их объект, но и как субъект» [8, 44]. Человек не только формируется обстоятельствами, но в большей или меньшей степени им противостоит и противодействует. Такова динамика субъективного и объективного, личного и социального в человеческом индивидууме, и в первую очередь в личности художника как высокоразвитой личностной организации. Чем выше художник, тем больше в нем развито личностное начало, и тем больше это личностное связано в нем со своим временем, как сказал Герцен, только «одной непосредственности представлено право независимости от духа времени» [2, 313].

В связи с «театрализованностью» отношений в обществе, лицемерие которых повседневно разоблачается жизнью, чувство противоречия, двойственности испытывает Лермонтов и все его поколение. Поиски смысла жизни индивидуального существования упираются в вопрос о том, куда идет общество в целом, во что верить, к чему стремиться. Внутренняя опустошенность личности своеобразно преломляет в себе духовный кризис господствующей идеологии.

«В любом человеческом поведении присутствует момент представления, игры. Ожидания окружающих и собственные представления личности об этих ожиданиях заставляют ее учитывать их в своем поведении» [3, 126].

В центре внимания Лермонтова – проблема «личность и общество», ставшая особенно важной в России 30–х годов. Драматургический конфликт лермонтовских пьес основан на трагическом столкновении благородного героя с враждебным окружением; герой как бы вырастает из всего предшествующего романтического творчества писателя: человек сильных и ярких страстей, «с тяжелой ношей самопознания», постигающий несовершенство мира, одинокий, непонятый. Драмы Лермонтова проникнуты общими для всего его творчества темами и мотивами. Ведущими мотивами драматургии Лермонтова являются мотивы игры, которые занимают в творчестве Лермонтова заметное место и могут быть поняты лишь в общеевропейском литературном контексте. Мотивы игры входят в основной образный фонд европейской культуры.

В свое время Ю.В. Манном [5] была предложена классификация мотивов игры у Лермонтова, которую составляют несколько групп образов.

Драматургическое наследие Лермонтова составляют пять пьес (не считая отрывка «Цыганы»), написанных в период 1830 – 1836 годов: незавершенная стихотворная трагедия «Испанцы» (1830), драмы «Menschen und Leidenschaften» («Люди и страсти», 1830), «Странный человек» (1831), «Маскарад» (1835), «Два брата» (1836), а также многочисленные наброски нереализованных сюжетов.

«Испанцы» – первое законченное драматическое произведение Лермонтова (1830), трагедия. Интерес к испанской теме характерен для Лермонтова («Две невольницы», «Исповедь» и другие) и отражает общественное внимание тех лет к событиям Испанской революции 1820 – 1823 годов.

В сюжете трагедии соединены приметы разных периодов испанского средневековья (XV – XVII вв.), которое служило для Лермонтова своего рода символом жестокой, антигуманной сущности жизни и открывало простор для политических аналогий с русской действительностью. Обобщенность и романтическая условность изображения сочетаются с конкретностью исторических деталей и национального колорита.

В «Испанцах», как и полагается романтической драме, один герой. Остальные действующие лица призваны как бы разъяснить его внутреннюю драму.

В пьесе реализуются и мотивы игры. Необходимо отметить, что нашим «путеводителем» в определении игрового поведения персонажей будут служить в первую очередь авторские ремарки, типа – «в сторону», «один», «про себя» и прочие, которые помогут нам выявить в тексте драмы игровое поведение персонажа.

В «Испанцах» носителем игрового характера является отец Соррини.



Итак, отец Соррини – представитель церкви, святой инквизиции средневековья. Его игра являет собой социального рода игру, обусловленную выполняемой им в обществе функцией - ролью священнослужителя. Данный вид игры, социальной игры, не находит своего отражения в классификации Ю.В. Манна, однако в нашей работе его выделение необходимо, так как мы сталкиваемся с ним при анализе произведения.

Уже с первого своего появления в пьесе Соррини обнаруживает чувства (авторская ремарка), не соответствующие его роли, но непременно от него ожидаемые окружающими.

Алварец  
*Как поживаете, святой служитель божий?*  
 Соррини  
 (кланяясь, **с притворством** глаза к небу)  
*Помилуйте, я лишь смиренный раб его*  
*И ваш слуга покорнейший.*

Поскольку необходимый – ожидаемый - ритуал приветствия завершен, можно предаться и собственным переживаниям.

Соррини  
 (**в сторону**)  
*Так жалко, что его карманы пусты,*  
*А то набил бы я свои потуже.*

Обратимся к другой, не менее интересной сцене, где Соррини, подобно актеру, добросовестно выучившему свою роль, демонстрирует всю гибкость своего таланта.

Слуга Соррини входит с письмом и отдает его своему господину.

Слуга.  
*Отец Соррини! вот письмо от бедной.*  
 Соррини.  
*Да от кого письмо, - какая крайность?*  
 Слуга.

*От бедной женичины, которую прогнали*  
*Намедни вы...*

Соррини.  
 (**прерывает** его)  
*И нынче приходит велел.*

Слуга.  
*О, господин мой, как она жалка;*  
*Я, слыша речь ее, расплакался... <...>*

Соррини.  
*Молчи, молчи – не то и я заплачу!... <...>*  
 (слуге **громко**)

*Дай пять серебряных монет – да от меня –*  
 Слуга смотрит на него. Соррини подходит и говорит **тихо**.  
*Ступай; дай ей одну!..*

Слуга  
*Да сжальтесь!..*  
 Соррини.

(топнув, **громко**)  
*Как? Много?*

*Добра не делаем мы никогда довольно...*

(IV, 136 – 137).

Таким образом, используемое в самом начале драмы лермонтовское - «с притворством» в представлении Соррини не случайно. Оно получает свое развитие по мере действия в пьесе, обнаруживая игровое поведение Соррини, которое

разворачивается и ремарками «тихо» - «громко». Соррини ведет себя как профессиональный актер, хорошо знающий сценарий действия и регулирующий в нужных местах, в зависимости от значимости сообщаемого, интонацию своей речи.

Соррини по истине трагический персонаж. Зная всю подноготную «святой инквизиции», он разуверился не только в величии Церкви, но и в могуществе Божьем, раз он позволяет существовать такому мироустройству, где все и вся решает «металл, в земле открытый». Бога нет в этом мире, так как любой ценою золото может претендовать на его промысел: и карать, и прощать.

*Что значит золото? – оно важней людей,*

*.....мы можем,*

*Купивши индульгенцию,*

*Грешить без всяких дальнейших опасений*

*И, несмотря на то, попасть в рай.*

*.....купить еще на десять лет*

*И больше отпущения грехов!*

*Грехов! ха! ха! ха! ха! – на что оно годится*

*Для тех, которые ему душой не верят?*

*А я и без него умею обойтись.*

(IV, 156 - 157).

В монологе слышится горечь разочарованного человека. Душа Соррини не нуждается даже в «отпущении грехов», потому что «на что оно годится», если все вершит золото и он может «купить» это отпущение.

Следующий момент не менее важен в понимании сущности игрового поведения Соррини.

История посвящения Соррини такова, что его насильно постригли в монахи и определили на службу Богу. Но юноша вскоре разочаровался: сначала в форме служения, а потом и в объекте служения. Но «выбор» сделан и обратной дороги нет. Соррини искусно приспосаблиется к «святой» среде, презирая ее, но живя по ее законам. Соррини отделили от мира реальной действительности – сделали священником, другие люди, но уже *сам* он прошел полный путь отчуждения от Бога.

Пробивается наружу демоническое начало Соррини – он отказывается от Бога. Но и в этом отказе сокрыто трагическое противоречие: отказался от бога под его же началом и вынужден пребывать во власти законов религии, помимо того, что он существует в своем мире, созданном по своему подобию.

Как и любой лермонтовский герой, Соррини задается извечным вопросом: зачем я жил? - в мучительных поисках ответа.

*(смотрит на часы.)*

*Я жил! Зачем я жил?*

[IV, 168].

Соррини не находит смысл своей жизни и противопоставляет себя богу, создавая свой мир, свою религию, свою веру:

*О наслажденье! я твой раб, твой господин!*

[IV, 172].

Соррини живет в своем мире как творец и в то же время как раб, но живет он по своим законам, в собственном созданном мире, куда нет доступа ни богу, ни человеку. Он один!

Как бы противоречиво не выглядел и не чувствовал себя человек в разных ситуациях, он все-таки остается самим собой, в его поступках есть известная последовательность, а в мотивах – внутренняя логика. Даже «отчуждая» некоторую часть своих переживаний, представляя их в виде внешней «маски», человек не отказывается от своего «авторства».

Человек не может без серьезного ущерба для себя, своей психики длительное время жить в атмосфере внутреннего разлада. Рано или поздно он должен сделать выбор. И то, что первоначально кажется просто приспособительным механизмом, с течением времени закрепляется и усваивается. Именно этот процесс – полной интериоризации игровой ситуации – представлен в драме М.Ю. Лермонтова «Испанцы».

Таким образом, общество, класс, социальный институт обладают целой системой воздействий и фильтров, которые формируют и отбирают типы характеров, наиболее пригодных для той или иной деятельности. Вместе с тем, каждый из них имеет и какое-то внутреннее отношение к своей собственной роли.

\*\*\*

1. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений; Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы. - СПб.: Специальная литература. - 1996.
2. Герцен А.И. Собрание сочинений в 30 томах. Т.1. - М.- Изд-во АН СССР.-1954.- с. 330 – С.317
3. Кон И.С. Социологическая психология. Избранные психологические труды.- Москва: Московский психолого-социальный институт; Воронеж: Изд-во НПО «МОДЭК» (Серия «Психология Отечества»). - 1999.
4. Лермонтов М.Ю. Собрание сочинений в 4-х т. - Л. - 1980.
5. Лермонтовская энциклопедия.- М.- Изд-во Советск. энциклопедия.- 1985.
6. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции рус. дворянства (XVIII-начала XIX века). - Санкт-Петербург. - «Иск-во- СПб». - 1994.
7. Маркс К. и Ф. Энгельс. Избранные произведения. В 3-х томах. - М.- Политиздат. - 1985.-Т.3.
8. Удодов Б.Т. Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». - Воронеж. - Изд-во Воронежского ун-та. - 1975.

**Дзапарова Е.Б.**

**Повесть А.С. Пушкина «Дубровский» на осетинском языке: проблема художественного перевода**

*Северо-Осетинский институт гуманитарных и социальных исследований  
им. В.И. Абаева – филиал Федерального государственного бюджетного учреждения  
науки Федерального научного центра «Владикавказский научный центр  
Российской академии наук»  
(Россия, Владикавказ)*

*doi: 10.18411/spc-26-08-2017-03*

*ids: 000001:spc-26-08-2017-03*

Творчество А.С. Пушкина неразрывно связано с осетинской литературой, являясь своеобразным ориентиром для многих писателей на протяжении творческого пути. Благодаря Пушкину у них расширился кругозор, шло обогащение жанровой системы произведений. Плодотворно представлено творчество А.С. Пушкина на осетинском языке. Лирические, драматические произведения, проза писателя не раз становились предметом творческих изысканий осетинских переводчиков. Почти все хрестоматийные произведения великого русского поэта переведены на осетинский язык. Обогащать осетинскую литературу художественными ценностями А.С. Пушкина посчитали своим долгом Ц. Амбалов, С. Бритаев, Нигер (И.В. Джанаев), А. Бритаев, С. Джанаев, Х. Плиев, Д. Мамсуров, Т. Бесаев, Д. Дарчиев, Х. Ардасенов, Г. Кайтуков, Я. Хозиев, Г. Мамиев, Г. Плиев, Г. Дзугаев, А. Царукаев и В. Царукаев, Т. Тетцоев, П. Урумов, С. Хугаев, Н. Джусойты, М. Дзасохов, А. Кодзати, Г. Чеджемов, Г. Рамонов, Х. Савлаев, Е. Кочиева, Х. Джиоев, К. Ходов, Т. Кокаев, Т. Хаджетты, В. Наниев, К. Мамукаев, А. Кибиров, А. Тедеев, У. Годжиев, Ю. Тигиев, Тассо Гуру (Тамерлан Гуриев), Т. Хетагуров и др. Одним из переводчиков прозаических произведений русского писателя был Арсен Коцоев. Ему принадлежат переводы на осетинский язык

повестей «Станционный смотритель» и «Дубровский». В настоящей статье обратимся к переводу повести «Дубровский» и попытаемся проследить адекватную передачу А. Коцеевым особенностей пушкинского произведения.

«Дубровский» относится к незаконченным произведениям писателя, над которым А.С. Пушкин работал с октября 1832 по февраль 1833 г. Произведение было новаторским для своего времени. Остросоциальную проблематику автор вплел в авантюрный сюжет, присущий западноевропейским произведениям конца XVIII века. Повесть Пушкина отличает и ее «документальность». Автор использовал судебные дела и реальную историю дворянина, потерявшего обманном путем имение и ставшего разбойником.

В повести «Дубровский» А.С. Пушкин с наибольшей полнотой отражает помещичий провинциальный быт и нравы начала XIX века. Осетинский переводчик со всей ответственностью подошел к переводу указанного произведения. В осетиноязычном варианте вполне уловим индивидуальный пушкинский стиль, переводчик не выходил за рамки повествования.

С первых строк произведения автор вводит читателя в особую атмосферу той эпохи и знакомит его со своими героями: *«Несколько лет тому назад в одном из своих поместий жил старинный русский барин, Кирила Петрович Троекуров. Его богатство, знатный род и связи давали ему большой вес в губерниях, где находилось его имение. Соседи рады были угождать малейшим его прихотям; губернские чиновники трепетали при его имени; Кирила Петрович принимал знаки подобострастия как надлежащую дань; дом его всегда был полон гостями, готовыми тешить его барскую праздность, разделяя шумные, а иногда и буйные его увеселения...»* [1, 126]. Так Пушкин начинает свое повествование. В осетинском переводе отрывок лишен смысловых ошибок. А. Коцеев избегает вольного обращения с фразами оригинала, все они находят свои эквиваленты в переводном тексте. Читаем: *«Иукъордазтыразмаейабастыхайттайиуыцардизарондуырыс сагалдар Кирила Петрович Троекуров. Йахъаздыгдзинад, зынгамыккагаемаейабастдзинедтайынлавердтойстырбынат, йабаастыхайкамуыдис, уыцыгубернийы. Сыхагтассахихъардтоййацавердариддаренауагдоментаеаххасткаеныыл, губернийычиновниктарызтыстыйакойа. Кирила Петрович лагъстайымитамкасти, куыд, чиаембалеы, ахамхасеаххасткаенынме. Йахадзаредзухдзагуыдисуазджытай, уыдонайхъалдзагкодтой, ирхафстоййа, йемаервыстоййауынарджын, хатттай-хаттхъаугъаджынхъалдзагдзинедтае...»* [2, 149]. Как видим, для того чтобы отразить облик барина Троекурова, А. Коцеев находит равнозначные единицы переводящего языка, нигде не идеализируя пушкинского героя. Феодалное столкновение Троекурова и Дубровского, прослеживающееся на протяжении всего повествования, находит место и в переводе.

Образ главного героя Владимира Дубровского появляется в повести не сразу, а раскрывается по мере рассказа. Вот перед нами молодой человек приятной наружности, жизненные обстоятельства которого вынуждают стать «благородным разбойником». О чертах внешности Дубровского мы узнаем следующее: *«От роду 23 года, роста среднего, лицом чист, бороду бреет, глаза имеет карие, волосы русые, нос прямой. Приметы особые: таковых не оказалось»* [1, 160] – *«Цауыйыл 22 азы, йа ас растамбис, цагсомсыгъдаг, зачье даст, йацаастытабурбын, сарыхъуынтамыдхуыз, йафындзрост. Хицанненсаенттае: ахамтенаеразындис»* [2, 197]. Как видим, в переводе есть небольшие неточности. Переводчик А. Коцеев верен в описании внешности пушкинского героя, но по непонятной причине убавляет возраст Дубровского.

А. Коцоев при переводе не пытался адаптировать художественное произведение под «своего» читателя, вносить в произведение осетинские реалии, или заменять русский национальный колорит своим. Сам Пушкин при переводе на русский язык поэзии иноязычных авторов первостепенную роль отводил национально-культурной специфике текста и ее отражению в переводе. «Обращаясь в период своего зрелого творчества к великим поэтам современности и прошлого (Мицкевич, Шенье, Гораций) и к фольклору («Песни западных славян» – по обработке их Мериме), Пушкин всемерно сохранял, даже выделял элементы народного своеобразия и, в частности, черты местного и исторического колорита, иногда подчеркивая их и соблюдением стихотворной формы оригинала, непривычной для русской поэзии его времени («Будрыс и его сыновья»)» [3, 53]. Национальная окраска переводимого произведения выражается, по мнению известного переводоведа А.В. Федорова, «чаще всего или в образах, наиболее непосредственно отражающих материальную обстановку и социальные условия жизни народа (в частности, в характере и поступках действующих лиц) или в насыщенности идиоматикой (в широком смысле слова)» [3, 318].

Произведение Пушкина «Дубровский» изобилует словами-реалиями, обозначающими предметы или явления, связанные не только с русской историей или культурой, но и с культурой других народов. При передаче их в переводной текст А. Коцоев использует транскрипцию или транслитерацию. При этом значения большинства слов-реалий переводчиком поясняются в сносках, и поэтому читателю нет необходимости самому прибегать к помощи словаря. Приведем примеры: «*флигельтæ-сæйрагхæдзарйеттæмамакартыцыагъуыстытæвæййы, уыдонхуыйнынцафтæ*», «генерал-анишеф – *инасларыбарзондæарцин, "æххæстиналар"*», «урядник – *кæсдæрæфсæддонцинзарондæфсады*», «артиллерийы подпоручик – *афицерыкæсдæрцинзарондармийы*», «корнет – *бæхджынафсадыафицерыкæсдæрцин*», «камердинер – *лæккадгæнæг*», «бельведер – *мæсыггонд, хæдзарысæрыл, алы 'рдæмфæлгæсынæн*», «клирос – *аргъуанызарджытылæууæнбынат*», «аргъуаны причт – *аргъуаныслужбæгæнджытыиумæйаг ном*», «исправник – *уезды пъæлицæйыхицау*», «мамзель – *чызг*», «алтар – *аргъуанымидæггагхатæн*». Как видим, в число поясняемых переводчиком лексем попали и иностранные слова, в значениях которых, как представляется, А. Коцоев легко ориентируется.

Переводчик отказался от пояснений осетиноязычному читателю семантики следующих слов: «*губернийы чиновник*», «*приказчик*», «*тройка*», «*поручик*», «*кзупец*», «*усадыбæ*», «*титулярон советник*», «*апелляци*», «*извозчик*», «*сенæ*», «*колпак*», «*мундиргонд сюртук*», «*картуз*», «*перилæ*», «*гарем*», «*гувернер*», «*мусье*», «*коляска*», «*канва*», «*вальс*», «*трюмо*», «*кулебяка*», «*кафтан*» и т.д. С помощью транскрипции и транслитерации переводчик сохранил «лексическую краткость обозначения, соответствующего его привычности в языке подлинника» [4, 32].

В некоторых случаях контекст сам помогал переводчику дать некоторое представление о предмете или понятии. И поэтому А. Коцоеву не составило труда находить эквиваленты словам исходного языка. Например: «*горничная*» – «*кæсæгчызг*», «*гончие*» – «*сурæгкуыдз*», «*водка*» – «*арахъ*», «*нянька*» – «*дыджызæ*», «*кучер*» – «*бæхтæрæг*», «*барыни*» – «*æхсинтæ*», «*посаженная мать*» – «*кæнгæмад*», «*пономарь*» – «*аргъуаныкусæг*», «*кум*» – «*æмдзуарджын*» и т.д.

При переводе повести А.С. Пушкина А. Коцоев столкнулся с проблемой компенсации слов в уменьшительно-ласкательной форме: «*батюшка*», «*папенька*», «*сестрица*». Соответствующие стилистические коннотации достаточно трудно передать осетинским языком ввиду отсутствия в нем суффиксов, образующих подобные формы. Да и осетинский менталитет не позволял переводчику применять в тексте ласкательные формы обращения. **Перевод деминутивов** осуществляется

нейтральными словами переводящего языка: «наэфид», «баба», «мае хо». Приведем такой пример из оригинала: «С тех пор они каждый день бывали вместе, и Кирила Петрович, отроду не достаивавший никого своим посещением, заезжал запросто в домишко своего старого товарища» [1, 127]. В отрывке обращает на себя внимание перевод пейоратива «домишко». Автор не случайно употребил стилистически нейтральное существительное «дом» в уменьшительно-пренебрежительной форме. Он таким образом еще раз подчеркнул социальное неравенство старшего Дубровского и помещика Троекурова. Переводчик повести и здесь прибегает к замене слова со значением уничижительности нейтральным эквивалентом переводящего языка – «хадзар». В переводе: «Уадаейфастаема алы бон даэруыдыстыума, ама Кириласе Петрович, йацаеренбонтыискамацауыньахиценчинсакажкогда, уый-уийаэарондамбалыхадзармабауадисауелдайгадымитай».

Перевод пушкинского произведения требовал от переводчика не только блестящего знания обоих языков (оригинала и перевода), теории и практики художественного перевода, но и познаний в зарубежной литературе. Так, в повести А. Пушкин часто употребляет имена зарубежных писателей и героев их произведений. При передаче соответствующих мест в тексте А. Коцоев также прибегает к пояснению в сноске, даже если сам автор отказывается от него. Можно привести следующие примеры: «Радклиф (1764 – 1823) – англисагфыссаг» [2, 196], «Ринальдо – немьцагфыссаг Вульдюцы (1762 – 1827) роман, каецыйсаэстаджыудистынзындгонд, Ринальдо-Ринальдини – абырджытыфастаг» [2, 215], «Конрад – номдыдполякаг поэт Адам Мицкевичы (1798 – 1855) кадаг «Конрад Валленрод»-ы герой» [2, 218].

В тексте Пушкин употребляет имя персонажа древнегреческой мифологии Амфитриона. Благодаря одноименной пьесе Мольера имя героя, изображенного французским комедиографом радушным хозяином, стало нарицательным. Впоследствии Амфитрионами стали называть хлебосольных, гостеприимных хозяев. В повести «Дубровский» автор использует это имя именно в этом значении: «Пошли за стол. Троекуров отдал полную справедливость винам своего Амфитриона и искусству его повара...» [1, 175]. Как видим, сам Пушкин не дает никого пояснения к указанному им герою. А. Коцоев понял намерение автора оригинала и поясняет в сноске: «Амфитрион – хорзсаэрдэджын, уазагуарзагфысым» [2, 217]. Переводчик, как кажется, правильно отразил смысл, представляемый в указанном отрывке Пушкиным.

Но пояснения переводчика не всегда, как нам кажется, верны. Перевод, на наш взгляд, не совсем правильно доносит семантику русскоязычного слова «стремянной»: «агьдынцойгас – куыдзгас, каецыйсандардиртасыны бар науыдиселдарыагьдынцойса» [2, 152]. На наш взгляд, было лишним в переводе упоминать собачника, если речь идет о придворном чине в Русском государстве. Стремянным называли верховного конюха, который сопровождал царя верхом и подавал ему стремя.

У Пушкина в произведении тесно переплетаются язык художественной литературы и живая разговорная речь. Автор широко применяет народно-разговорную лексику, служащую средством социальной характеристики персонажей. В повести она встречается в речи крестьян, помещиков или в авторском повествовании. Приведем примеры из оригинала и соответствующие единицы в переводе А. Коцоева: «...дьявол тебя поберу...» [1, 164] – «...хайрагдафахаэсаэд» [2, 202], «собачьи сын» – «куыдзыфырт», «олухи» – «адылыта». Или: «Пошел вон, не до тебя» [1, 142] – «Афардаг у ардыгаей, даумама не 'вдалы» [2, 171]; «Кто там смел рот разинуть, – сказал грозно исправник...» [1, 146] – «Чибауандыдисуымйсадызхбайгомкаенын?» [2, 178]. Переводчик, как видим, нигде не пренебрег указанными единицами переводимого

текста. Рабски следуя за оригиналом, А. Коцоев также применяет в переводе слова сниженного стиля.

Воспитанный на французской культуре Пушкин использует в произведении французские слова и изречения. Встречающиеся в речи учителя Дефоржа (впоследствии читатель узнает, что под маской учителя Дефоржа в доме барина Троекурова скрывался сам Владимир Дубровский) фразы на французском языке даются в иноязычном написании. Например: «–*Quedüsiremonsieur?* – спросил Дефорж, учтиво ему поклонившись» [1, 163]. Или: «–*Monsieur, trusvolontiers,* – отвечал Дефорж, – *veuillez donner des ordres en conséquence*» [1, 163]. Отразить французские выражения в переводном тексте А. Коцоеву помог сам автор, так как А. Пушкин дает в сноске русский перевод. Переводчику необходимо было лишь передать их на своем языке, оставляя в самом тексте в первоначальном написании.

Одними из средств, передающих русский национальный колорит в тексте, являются фразеологизмы, пословицы и поговорки. В повести А.С. Пушкина «Дубровский» мы встречаем немало устойчивых единиц языка. Фразеологизмы, в которых неярко отражены «следы» национальной культуры, А. Коцоев передает равнозначными эквивалентами. Например: «мысль... терзала его сердце» – «уыцыхъуыды... зæрдæскъуыдтæкодта», «сердце в нем забилося» – «йæзæрдæстæлфыдис», «попадешься ему в лапы» – «уыйкъухыбахауын», «две шкуры сдерет» – «дыуæцармыдæрбастигъдзæн», «проводив мальчика глазами» – «йæцæстлæппуйыфæдылахæсгæйæ», «он не в духе» – «йæчемынæй», «его достояние могло отойти от него в чужие руки» – «йæмæгуырис-бонæнтасуыдийæкъухтæйæцæуынæй».

Местами А. Коцоев передает исходную единицу с заменой слова, входящего в состав фразеологизма: «мысль... пришла ему в голову» – «уыцыразнысанйæзæрдылæрбалæууыдис» (голова → сердце), «мысли... стеснились в душе его» – «хъуыдытæзылдыстйæсæры» (душа → голова).

Во фразеологических единицах с национально-культурной семантикой А. Коцоевым на осетинский язык передается лишь смысл: «и в грош не ставит» – «ницæмæ дары», «я все выведу на чистую воду» – «æзсбæрæгкæндзынæнхъуыддаг», «во весь дух пустился бежать» – «уыцы-иузгъордакодта».

Паремии в переводимом тексте встречаются дважды. В одном случае переводчик А. Коцоев заменяет исходный образ паремии на свой: «да ведь на чужой рот пуговицы не нашьешь» – «фæлæискæйдзыхылгуыдырнæсæвæрдзынæ» (пуговица → замок). В другом – использует буквальный перевод, который, на наш взгляд, не оказывает на читателя эстетическое воздействие: «каков поп, таков и приход» (значение: соответствовать) – «сауджынцыхуызæнуа, йæхъæудæруыйхуызæн».

Таким образом, переводной текст А. Коцоева отвечает всем требованиям адекватного художественного перевода. В нем отражены этнокультурные особенности русского народа. С помощью удачно подобранных эквивалентов передан национальный колорит оригинала. Имеющие небольшие неточности в переводе несколько не влияют на смысловую целостность всего произведения.

\*\*\*

1. Пушкин А.С. Дубровский // Пушкин А.С. Сочинения. В 3-х т. Т. 3. Проза. М.: Художественная литература, 1987. – С. 126-190.
2. Пушкин А.С. Дубровский. Ратæлмацæйкодта Коцойты А. // Пушкин А.С. Уацмыстæ. Дзæуджыхъæу: Цæгат Ирыстон АССР-ы Падзахадонрауагъдад, 1949. – Ф. 147-236.
3. Федоров А.В. Основы общей теории перевода: учебник для вузов. Изд. 5-е, перер. и дополн. М.: Изд. Дом «Филология три», СПб: Филологич. ф-т СПбГУ, 2002. – 416 с.
4. Коломейцева Е.М., Макеева М.Н. Лексические проблемы перевода с английского языка на русский: Учеб. пособие. Тамбов: Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2004. – 92 с.

**Долженков В.Н.**  
**Концепт личных отношений в дискурсе**

*Московский авиационный институт  
(Россия, Москва)*

*doi: 10.18411/spc-26-08-2017-04*

*idsp: 000001:spc-26-08-2017-04*

Наше внимание привлекают перспективы лингвопрагматического анализа явления влияния концепта личных отношений на семантическую организацию дискурса. Актуализация концепта личных отношений реализуется в дискурсе на базе субъективных представлений, относящихся к сфере личных отношений.

Можно предположить, что образы личных отношений являют собой элемент когнитивной деятельности коммуниканта. Семантика изречений дискурса часто обусловлена образами личных отношений говорящего. Например:

1. It's sweet of you to say so (Какмило, что ты это сказал) [3].
2. You look more like a prince. I must call you Prince Charming [4] (Вы больше похожи на принца. Я буду называть вас Прекрасным Принцем).
3. Извини, хозяйка, что я так, попросту с тобой, от души [1].

Семантика указанного высказывания охарактеризована образом личных отношений в концептуальной и языковой картинах мира говорящего и предполагаемого говорящим в языковой и концептуальной картинах мира адресата как потенциального реципиента дискурса.

Следовательно, исследованию подвергаются высказывания дискурса семантический контент которых определен, в той или иной мере, представлениями о личных отношениях, то есть особенностями субъективного фрагмента языковой и концептуальной картин мира.

Внешним атрибутом высказываний данного типа является наличие в его составе словесных единиц, зависимых от представлений о личных отношениях.

Однако особенности этих высказываний не ограничиваются исключительно внешними атрибутами. Они играют важную роль в организации дискурса. Необходимо предположить, что такие высказывания играют в дискурсе значимую роль, главным образом, в регуляции взаимоотношений между партнёрами как участниками вербального взаимодействия, в организации данного вербального взаимодействия как системы.

Высказывания дискурса, семантически соотнесённые с образами - элементами субъективной языковой и концептуальной картин мира (с концептом личных отношений), выступают, вместе с другими средствами, инструментом социально важного процесса предложения знаковых программ действий, координации сопутствующих ожиданий и взаимного уяснения значений, позволяющих участникам взаимодействий побуждать партнёра к интерактивно нужным действиям, как и представлять, в связи с актуализируемым фрагментом картины мира, свою личность, своё поведение и свои высказывания как целесообразные и приемлемые.

Исходя из допущения об интерактивной природе дискурса [2], мы предполагаем, что высказывания, семантически соотнесённые с концептом личных отношений, являются интерактивно значимыми элементами диалога (монолога), что их значение, строение и другие свойства обеспечивают выполнение ими определённых функций по управлению деятельностью партнёра в интересах говорящего и оптимальной организации социовербальной интеракции в дискурсе как целостной структуре.

Следует полагать, что прагматическим мотивом использования высказывания исследуемого типа является не просто представить ситуацию (констатировать



определённое свойство личных отношений), как это обычно представляется в лингвистических изысканиях, игнорирующих прагматическое определение коммуникации, но, предъявляя партнёру вербальное обозначение, соотнесённое с концептом личных отношений, побудить партнёра к определённому моторному или психическому действию, а также побудить его допустить определённое представление о качествах и личности говорящего, принять их соответствие установленным нормам и правилам.

Применяя вербальные обозначения элементов концепта личных отношений, коммуникант-инициатор опирается на ряд знаний относительно деятельности и личности партнёра. В частности, он понимает, что партнёр воспримет его речь; он осознаёт, что партнёр психологически готов к манифестации позиции со стороны говорящего (возможны и другие ожидания); он знает, что партнёр, скорее всего, примет предлагаемый говорящим способ представления концепта и его вербального описания, связанного с позицией и референтной ситуацией диалога в целом; он полагает, что партнёр, вероятно, совершит действия, предполагаемые обозначением элементов концепта личных отношений со стороны говорящего.

Психологическая, прагматическая и социокультурная обусловленность диалога(дискурса) выступают как частные формы общей совокупной определённости диалогического дискурса (текста) со стороны коммуникативных деятельностей адресата и говорящего, где только и возможна обусловленность высказывания указанными факторами. Кажутся мало вероятными формы, где на структуру и содержание дискурса может быть оказано решающее влияние со стороны упомянутых и других факторов аналогичного порядка в обход коммуникативных деятельностей участников акта общения с дискурсом, как-то напрямую, вне деятельности или каким-либо ещё иным путём.

С точки зрения психологического состояния говорящего (ментального, волевого, эмоционального) семантика дискурса с вербализацией элементов концепта личных отношений, характеризуется:

а) волевой направленностью на формирование вербальной межличностной интеракции в диалоге путём управления поведением партнёра;

б) наличием субъективной модальности, оценочности (положительной или отрицательной).

Наблюдения за процессами вербализации концепта личных отношений в дискурсе позволяют прийти к ряду выводов.

Вербальные актуализации элементов концепта личных отношений в составе монологического дискурса или высказываний-реплик в речи обеспечивают интерактивный характер дискурса, сопряженно-деятельностный контент высказывания.

Семантическая организация высказывания дискурса на базе актуализации элементов концепта личных отношений выступает как регулирующее звено знаковой интеракции, позволяющее в ходе функционирования дискурса:

1. предлагать знаковую программу управления поведением партнера; детерминацию речевого поведения партнера; детерминацию неречевого поведения партнера; детерминацию мыслительной активности партнера; смешанные формы детерминации;

2. предлагать партнеру согласованные действия (знаковое формирование моделей ситуации для координации действий), осуществлять другие функции для управления поведением партнера по дискурсу.

\*\*\*

1. Леонов Л. Русский лес. Роман. - Том 1, 2. - М.: Молодая гвардия, 1961. – с. 110.
2. Сидоров Е В. Онтология дискурса. - М.: ЛИБРОКОМ, 2008.–232 с.
3. Maughan W.S. An Ideal Husband: (a play). - Moscow: Iris Press Rolf, 2001.–p. 24.
4. Wilde O. Theatre: (a novel). - М.: Vysshayaskola, 1985.–p. 65.

Киндеркнехт А.С.

**К вопросу об устных формах инструктирования в политической коммуникации**

*Пермский национальный исследовательский политехнический университет  
(Россия, Пермь)*

doi: 10.18411/spc-26-08-2017-05

idsp: 000001:spc-26-08-2017-05

**Аннотация**

В статье рассматриваются инструктирующие формы в устной политической коммуникации. Представлены явные и скрытые проявления инструктирования в разных подсферах политического дискурса. Кратко изложены особенности каждой из рассматриваемых устных форм инструктирования.

**Ключевые слова:** политическая коммуникация, инструктирование, инструктаж, инструкция, СМИ.

Вертикальная коммуникация не может обойтись без такого ее вида, как инструктирование. Рассматривая историю и методы политической коммуникации, Д. Лиллекер пишет, что на протяжении истории политическая коммуникация являлась линейным процессом, нисходящим от власти к народу [5, с. 16]. В политической организации власти, на наш взгляд, также можно обнаружить элементы инструктирования. Ранее мы пытались интерпретировать инструктирующие формы в устной и письменной речи политического дискурса, отмечая, что устные формы политического инструктирования не столь очевидны, нежели письменные [3]. В настоящей статье предложим классификацию устных форм инструктирования в политической коммуникации в качестве попытки их первой категоризации в политическом дискурсе. Для удобства восприятия информации пронумеруем обнаруженные нами устные формы инструктирования:

1. Публичные выступления и парламентские речи, устно представляющие письменные документы, программы и демонстрирующие этапы настоящей или будущей деятельности адресатов политической коммуникации и руководство процессом этой деятельности. Сюда же можем отнести такую форму коммуникации, как повестка дня, которая формируется для освещения наиболее значимых проблем, и, таким образом, скрыто предписывает, на что необходимо обратить внимание. Здесь также можем рассматривать и сообщения, направленные на координацию усилий людей в решении какой-либо задачи. Отметим, что устные выступления являются первоначальным посылом к деятельности и необязательно предполагают контролирование этой деятельности, исключением являются приказы и распоряжения, нацеленные на конкретного адресата, с которого спрашивается результат.

2. Номенклатурный отчет в так называемой «риторике съездов» [9]. Отчет реализуется в озвучивании итогов работы с определением дальнейшего плана действий и предназначается, главным образом, для номенклатурных работников, хотя косвенным адресатом все же является народ. Если рассматривать особенности отчета в исторической плоскости, к примеру, в период до 1980 г., в период гласности и в современный период политической коммуникации (периоды описаны в работе [10]), то можно заметить, что до 1980 г. руководящие указания не терпят возражений, не допускают обсуждения и не способствуют интеграции, тогда как в более современные исторические периоды ситуация в политической коммуникации меняется, отчет предполагает обратную связь.

3. Инструктаж как «обучающая процедура, устанавливающая порядок и способы выполнения какой-либо задачи или задания» [2, с. 106], то же, что инструктирование [8]. Инструктаж берет также начало в «риторике съездов» и нередко совмещается с

письменными формами должностной инструкции. В деловой коммуникации имеют место инструктажи, знакомящие работника с его должностными обязанностями и правилами соблюдения техники безопасности на рабочем месте. В сфере политики такого рода инструктирование также присутствует. Особенностью инструктажа в политической коммуникации является возможность прямых сообщений каких-либо указаний нижестоящим в политической вертикали.

4. «Инструктаж» в политическом дискурсе СМИ. Элементы инструктирования наблюдаем в заголовках современных публикаций: С участниками прямой линии с Путиным провели инструктаж (о предварительном ознакомлении гостей с правилами поведения во время прямого эфира) [7], Би-би-си сообщила о прошедшем «тайном инструктаже» для муниципальных избиркомов (о «тайном инструктаже» избиркомов и избирателей перед предстоящими в сентябре выборами муниципальных депутатов в Москве) [1], Кириенко учит вице-губернаторов интернету (об инструктаже региональных кураторов внутренней политики) [4], Медведев перед выступлением в Госдуме приехал к Путину на инструктаж (о личной встрече премьера и главы государства, в ходе которой обсуждался предстоящий отчет премьера перед депутатами Госдумы) [6] и т.д. Инструктирование-стимул представлено в речах, выступлениях политиков, публикуемых для широкой общественности, как правило, в статьях и сообщениях, отражающих разные аспекты политической деятельности. Инструктирование проявляется нередко в закамуфлированной форме как обучение, тренинг, репетиция, семинар-совещание. Письменная форма инструктирования здесь вторична по отношению к устной форме коммуникации и обязательно опосредована СМИ, в том числе в прямом эфире и в записи устных сообщений.

5. Различные инструктивные формы на выборах. Здесь инструктирование наблюдаем как в простом ознакомлении с формой прохождения выборов с процедурой голосования, в том числе с разъяснением принципов работы с техническими устройствами и электронными программами, так и в открытой или завуалированной предписании, стимулирующем, например, голосовать определенным образом, в прямой или косвенной агитации. Для иллюстрации последнего случая вспомним лозунг «Да-Да-Нет-Да» на референдуме 25 апреля 1993 года, когда в ходе широкомасштабной кампании велась агитация, предписывающая «правильные» ответы на четыре вопроса бюллетеня.

Итак, устные формы инструктирования мы находим в публичных выступлениях, парламентских речах, приказах и распоряжениях, в различного рода инструктажах. Основной адресат устных форм инструктирования – номенклатура, однако, как видим, в конечном счете и более широкие массы, которые подразумеваются или мыслятся как непосредственные реципиенты. СМИ и современные технические средства позволяют расширить адресат устных инструктирующих форм в политической коммуникации, вместе с тем следует признать, что все же коммуникативное пространство текстов с элементами инструктирования сужает привязка устных форм инструктирования к письменному тексту. Список рассмотренных устных форм инструктирования в политической коммуникации может быть дополнен, уточнен и конкретизирован в дальнейших исследованиях.

\*\*\*

1. Би-би-си сообщила о прошедшем «тайном инструктаже» для муниципальных избиркомов (04.07.2017) [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3343456> (дата обращения: 14.08.2017).
2. Вишнякова С.М. Профессиональное образование: Словарь. Ключевые понятия, термины, актуальная лексика. – М.: НМЦ СПО, 1999. – 538 с.
3. Киндеркнехт А.С. Инструктирование в политической коммуникации // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 3-3 (45). – С. 85–88.

4. Кириенко учит вице-губернаторов интернету (22.12.16) [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.gazeta.ru/politics/2016/12/22\\_a\\_10443341.shtml#page2](https://www.gazeta.ru/politics/2016/12/22_a_10443341.shtml#page2) (дата обращения: 14.08.2017).
5. Лиллекер Д. Политическая коммуникация. Ключевые концепты / Пер. с англ. С.И. Остнек. – Х.: Изд-во «Гуманитарный Центр», 2010. – 300 с.
6. Медведев перед выступлением в Госдуме приехал к Путину на инструктаж (17.04.2017) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.newsru.com/russia/17apr2017/vstrecha.html> (дата обращения: 14.08.2017).
7. С участниками прямой линии с Путиным провели инструктаж (14.06.2017) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.rbc.ru/politics/14/06/2017/594012e89a79472052f8b7fa> (дата обращения: 14.08.2017).
8. Толковый словарь Ушакова. Д.Н. Ушаков, 1935-1940 [Электронный ресурс]. – URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/824598/ИНСТРУКТАЖ> (дата обращения: 14.08.2017).
9. Хазагеров Г. Наука убеждать. Российская публичная политика: пиар за вычетом риторики [Электронный ресурс] // Русский Журнал. Обзоры. – URL: [http://old.russ.ru/culture/20041217\\_khaz.html](http://old.russ.ru/culture/20041217_khaz.html) (дата обращения: 12.02.2014).
10. Халтурина О.С., Киуру К.В. Как повлияло изменение системы политической коммуникации на жанр PR-текстов-отчет [Электронный ресурс]. – URL: <http://sci-article.ru/stat.php?i=1402229048> (дата обращения: 10.08.17).

**Мохаммед Абд Али Хуссейн Аль Каззас**

**Лексика арабского происхождения со значением «Предметы домашней обстановки и обихода» и её функционирование в русской речи**

*Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского  
(Россия, Саратов)*

*doi: 10.18411/spc-26-08-2017-06*

*idsp: 000001:spc-26-08-2017-06*

**Аннотация**

Статья посвящена исследованию слов арабского происхождения со значением «Предметы домашней обстановки и обихода». Рассматриваются лексемы: алма́з, графин, кинжал, сумах, талисман, та́ра, фити́ль и шадуф (тематическая группа «Одежда и предметы домашнего обихода»). Лексикографический анализ иноязычных заимствований позволил выявить спорные вопросы, связанные с этимологией этих слов, и показать специфику толкований арабизмов в современных словарях. На материале Национального корпуса русского языка рассмотрены процессы адаптации и функционирования исследуемых лексем в русском языке.

**Ключевые слова:** русский язык, иноязычная лексика, заимствования, арабизмы, лексико-тематическая группа, предметы домашнего обихода.

Изучение заимствованной лексики, в частности лексики арабского происхождения, – одна из актуальных проблем современного языкознания. Данной тематике посвящены труды таких исследователей, как А. А. Иванова [Иванова 2011], И. И. Огиенко [Огиенко 2012], Л. А. Жилинская [Жилинская 2009], Л. К. Валиуллина [Валиуллина 2004], Л. П. Крысин [Крысин 1996], Р. М. Светлова [Светлова 2012]. Этой проблемой занимались и арабские лингвисты: М.Г.Ч. Аль-Кадими [Аль-Кадими 2010]; С. А. Аль Хазраджи [Аль Хазраджи 1977]; М. Д. А. Аль Шаммари [Аль Шаммари 2016]; М. Х. Халлави [Халлави 1986]; А. Х. Хуссайн [Хуссайн 2001]; К. Х. Наджим [Наджим 2016]. В данном исследовании реализован идеографический подход к анализу арабизмов. Из современных словарей иностранных слов была осуществлена выборка лексем арабского происхождения, которые в дальнейшем были распределены по тематическим группам (ТГ). Одна из таких групп «Одежда и предметы домашнего обихода». Разнообразие лексики этой ТГ обусловило выделение трёх её подгрупп (далее ПП):

1. «Одежда, головные уборы, украшения»: *бурну́с*, *джелоба́* (джаллабийя), \**ихрам* (в 1-ом значении), *паранджа*, *са́ван*, \**сафа́ри* (в 3-ем значении), \**султан* (в 1-ом значении), *хала́т*.

2. «Ткани, материалы»: *атла́с*, *бязь*, *кармази́н*, *кума́ч*, *мохе́р*, *муа́р* (в 1-ом и 2-ом значении), *нубук*.

3. «Предметы домашней обстановки и обихода»: \**алма́з*, *графин*, \**кинжал*, *сумах* (во 2-м знач.), *талисман*, \**та́ра*, *фити́ль*, *шаду́ф*.

Знак \* показатель того, что слово входит и в другую ТГ на основе его многозначности (например, \**алма́з* в значении «драгоценный камень» рассматривается нами и в ТГ «Минералы»).

Лексемы ТП «Одежда, головные уборы, украшения» и «Ткани, материалы» уже были предметом изучения автора (см. [Аль Каззаз 2017; 2017 а]). В данной статье представлены результаты анализа лексики ТП «Предметы домашней обстановки и обихода».

Лексикографическая представленность заимствованной лексики рассматривалась на материале современных арабского и двуязычных (арабско-русских и русско-арабских) словарей; а также словарей иностранных слов русского языка (см. [А-р 1994; А-р 1981; Р-а 1997; А-В 2004; ТСИС 2007; НСИС 2008; ССИС 2011; СИС 2012]). Результаты наблюдений обобщены в таблице:

**Представленность арабизмов в современном, двуязычных и русских словарях**

Словари Слово	А-В 2004	А-р 1981	А-р 1994	Р-а 1997	ТСИС 2007	НСИС 2008	ССИС 2011	СИС 2012
*та́ра	+	–	+	+	+	+	+	+
сумах (во втором знач.)	+	+	+	+	+	+	–	–
фити́ль	+	+	+	+	+	–	+	–
*алма́з	+	+	+	+	+	–	–	–
талисман	+	+	+	+	–	–	–	+
шаду́ф	+	+	+	–	+	+	–	–
графин	+	+	+	–	+	–	–	–
*кинжал	+	+	–	+	–	+	–	–

Прежде всего отметим, что все исследуемые арабизмы подгруппы «Предметы домашней обстановки и обихода» зафиксированы в арабском словаре А-В 2004. Наибольшая представленность в русских словарях отмечена у слов \**тара* (в 6-ти из 7-ми словарей), *фити́ль* и *сумах* (в 5-ти словарях). Слова *алма́з*, *талисман* и *шаду́ф* представлены в 4-х словарях, а *графин* и *кинжал* – в 3-х.

Этимологические данные словарей показывают, что прямое заимствование из арабского языка обнаружено у лексем *сумах* и *шаду́ф* (см. [ТСИС 2007, НСИС 2008]). Опосредованно в русский язык вошли: \**алма́з* (тюрк. *almas* < араб. *Almas*) [ТСИС 2007]; *талисман* (франц. *talisman* ← ит. *talismano* ← араб. *tolsmân* [СИС 2012]; *тара* (ит. *tara* < араб. *tarh*) [ТСИС 2007; НСИС 2008; ССИС 2011; СИС 2012] и *фити́ль* (тур. *fitil* < араб. *Fatīl*) [ТСИС 2007; ССИС 2011]. Что касается этимологии слов *графин* и *кинжал*, то данные словарей расходятся. Согласно одним лексикографическим источникам, слово *графин*, имея арабское происхождение, вошло в русский язык опосредованно: *графин* < нем. *Karaffine*, ит. *caraffina* < араб. (см. [ТСИС 2007; ЭСРЯ 2009, с. 99]); согласно другим – это слово итальянского происхождения: *графин* < ит. *Caraffina* (см. [ССИС 2000, с. 174]). Лексема *кинжал*, по данным НСИС 2008, – прямое заимствование из арабского языка, а по данным [ЭСРЯ 2009], слово вошло в русский

язык опосредованно через тюркские языки [ЭСРЯ 2009, с. 180]. Таким образом, вопрос определения этимологии ряда слов является спорным.

Анализ слов ТП «Предметы домашней обстановки и обихода» начнём с лексем *\*тара* и *фитиль*. Слово *тара* на основе его многозначности мы отнесли к разным подгруппам: к подгруппе «Одежда, головные уборы, украшения», т.к. в [А-В 2004] и в [А-р 1994] оно обозначает «покрывало для головы; фату, чадру» и к подгруппе «Предметы домашней обстановки и обихода», т.к. его этимологом является слово *отходы*, а в [Р-а 1997] оно означает: 1. «упаковка; 2. вес вагона»; в [ТСИС 2007] – «упаковка для товара: ящик, мешок, ёмкость для жидкостей и т.п.»; в [НСИС 2008] – «1) товарная упаковка в виде контейнера, ящика, мешка, бочки и др. (напр., жёсткая, мягкая т., стеклянная т., герметичная т.); 2) вес упаковки товара, а также средств перевозки (напр., товарного вагона)»; в [ССИС 2011] – «упаковка для товара: ящик, мешок, ёмкость для жидкостей и т.п.»; в [СИС 2012] – «1) ёмкость, предназначенная для хранения, упаковки и транспортировки промышленных товаров и с.-х. продуктов; 2) вес упаковки товара». Таким образом, можно говорить о развитии значения слова в русском языке, усложнении его семантической структуры: появляются значения «ёмкость для хранения чего-либо и упаковка», а также «вес упаковки и средств перевозки».

Слово широко представлено во многих корпусах НКРЯ. Преобладающим значением, в котором функционирует арабизм, является значение «упаковка, ёмкость»: *Занимавшиеся анализом этой проблемы ученые заявили, что пластиковая тара попала под подозрение, поскольку потребители использовали ее вторично, не промывая тщательно* (Федор Лобанов. Разобрали по волокнам // «Русский репортер», 2014); *Вообще тара, или упаковочные и оберточные материалы, были в Советском Союзе некой священной субстанцией* (Ирина Глущенко. Одноразовость // «Знание – сила», 2009). Слово сочетается со многими прилагательными: в текстах НКРЯ *тара пластиковая, деревянная, герметичная, ящичная, симпатичная, маленькая, крепкая, возвратная, надёжная, пустая, заполненная, фасовочная, самоуничтожающаяся, порожняя, старая, железная* и т.п.

Встретился текст, где *тара* употребляется в значении «масса»: *В монорельсовых весах тара (масса) крюков учитывается автоматически* (С. Н. Коротков. Весоизмерительные системы от «МЕТРА» // «Мясная индустрия», 2004.06.21]. *Тара* может выступать и в составе имени собственного, например, в названии журнала: «*Тара и упаковка*».

Примеры употребления лексемы *тара* находим как в официальной речи, так и в неофициальной: ср.: <...> *тара* и упаковка предъявленного к отправке груза находятся в надлежащем состоянии (Правила транспортно-экспедиционной деятельности // «Логистика», 2003.12.22): *Из-под пива-то сегодня принимают? Как «тара кончилась»? Я им покажу, кончилась* (М.С. Аромштам. Мохнатый ребенок, 2010).

В поэтических текстах XX века встречаются примеры, где *тара* выступает в метафорическом значении: *Там он «промыслил», // Что не пустая тара // Готовых мыслей // Есть каждый человек, // Что он – волна // Энергии, сусек // Зерна* (Г. Н. Оболдуев. «Привычным нам стихом...», 1941-1952); в качестве сравнения: *У Малого театра, прозрачна, как тара, Себя подставляя под струи Москвы, Ксюша меня увидала и стала: – Боря!* (Б. А. Слуцкий. Ксения Некрасова, 1961).

Отметим, что от слова *тара* образовано прилагательное *тарный*, что, наряду с другими признаками, указывает на высокий уровень адаптации слова в русском языке.

*Тара* – один из высокочастотных арабизмов в русском языке.

Слово *фитиль* в арабском и двуязычных словарях имеет два значения: «1) зажигательный шнур; 2) запал» [А-В 2004; А-р 1981, с. 645; А-р 1994, с. 567;]. В русско-арабском словаре 1997 г. оно представлено одним значением – «зажигательный

шнур» [Р-а 1997, с. 1057]. В толковом словаре русского языка Д. Н. Ушакова это слово имеет 2 значения: «льняная или пеньковая лента или жгут из некрученой пряжи, пропускаемые сквозь горелку, впитывающие в себя горючее и служащие для горения в осветительных приборах; 2) приспособление для взрывания снарядов» [ТСРЯ 2013, с. 796].

В современных словарях иностранного слова представлено 3-мя значениями: «1. Лента, жгут или шнурок, служащие для горения в некоторых осветительных и нагревательных приборах. Керосиновая лампа с фитилем. 2. Горючий шнур для воспламенения зарядов, для передачи огня на расстоянии при производстве взрывов. Старинное ружье с фитилем. 3. Жгут из мягкого материала, пропитываемый каким-н. составом (смазывающим, лекарственным). Вложить в ухо ф; *фитилёк* – уменьш. от ф. 1, 3. *Фитильный* – относящийся к фитилю 1-3, фитилям» [ТСИС 2007; ССИС 2011].

Таким образом, в русском языке наблюдается усложнение семантической структуры слова.

В арабском языке данное существительное может принимать форму мужского и женского рода (в отличие от русского языка, где оно имеет форму только мужского рода), единственного и множественного числа, склоняется.

В НКРЯ слово *фитиль* представлено во всех корпусах: в основном (361 документ), газетном (120 документов), параллельном (74 документа), поэтическом (54 документа), синтаксическом (1 документ), устном (9 документов) и используется преимущественно в 1-ом и 2-ом значениях: *Когда все ушли, отец снова сел в кресло и стал поправлять фитиль у лампы* (Ю. О. Домбровский. Обезьяна приходит за своим черепом, часть 1, 1943-1958); *Она вырвала из его рта сигарету, ткнула в фитиль первой попавшейся под руку зажигательной бутылки и грохнула об пол* (Александр Снегирев. Вера, 2015). Встречаются примеры, где *фитиль* выступает как имя собственное: например, название сатирического киножурнала «Фитиль» или прозвище *Фитиль*: *Впервые чувство национального самосознания житель Таллина Томас Ребкане, за которым еще со школьных лет закрепилась кличка Фитиль, испытал 21 ноября 1990 года <...>* (Виктор Левашов. Заговор патриота, 2000). Единичны тексты, где *фитиль* или его производное *фитилёк* употребляются в 3-ем значении: *Насыпая гравий в горшочек, к песку подвожу фитилек из марли – «искусственный корень», чтобы снизу могла поступать вода* (А. Новоселов. Кактусы на гидропонике // «Химия и жизнь», 1967); *Гной нашел себе ход наружу. В этот ход вводишь турунду, «фитилек»* (В. И. Мухина. Воспоминания Веры Мухиной // «Искусство», 1957).

*Фитиль* может использоваться как негативно окрашенное слово: *И тут уполномоченного прорвало: – Чего улыбаешься, чего лыбишься, фитиль несчастный!.. Думаешь, жалко тебя стало?* (Г. Жженов. Прожитое, 2002).

В НКРЯ представлены тексты, где *фитиль* употребляется в составе устойчивого выражения *фитиль вставить*, то есть наказывать, отругать (см. [Живая речь 1994]). Синонимами этому выражению являются: *отчитать, надавать тумаков, обругать, избить, отругать, вступить в интимные отношения, наказать, победить, нафитилять, вставить по первое число, пропердолить, навтыкать, вставить пистон* (см. Словарь синонимов на «Академике» URL:<http://dic.academic.ru>). Приведём ряд примеров: *Так что вставили фитиль самим себе в одно место!* (Теймураз Мамаладзе. «Здравствуй, осел!» // «Дружба народов», 1999.07.15); *Все резцы переточим, а этому курицыну сыну фитиль вставим...* (М. Анчаров. Как Птица Гаруда, 1989); *Ну, а потом – начальству-то за меня фитиль вставили, тоже приятно...* (Ю. Даниэль. Воспоминания // «Родник», 1989); *Так что пессимистам всяким фитиль крупный мы вставили* (Анатолий Трушкин. 208 избранных страниц, 1990-2002).

В ряде текстов слово *фитиль* употребляется в качестве сравнения: *Так появился в моем доме этот плоский и длинный, как фитиль, Ш.* <...> (Анатолий Ким. Мое

прошлое // «Октябрь», 1998); «**Фитиль гадюкой заспиртованной** // лежал, свернувшись тяжело. // От ветра – гостя беспардонного – // устало звякало стекло» (Г. С. Семенов. День рождения, 1942-1944); *Сто дней, чадающих, как фитиль*, // *Томят безводьем Вуадиль* (М. А. Тарловский. Вуадиль, 1931); *Неожиданно бой снова вспыхнул, как потухший фитиль на ветру* (А. Михайлов. Капкан для одинокого волка, 2001).

Встретились примеры использования арабизма в олицетворении: *Дрожит фитиль. Стекает воск* (И. А. Бродский. «Сбегают капли по стеклу...», 1965); ... *Фитиль, любитель керосина, // Затрепетал, вздохнул, потух* (Г. В. Иванов. «Голубизна чужого моря...», 1943-1958); *Фитиль уснет, когда иссякнет масло* <...> (И. Г. Эренбург. «Умрет садовник, что сажает семя...», 1940).

Таким образом, можно сказать, что арабизм *фитиль* относится к актуальной заимствованной лексике и широко употребляется в разных стилях речи. Слово имеет словообразовательные дериваты *фитилёк, фитильный*; широкую сочетаемость; используется в устойчивом выражении *фитиль вставить*, что в совокупности свидетельствует о его высокой степени адаптации в русском языке.

Арабизм \**алмаз* можно отнести к двум подгруппам: к подгруппе «Одежда, головные уборы, украшения» и к подгруппе «Предметы домашней обстановки и обихода». Это обусловлено тем, что с древних времён алмазы использовались как в качестве предметов для шлифовки и резки (алмаз назван так вследствие его особой твёрдости), так и в качестве украшений, талисманов. В арабском языке слово произносится как [алмаза] и, в отличие от русского языка, является существительным женского рода.

В [А-В 2004] и двуязычных словарях *алмаз* имеет два значения: «1) драгоценный камень; 2) инструмент для резки стекла» [А-В 2004; А-р 1981 с. 40; А-р 1994 с. 26]. В русско-арабском словаре 1997 г. это только «инструмент для резки стекла» [Р-а 1997, с. 22]. Синонимами слова *алмаз* являются слова *драгоценность* и *бриллиант* [Федорова, 2014, с. 5]. В [ТСИС 2007] даётся энциклопедическое толкование этого арабизма: «1. Прозрачный драгоценный камень, минерал, блеском и твёрдостью превосходящий все другие минералы; 2. инструмент для резки стекла в виде острого куска того камня, вделанного в рукоятку». В представленной дефиниции даются характеристики камня («прозрачный», «драгоценный», «прочный») и описывается устройство инструмента для резки стекла («острый кусок камня, вделанный в рукоятку»).

В НКРЯ лексема представлена практически во всех корпусах и преимущественно употребляется в значении драгоценного камня: *Пираты, потопленные ими корабли, алмаз из сокровищницы Великих Моголов...* (Ю. Рахаева. Как стать успешным черным котом // «Известия», 2003.02.06). И лишь немногочисленные примеры свидетельствуют о существовании второго значения у слова – «инструмент для резки стекла»: *Если бывал в хорошем настроении, давал пацанам потрогать пальцем «алмаз» – резец, с хрустом и скрипом вскрывающий стекло* (Д. Рубина. Белая голубка Кордовы, 2008-2009); *Его горячих, сильных рук // И зренье зорких глаз, // Палитра, и гончарный круг, // И стеклорез-алмаз* (П. Г. Антокольский. Баллада молнии (Пикассо, 3), 1962); *Ты тянешь алмаз по стеклу, // И близишься всё вороватей* <...> (И. В. Елагин. «Луна огибает барак...», 1939-1953).

Встретились примеры использования слова *алмаз* в разговорной фразеологической единице *глаз-алмаз*, означающей человека, способного быстро и точно определить что-либо с первого взгляда или поровну разделить что-либо (см. [БУС 2016, с. 187]): *У Ларки глаз-алмаз* (М. Трауб. Нам выходить на следующей, 2011); *Я разведчик, у меня глаз-алмаз* (В. Михальский. Прощеное воскресенье // Октябрь, 2009).



Многочисленны примеры употребления данного слова в качестве имени собственного (имя, названия организаций, фирм, компаний): *А это – существенное сокращение технических средств и личного состава, отмечают создатели новейшего оружия, специалисты НПО "Алмаз"* (А. Чаплыгин. Триумф в Капустинном Яру // «Воздушно-космическая оборона», 2003). *Алмаз* встречается в текстах технической, специализированной литературы или на специализированных форумах: *[diakin, nick] Эти цифры надо на 100 умножить для Вт/ (м·К)? (Алмаз 1001-2600 Вт/ (м·К)) гиперссылка теплопроводность в направлении осей a и c соотв.* (коллективный. Форум: АЭС Фукусима. Реактор на припое, 2011).

Велико количество примеров, где *алмаз* используется в переносном значении: *Ступит – горе под ногами стелется. Молвит слово – выронит алмаз* (Е. Г. Полонская. Ольге Берггольц, 1965); *Алмаз вы наш небесный, драгоценнейший господин директор <...>* (М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита, часть 1, 1929-1940).

Часто *алмаз* используется в сравнениях: *Сам он был как алмаз, который можно надрезать только алмазом, но перед которым бессильны все самые мощные и грубые орудия из железа и стали* (А. Дударев. Юрий Нагибин: компромисс или терпимость? // «Сибирские огни», 2012); *Они их специально в сургуче закаливают, жало крепкое, как алмаз, проткнет что угодно* (М. Елизаров. Библиотекарь, 2007).

От слова *алмаз* образовано прилагательное *алмазный*, также широко представленное в текстах НКРЯ.

Слово *алмаз*, как и другие уже рассмотренные слова, можно отнести к общеупотребительной актуальной заимствованной лексике.

Предметом домашнего обихода является и **графин**. В арабском языке *графин* произносится как [гарафа] и является существительным женского рода. В [А-В 2004] графин имеет 3 значения: «1) сосуд из обожжённой глины или стекла с носиком и ручкой для хранения воды; 2) блестящий меч; 3) красивая женщина» [А-В 2004]. В двуязычных словарях значения этого слова не совпадают в полной мере: в словаре 1981 г. *графин* – «1) кувшин для воды; 2) чайник; 3) кофейник» [А-р 1981, с. 16], а в словаре 1994 г. слово представлено 5-ю значениями – «1) кувшин; 2) чайник; 3) кофейник; 4) кувшин для воды; 5) бутылка для масла» [А-р 1994, с. 7]. В [ССИС 2000] *графин* – «стеклянный или хрустальный сосуд с узким длинным горлом (для воды, вина и т.д.)» [ССИС 2000, с. 174]. Таким образом, в русском языке графином не являются ни блестящий меч, ни красивая женщина. Произошёл процесс изменения семантической структуры слова в сторону сокращения количества значений до одного. Изменилась и сама семантика слова: графин может быть только стеклянным или хрустальным (особый вид стекла); у него узкое длинное горло.

Лексема широко представлена в основном, газетном, параллельном, поэтическом и устном корпусах НКРЯ: *Принесли стеклянный графин с бурым вином <...>* (Д. Рубина. Медная шкатулка (сборник), 2015). Найден пример, в котором упоминается разновидность графина – графин-термос: *...кухонные «причиндалы» в стиле 50-х годов: пузатые тостеры и кофеварки, графин-термос <...>* (Е. Колядина. Модный интерьер: И ново, и кондово! // Комсомольская правда, 2004.06.14). Встречаются примеры употребления слова в составе имен собственных, например, в названиях компаний, ресторанов: *Гостинично-оздоровительный комплекс приглашает Вас посетить свой фирменный ресторан "ГрафинЪ"* (<http://www.usadbavip.ru/restaurant/>).

Как и другие арабизмы рассматриваемой тематической группы, *графин* используется в сравнениях: *А Маргус все стоит – стройный, элегантный, как графин* (Н. Рубан. Тельняшка для киборга // «Боевое искусство планеты», 2003.10.18). Следующие примеры демонстрируют олицетворение: *Невесело твоим гостям, Бездействует графин хрустальный* (М. И. Цветаева. «Всё повторяю первый стих...»),

1941.03.06); *Ровно в восемь он сделал предложение графину с водой, графин подумал пять минут и согласился, но тут его выдали замуж за водопроводный кран* (А. Балужева. Людмила Петрушевская: «Россия – это полигон Господа Бога» // Комсомольская правда, 2013.05.27).

В текстах НКРЯ *графин* сочетается с прилагательными *хрустальный, стеклянный, пустой, узкогорлый, жалкий, капитанский, гнусный, пузатый, лекторский, запотелый, керосиновый, пунцовый* и др.

Ввиду широкой представленности слова в текстах НКРЯ, в том числе и в переносных значениях, арабизм *графин* следует отнести к актуальной заимствованной лексике.

**Кинжал.** Слово *кинжал* [ар. *hanğar*] в [А-В 2004, А-р 1981, Р-а 1997] имеет единственное значение – «небольшой нож»; в [НСИС 2008] это «холодное колющее оружие с обоюдоострым коротким клинком; носится в ножнах; в древности и у нек-рых кавказских народов к. – традиционная принадлежность мужского костюма». В дефиниции словаря иностранных даёт точное описание оружия (*короткий обоюдоострый клинок*) и сведения о культурных традициях (*часть мужского костюма на Кавказе*), что свидетельствует об изменении семантики слова в русском языке.

НКРЯ содержит большое количество документов (700 док.), в которых используется слово *кинжал*: *Они приводят в движение огромные глаза, заставляют огромный кинжал вонзаться в грудь исполина и открывают на всеобщее обозрение содержимое черепа* (Алексей Мокроусов. Брегенцские страсти // Известия, 2012.08.08). Встретилось сложное существительное *нож-кинжал*: *Один из них представляет церемониальный нож-кинжал в ковчежце, по периметру которого идёт золотой орнамент* (И. Лалаянц. Тетрагамматон // «Знание-сила», 2013). *Кинжал упоминается как экспонат, артефакт, археологическая находка: Среди них – сосуд, которому более 2 тысяч лет, бронзовые нож и кинжал <...>*. (М. Кошмарчук. При постройке дороги на Алтае повреждено около 40 древних захоронений // РИА Новости, 2010.09.08); подарок: *Наверняка что-то и на память подарили? – Кинжал*. (Д. Пономаренко. Александр Овечкин: Слетал на футбол в Махачкалу! // Советский спорт, 2011.07.25); часть интерьера: *Если мужчина занимает руководящую должность, то такой кинжал в интерьере рабочего кабинета, укрепит его лидерскую позицию и превосходство над подчиненными*.

*Кинжал олицетворяется: О чем думает наш кинжал накануне убийства?* (А. Макушинский. Город в долине, 2012); *Этот мстительный и подлый кинжал однажды уже сорвался с полки и отрезал бесу кончик хвоста*. (М. Гиголашвили. Чертово колесо, 2007). Часто слово используется в сравнениях: *Именно здесь, в Михайловском, Пушкин отточил, словно кинжал, свое представление о свободе в несвободе, о красоте нашей с вами страны и наших с вами красавиц* (Виктор Ерофеев. Ссылка в красоту // «Огонек», 2014); *Ничего не соображая и ничего не видя, кроме двух искр, горящих в кошачьих глазах, Поплавский выхватил из кармана паспорт, как кинжал* (М. А. Булгаков. Мастер и Маргарита, часть 1, 1929-1940). Встретилось и метафорическое употребление слова: *А вон перочинный ножик... Кинжал первоклассника*, (Алексей Слаповский. Гибель гитариста, 1994-1995); *А мы скоро воткнем вам кинжал милосердия в самое сердце, чтобы эта агония не затянулась!* (Д. Глуховский. Метро 2033, 2005).

Слово встречается и в составе имён собственных: *<...> корабль располагает 16 пусковыми установками ЗРК «Кинжал» <...>* (И. Коновалов. «Петр Великий» испытали на ПРО // Известия, 2012.09.20).

Характеризуют *кинжал* прилагательные: *серебряный, дагестанский, церемониальный, турецкий, заклятый, острый, булатный, длинный, сувенирный, алый, мстительный и подлый, картонный, персидский* и др.

*Кинжал*, как и другие представленные лексемы арабского происхождения, используется в разных стилях речи и относится к актуальной заимствованной лексике.

**Талисмán.** В [А-В 2004] слово представлено 2-мя значениями: «1) покрывало; 2) предметы, большая часть из которых содержит тексты (несколько слов) из Корана, приносящие его владельцу счастье, удачу, защиту, помощь». В двуязычных словарях *талисмán* – «1) талисмán; 2) перен. тайное письмо, тайнопись; тайна» [А-р 1994, с. 463]; «мантра» [Р-а 1997, с. 986]. В [НСИС 2008], а также в [ССИС 2000, с. 594, СИС 1999, с. 564] это «предмет, который, по суеверным понятиям, приносит счастье, удачу» Анализ словарных дефиниций показывает сужение семантической структуры слова в русском языке и изменение его лексического значения: утрачивается связь талисмана с Кораном.

Интересно, что является для людей талисманом. В текстах НКРЯ талисманы – это *пробитый гвоздем песттáлер, жаба с денежкой во рту, синий бант, гильза, зонтик, пуля, кусочек растения, фотография, деревянная коробочка, герань, стихи, игрушечные мишка и черепаха, сумка, маленькая красная звезда, младенческая пинетка дочери, «Бесприданница»,* то есть, в основном, любые предметы быта. Но талисманами могут быть, например, люди или стихи.

В НКРЯ арабизм представлен преимущественно в основном (232 документа) и газетном (603 документа) корпусах и обозначает предмет, приносящий удачу и счастье: *Спасением стала подвернувшаяся книжка по фэн-шуй. Оказалось, талисмán Галины – заварочный чайник!* (Е. Чулкова. Заливай и пей! // «Огонек», 2015).

В ряде примеров талисмán входит в состав сложных слов: *талисмán-вуду, фигурка-талисмán, зонтик-талисмán, цветок-талисмán, талисмán-оберег.*

Характеризуют талисмán прилагательные *волшебный, роковой, золотой, идолопоклоннический, личный, навороченный, охотничий, неопробованный, бесовский* и др.

В художественных текстах *талисмán* используется в переносном значении: (олицетворение) *Талисмán* словно только и ждал этого прикосновения (Н. Александрова. Последний ученик да Винчи, 2010); (метафора) *Грудь его, как горчичный пластырь, припекал заветный талисмán* (Павел Крусанов. Укус ангела // «Октябрь», 1999).

Встречаются примеры, где *талисмán* используется в качестве имени собственного. Например: *С детства. Мое любимое сочинение было «Талисмán»* (Виктория Токарева, Дмитрий Быков. «Человек без комплексов мне неинтересен»: Интервью Виктории Токаревой, 2003).

Все рассмотренные слова являются высокочастотными арабизмами и отличаются высокой степенью адаптации в русском языке.

К низкочастотным арабизмам относятся арабизмы *сумах* и *шадуф*.

**Сумáх** мы рассматриваем в подгруппе «Предметы домашней обстановки и обихода» на основе его второго значения в [НСИС 2008]: «1. род древесных растений сем. анакардиевых (сумаховых); содержат дубильные и красящие вещества, нек-рые виды разводят как декоративные; 2. безворсовый односторонний ковёр с цветочно-геометрическим узором». В других исследуемых словарях такого значения не выявлено. Важно отметить, что *сумах* в значении «ковёр» дано в БСЭ: «односторонний безворсовый ковёр с крупными узорами, в которых преобладают большие медальоны, заполненные мелкими геометрическими, растительными и зооморфными мотивами. Изготовление С. особенно характерно для народного искусства Азербайджанской ССР» [БСЭ Т. 25, с. 195]. Однако в текстах НКРЯ примеров использования слова *сумах* в этом значении не выявлено. Обращение к интернет-источникам показало, что *сумах* в значении «ковёр» всё-таки употребляется в русской речи, о чём свидетельствуют словосочетания: «*дагестанский сумах*», «*уникальный сумах*», «*безворсовый*

односторонний *сумах*», «*сумах ручной работы*», «*лезгинские ковры-сумахи*», «*шелковые персидские сумахи*», *самобытные табасаранские сумахи*».

Таким образом, можно сказать, что слово *сумах* в значении «ковёр» относится к малоупотребляемой лексике, используемой в сферах, связанных с производством ковров, с народным творчеством и народными промыслами.

Арабизм *шадуф* представлен в арабском словаре двумя значениями: «1) кран (устройство для подъёма тяжести); 2) приспособление для подъёма воды» [А-В 2004]. В [А-р 1981] слово имеет одно значение – «подъёмный кран», а в [А-р 1994] – два: «1) подъёмник, лифт; 2) рычаг». В словарях иностранных слов *шадуф* имеет следующее толкование: «на Востоке – приспособление для доставания воды из колодца при орошении; журавль» [НСИС 2008, с. 960]. Сопоставляя данные дефиниции, делаем вывод о сужении семантической структуры арабизма *шадуф* в русском языке и развитии семантики слова: включение указания на географию распространения этого бытового приспособления.

Лексема *шадуф* представлена всего 3-мя документами в трех корпусах НКРЯ – основном, газетном и поэтическом, причём 2 примера носят описательный характер: *Шадуф – приспособление для подъёма воды, напоминающее колодезный журавль* (Н. Драчинский. В стране пирамид // «Огонек». № 16, 1956]; *Местные мужики, потомки тех, кто в дёбрях Селигера ходил на медведя с рогатиной, теперь строят на виллах москвичей египетские шадуфы – колодцы с «журавлем»* (А. Косоруков. Сельский бунт в Тверской области, или как москвича из рая Селигерского изгоняли // Комсомольская правда, 2012.04.03). Один текст демонстрирует употребление слова в поэтической речи: *Забыв Амэра, флору Африки, Истоки Нила и шадуф, По-братски мы делили завтраки, Тайком за партией крем слизнув* (Д. Л. Андреев. Другу юности, которого нет в живых. Материалы к поэме «Дуггур», 1, 1950);

Арабизм *шадуф* относится к малоупотребляемой заимствованной лексике. Слова *сумах* и *шадуф* не утратили оттенка иноязычных слов и не воспринимаются как русские. Неслучайно их использование в речи сопровождается дополнительными пояснениями.

Итак, анализ слов тематической подгруппы «Предметы домашней обстановки и обихода», включающей слова *алмаз, графин, кинжал, сумах* (во 2-м знач.), *талисман, тара, фитиль* и *шадуф* показал, что в большинстве исследуемых словарей представлены арабизмы *тара* и *фитиль*.

Этимологические данные словарей показывают, что прямое заимствование из арабского языка обнаружено у лексем *сумах* и *шадуф*, остальные слова вошли в состав русского языка опосредованно. Этимология ряда слов до конца не прояснена.

Анализ словарных дефиниций позволил выявить процессы семантической адаптации слов. Расширение семантической структуры наблюдается у слов *тара* и *фитиль*; сужение – у слов *графин, талисман, сумах* и *шадуф*. Сохраняется семантическая структура у слов *алмаз* и *кинжал*. Но у всех слов в той или иной мере наблюдается развитие семантики, появление новых сем.

К высокочастотным арабизмам (100 и больше фактов употребления в НКРЯ) относятся: *алмаз, графин, кинжал, талисман, тара* и *фитиль*. Эти слова имеют высокую степень адаптации в русском языке, о чём свидетельствуют и их лексикографическая представленность, и использование в разных сферах и стилях речи, в том числе в художественном стиле, где эти заимствования приобретают переносные значения; фонетическая и орфографическая устойчивость (нет вариантов произношения и написания); широкая сочетаемость с другими словами; включение в состав фразеологизмов, наличие производных слов. Эти слова, без сомнения, составляют общеупотребительную актуальную лексику русского языка. Они пополняют его подсистемы терминов и собственных имён.

К низкочастотным арабизмам (менее 10 фактов употребления) относятся *сумах* и *шадуф*. Это слова-экзотизмы. Их использование в речи сопровождается пояснениями.

\*\*\*

1. Аль Муджам Аль-Васит. Каир, 2004. URL: <http://waqfeya.com/book.php?bid=210> (дата обращения: 13.04.2017).
2. Аль Каззаз М. А. Арабизмы тематической группы «Здания, сооружения, строительные материалы»: лексикографический анализ. Филологические этюды: сб. науч. ст. молодых ученых: В 3 ч. Саратов, 2017. Вып. 20, ч. 1–111– С. 308 – 313.
3. Аль Каззаз М. А. Функционирование арабизмов в русской речи: на материале «Национального корпуса русского языка». Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Филология и журналистика. Выпуск 1. Саратов, 2017 а С. 49 – 53.
4. Аль-Кадими Махмуд Гази Чаллюб. Судьба арабизмов в современном русском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2010 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dslib.net/russkij-jazyk/arabizmy-v-sovremennom-russkom-jazyke.html>.
5. Аль Хазраджи С. А. Арабизмы в русском языке // Народы Азии и Африки. 1977. № 1. С. 151–158.
6. Аль Шаммари Маджида Джамиль Ашур. Актуальные арабизмы в русском языке: вхождение, функционирование, потенциал: дис. ... канд. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2016. 184 с.
7. Арабско-русский словарь. Ташкент: ИПО «Камалак», 1994. 911 с.
8. Белянин В.П., Бутенко И.А. Живая речь. Словарь разговорных выражений. М.: ПАИМС, 1994. 192 с.
9. Большая Советская Энциклопедия (БСЭ). (В 30 томах.) Гл. ред. А. М. Прохоров. Изд. 3-е. М., «Советская Энциклопедия». 1976. Т. 25. Струнино – Тихорецк. 1976. 600с.
10. Борисов В. М. Русско-арабский словарь. М.: Советская Энциклопедия, 1997. 1120 с.
11. Валиуллина Л. К. История изучения лексики арабского происхождения в русском языке / Л.К.Валиуллина // Исследования по сравнительному языкознанию. Казань, 2004а. С. 176-181.
12. Васюкова И. А. Словарь иностранных слов. М.: АСТ-ПРЕСС, 1999. 640 с.
13. Егорова Т. В. Словарь иностранных слов современного русского языка. М.: Аделант, 2012. 800 с.
14. Жилинская Л.А. Национально-культурные и языковые особенности арабизмов в современном немецком языке: Автореф. дисс. ... канд. филолог. наук. М., 2009а. 27 с.
15. Захаренко Е., Комарова Л., Нечаева И. Новый словарь иностранных слов: свыше 25000 слов и словосочетаний. М.: Азбуковник, 2008. 1040 с.
16. Иванова А. А. Тематическая классификация арабизмов в русском языке // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Випуск 5'2011. Серія 9. Сучасні тенденції розвитку мов. С.104-109.
17. Крысин Л.П. Иноязычное слово в контексте современной общественной жизни // Русский язык конца XX столетия (1985 – 1995). М.: Языки русской культуры, 1996. С.142-161.
18. Крысин Л. П. Толковый словарь иноязычных слов и словосочетаний: ок. 25000 сл. М.: Эксмо, 2007. 939с.
19. Морковкин Н. М., Богачёва В. В., Луцкая Г.Ф., Большой универсальный словарь русского языка. – М.: АСТ-Пресс, 2016. – 1456 с.
20. Наджим Кассим Хамед. Идиоматизация как одна из форм формирования языковой картины мира (на материале СП «Одежда» в русском и арабском языках): дисс. канд. филол. наук. Саратов, 2016. 311 с.
21. Огиенко И.И. Иноземные элементы в русском языке: история проникновения заимствованных слов в русский язык. Изд. 3–е, [репр.]. Москва: URSS: ЛИБРОКОМ, 2012. 136 с.
22. Светлова Р. М. Рецепция арабских прототипов в русском языке: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2012. 24с.
23. Современный словарь иностранных слов: ок. 20 000 слов. 3-е изд., стер. М.: Рус. яз., 2000. 742 с.
24. Толковый словарь русского языка / под. ред. Д. Н. Ушакова. Переработанное издание. 100 тысяч слов. М.: «ЛадКом», 2013, 848 с.
25. Федорова Т. Л. Словарь синонимов и антонимов. М.: «ЛадКом», 2014. 224 с.
26. Фёдорова Т. Л. Современный словарь иностранных слов. М.: Лад-Ком, 2011. 704 с.
27. Халлави М.Х. Лексические арабские заимствования в современном русском языке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: Университет дружбы народов, 1986. 15с.
28. Хусайн Аббас Хусайн. Русская лексика арабского происхождения в теоретическом и прикладном рассмотрении: дисс. ... канд. филол. наук. Москва, 2001. 172 с.
29. Шарбатов Г. Ш. Арабско-русский учебный словарь. М.: Рус. яз, 1981. 1076 с.
30. Этимологический словарь русского языка /сост. Г. А. Крылов. СПб.: ООО «Виктория плюс», 2009. 432 с.

Петрова В.А.

**Функционирование фольклорного мотива «вовлеченный в танец» в сказочном фольклоре эвенгов**

*Институт гуманитарных исследований  
и проблем малочисленных народов Севера СО РАН  
(Россия, Якутск)*

doi: 10.18411/spc-26-08-2017-07

idspr: 000001:spc-26-08-2017-07

**Аннотация**

В данной статье проводится анализ разновременных фольклорных текстов, чтобы детально исследовать известный фольклорный мотив М88 «Вовлеченный в танец», выявленный Ю.Е. Березкиным.

**Annotation**

In this article, an analysis of different folklore texts is conducted to study in detail the well-known folkloric motif M88 "Involved in dance", revealed by Yu.E. Berezkin.

Самая ранняя запись эвенской сказки «Про лису» («Хуличан дьувулин») сделана в 1945 г. от эвена М. П. Семенова [2; 146–152]. В данном тексте соединены двенадцать микросюжетов, образуя многосоставную сказку. Данный сюжет содержит по тематической классификации Березкина Ю.Е. фольклорный мотив М88 «Вовлеченный в танец» [1].

*- Нет (лисы), опять лиса нас обманула. Ну, Старуха, шей мне штаны.*

*Сшила старуха штаны мохнатые. Наступил вечер. Старик надел штаны (свои), стал шаманить:*

*- Лиса и медведь, все приходите смотреть, приходите смотреть, как я буду шаманить.*

*В то же самое время стал старик плясать. Со штанов старика сыпалась шерсть так, что только пыль столбом. Находящиеся в его жилище Медведь и Лиса смеялись так, что только хохот разносился. Старик сказал:*

*- Старуха, закрой вход (наш) (и) окно (наше) закрой!*

*Потом старик сказал:*

*- Старуха, постарайся, попытайся ударить Лису палкой.*

*Лиса сказала:*

*- Мама, не бей меня. Я когда-нибудь тебя выручу.*

Сюжет о Лисе с мотивом М88 «Вовлеченный в танец» функционирует и в современной сказочной традиции эвенгов. Примером данного явления могут служить следующие эвенские нимканы:

Текст 1. Эвенская сказка «Старик Бочиликан» («Бочиликан этикэн»), записана от З.А. Степановой [3]. Сюжет состоит из трех микросюжетов: эпизод о лисе, обманным путем попавшей на сани и съевшей всю еду старика, а на месте поедания еды оставившей выпавший зуб. И эпизод о пляске Старика с дырявыми штанами, засунувшего туда труху, чтобы вызвать смех и тем самым обнаружить объект преследования – беззубую Лису, который содержит мотив М88 «Вовлеченный в танец» [1].

*...Я сейчас соберу всех животных, и перед ними буду плясать, таким образом, я найду ту лису, которая съела мою еду и обманула меня.*

*Собрал труху и положил в штаны, а штаны продырявил в нескольких местах. И крикнул зверям:*

*- Звери, соберитесь!*

Тогда собрались лисицы, зайцы, белки. Старик закрыл все щели в жилище и начал плясать:

- Дым клубится, дым клубится.

Когда он плясал, то труха, которую он положил в штаны, начала выходить и клубиться через дырки. Стало очень смешно. Все звери начали смеяться: хи-хи-хи-хи.

И вдруг где-то далеко в глубине юрты послышался смех: ху-ху-ху-ху-ху.

Старик начал смотреть внимательно на всех, у кого какие зубы. И вдруг видит, что у той лисы, которая сидит в глубине юрты, нет зуба.

Тогда Бочиликан старик, схватив очаговый крюк, начал им размахивать. Очаговым крюком он задел верхушки ушей зайцев. Задел кончики хвостов белок, которые бросились наверх. Затем ударил по кончикам лисьих хвостов, когда они метнулись в полог.

Поэтому у белок кончики хвостов стали черными. У лисиц тоже кончики хвостов стали черными. У зайцев кончики ушей тоже черными стали. Это их сделал такими Бочиликан старик.

Текст 2. Эвенская сказка «Лиса» («Хуличан») записана в 2003 году от А.С. Соколовой, проживающей в пос. Кепервеем Билибинского района Чукотского автономного округа [4]. Сюжет содержит эпизод о Лисе, обманным путем попадающей на сани и съевшей рыбу и мясо, а на месте поедания оставившей выпавший зуб. И эпизод о пляске Старика с дырявыми штанами без шерсти, засунувшего туда труху, чтобы вызвать смех и тем самым обнаружить объект преследования – беззубую Лису, который содержит мотив М88 «Вовлеченный в танец» [1].

... Старик зашел в юрту и спрашивает у старухи:

- Старуха, где мои дырявые штаны, которые без шерсти.

- Там.

- Вытащи, я одену их. И принеси труху.

Труху положил в штаны.

Старуха думает: «Почему старик это делает?».

Положил. Уехал.

Смотрит юрты стоят. Стал, прислушиваться. Остановился возле большой-большой юрты. Завязал оленей на кустах. Вошел. Видит много-много лисиц едят его рыбу и мясо. Грызут. Старик думает:

- Как их много, а как же я узнаю, кто же из них та самая лиса.

- Ну-ка, я вам сейчас буду петь.

-Ну-ка!

- Если я забуду и не смогу петь, вы тоже пойте.

Начал петь и танцевать. Когда танцевал, труха, которую положил в штаны старик, вылетала через дырки штанов. Увидев - это лисицы начали смеяться. Тогда он увидел лисицу, у которой были отломленные зубы и кровоточили. Подошел и кое-как успел схватить за хвост.

Тогда лиса:

- Отпусти, старик я сейчас сделаю, так чтобы солнце перекочевало. Будет очень темно. Отпусти, отпусти!

Текст 3. Эвенская сказка «Лиса» («Хуличан»), записана от М.И. Булдукиной, проживающей в Среднеколымском улусе Республики Саха (Якутия) в 2010 году [5]. Сюжет состоит из 2-х микросюжетов, например, Лиса нанимается пастухом к старикам, делает вид, что пасет оленей, а сама съедает их и убегает. А на месте поедания оставляет выпавший зуб. И микросюжет о пляске Старика, чтобы вызвать смех и тем самым обнаружить объект преследования – беззубую Лису, который содержит мотив М88 «Вовлеченный в танец» [1].

... Старик начал делать себе бубен. Сделав бубен, принес мох. Штаны продырявил и засунул туда мох.

*Собрал много зайцев и лисиц. Начал ходить вокруг костра и шаманить. Тогда лиса начала смеяться: Хухуху-ху-хуу! Старик поймал Лису и начал стегать до покраснения. С тех пор она красная.*

Проведенный анализ разновременных фольклорных текстов показывает, что известный фольклорный мотив М88 «Вовлеченный в танец», выявленный Ю.Е. Березкиным содержится в самой ранней записи нимкана «Про лису» («Хуличан дьувулин») сделанный в 1945 г. Интересно отметить, что современная сказочная традиция эвенов тоже сохраняет сюжет о Лисе с мотивом М88 «Вовлеченный в танец» в нимканах «Лиса» («Хуличан»), «Старик Бочиликан» («Бочиликан этикэн») и «Лиса» («Хуличан»).

\*\*\*

1. Березкин Ю.Е. Тематическая классификация и распределение фольклорно-мифологических мотивов по ареалам. Аналитический каталог [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/berezkin>. – [Дата обращения: 20.01.2017].
2. Новикова К.А. Очерки диалектов эвенского языка: Ольский говор. Ч. 2. Л.: Наука, 1980. – 243 с.
3. Петрова В.А. Эвенский нимкан о лисе и старике Бочиликане: к проблеме вариативности и типологии сюжетов // Вестник Северо-Восточного федерального университета. №4 (7). 2010. С. 130-134.
4. Петрова В.А. Эвенский нимкан о лисе, записанный от А.С. Соколовой: к проблеме вариативности и типологии сюжетов // Вестник Поморского университета серия «Гуманитарные и социальные науки». № 7. 2011. С. 192–194.
5. Петрова В.А. Эвенская сказка о лисе, исполненная М.И. Булдукиной, и ее сюжетные аналоги // Вестник угроведения. № 4 (15). 2013. С. 58–61.



## РАЗДЕЛ II. КУЛЬТУРОЛОГИЯ

**Григорьянц Т.А.**

**Структура «художественного тела»: жест в сценическом тексте спектакля**

*КемГИК  
(Россия, Кемерово)*

*doi: 10.18411/spc-26-08-2017-08*

*idsp: 000001:spc-26-08-2017-08*

Тело человека можно представить своеобразным проводником информации, идущей от внешнего мира к сознанию человека. Сам процесс передачи всегда связан с искажениями, которые неизбежны, их характер во многом зависит от способа передачи, иными словами от качественных характеристик проводника. В настоящее время хорошо изучены способности тела, как комплекса, проводящего информацию биологического и физиологического свойства, исследованы схемы рождения эмоций и чувств, при этом одни и те же обстоятельства, события, факты по-разному «отражаются» в сознании разных людей. Можно предположить, что проблема тела человека как проводника (или адаптера) от мира окружающего к человеческому сознанию еще долго будет актуальной.

Философ, автор многих работ, посвященных феноменологии телесности, В.А. Подорога представляет «феноменальное тело», как «веер возможностей для совершения действия...» [1, с.112]. Сложно представить себе этот «веер возможностей», поскольку весь окружающий мир находится в постоянном движении, и буквально каждую минуту происходят изменения, все внешнее окружение человека и его внутренний мир каждую минуту претерпевают различные трансформации. Мир предметов, идей, отношений постоянно «переплавается» и принимает новые формы, давая нам возможность рассматривать существующее многообразие в каждый раз новом ракурсе. С появлением новой информации телесный опыт расширяется, что является импульсом к смене внутренних установок, которые, в свою очередь, меняют внешнее. Проявляется это взаимовлияние в действиях и поступках людей. Таким образом, знания нового уровня расширяют «веер возможностей», и в изучении телесности появляются новые аспекты исследования, поскольку открывается новый уровень телесных проявлений или телесной рефлексии.

Одной из сфер активного творческого участия телесности, результатом которого является рождение художественного образа, является искусство. Если из всех разнообразных способов телесных проявлений выделить художественный аспект, то можно говорить о существовании «художественного тела». Этим термином в сходном понимании пользовался В.Э. Мейерхольд. [2]. В театре «тело художественное», по нашему мнению, представляет собой сплавленный опыт нескольких художников, творцов спектакля: драматурга, актера, режиссера. Оно всегда придумано, можно сказать, – искусственно, но при этом воплощено в живом непосредственном природном материале тела человека - исполнителя.

Если «феноменальное тело», - есть лишь «веер возможностей для совершения действия», то «художественное тело» – это очень важная для человека возможность проявить себя в действии, в художественном действии.

Одним из самых главных обстоятельств чудесной трансформации просто тела в «тело художественное» является присутствие наблюдателя за действиями и ежесекундной трансформацией «этого тела» - зрителя. В чем же отличие, в таком случае, сценического языка от бытового языка жизни человека?.

Искусство театра – усложненная разновидность игры: игры в другое время, в других людей, в чужую жизнь, в чужие проблемы, в придуманные обстоятельства и ситуации. Проживая в той или иной мере отдельные моменты историй, актеры все же играют, хорошо зная правила игры и даже финал. Искусство здесь в том, что зритель должен по условиям, принять сценическую интерпретацию как фрагмент или модель настоящей жизни, сейчас и здесь происходящих событий, «не замечая», повторяющегося в каждом спектакле «режиссерского каркаса» этой игры (ведь некоторые постановки живут по несколько лет и даже десятилетий). Во многом это зависит от актеров, то есть от тех, кто непосредственно материализует действие и режиссерский замысел.

Художественный телесный жест в театральном искусстве является той действенной основой, при помощи которой осуществляется презентация художественного образа и роли, и спектакля в целом. Телесные партитуры отдельных исполнителей сливаются в одно «тело спектакля», в один большой жест, представляющий собой материализованную идею режиссера.

Чаще всего исследователей интересует именно «большой жест», то есть характеристики всего спектакля, как некоего целого, состоящего из элементов, которые «вступают в сценические отношения», образуя при этом разнообразные театральные формы. Анализируется жанр спектакля и его стиль, уровень реализации режиссерского замысла, темпоритмическая структура сценической постановки и т.д. Гораздо реже анализу подвергаются сами элементы, составляющие это единство. С одной стороны, если к целому спектаклю отнестись как к знаку, что последовательно осуществляется в рамках семиотического театроведения, то элементы целого представляют составляющие этого знака. С другой стороны, каждый элемент целого, рождающий сценическое действие, может также рассматриваться как своеобразный самостоятельный знак. Дж. Вельтрусски говорит - «все, что находится на сцене, есть знак» [Цит. по: 3, с.308]. В то же время, существует мнение, что не стоит выделять из общего сценического действия отдельные элементы и, как справедливо замечает Т. Ковзан: «незачем членить континуум спектакля» на мельчайшие временные отрезки, соответствующие наименьшему триединству одного означающего: это только «разрушает» мизансцену, и общий сценический замысел при такой постановке вопроса» [3, С.302]. Исследователь в области знаковой теории театра П. Пави считает, что правильнее и разумнее представлять спектакль в виде своеобразного зрелищного текста, где одновременно существуют все элементы, составляющие сценическую реальность [См. 3 С.301-307].

Одним из таких элементов является пластический жест актера. Непрерывно «звучащие» в пространстве сцены жесты исполнителей сплетаются в одну пластическую партитуру, составляя единый сценический текст.

Существующее в настоящее время многообразие театральных форм, эксперименты в области театрального жанра, интерес к возможностям синтеза разных видов искусства позволяют предполагать существование такого же многообразия в художественном жестовом языке.

Что определяет наличие или отсутствие жеста на сцене, жестовую форму, место жеста и его отношения к другим выразительным средствам? Большое влияние, безусловно, на форму существования и характер художественного жеста оказывает присутствие слова. Именно поэтому так отличаются жесты актеров драматического театра от жестов актеров театра движения или театра пантомимы. В драматическом искусстве жест может существовать или самостоятельно (передавая смысл независимо от слова) – это первый возможный вариант или «аккомпанируя» произносимому слову, привлекая внимание к отдельным репликам и словам, а также организуя сам процесс сценического общения, являясь полноправным элементом сценической жизни.

Являясь органической частью сценического характера, жест в широком понимании, несет в себе огромную информацию. В жестовом языке проявляются не только эмоциональное состояние, намерения и отношение к происходящему, но и общая культура героев сценической постановки, время и место происходящих событий, положение персонажей и их отношение друг к другу. Отечественный историк и философ М.Я. Гефтер считает, что: «тело, его движения и действия являются таким же историческим документом, свидетельствующим о прошлом, как дневник или грамота» [Цит. по: 4 С.167].

Каждый вид театра (драматический, театр движения, театр кукол и др.) обладает своей спецификой в жестовом языке. Эту специфику целиком и полностью определяет место и доля участия языка тела в создании художественного образа сценического действия. Если в драматическом спектакле телесная партитура исполнителя только в сочетании с речевой создают полноценный образ роли, то в пластическом спектакле жест становится если не единственным, то, по крайней мере, самым важным выражающим средством, которое организует сценическое действие при полном отсутствии слова. В театре кукол жесты актеров приобретают еще более сложное содержание.

\*\*\*

1. Подорога В.А. Полное и рассеченное // Психология телесности. Между душой и телом / ред.-сост. В.П. Зинченко, Т.С. Леви. – М.: АСТ: МОСКВА, 2005.- 365с.
2. См. Об этом: Баумбах Г. «Больше точности, радости, блеска в движениях!» (Маска и ее язык в театральной работе В.Э. Мейерхольда) // Искусство и искусствоведение: теория и опыт (Сценическая педагогика) / Под ред. Г.А. Жерновой. — Кемерово: КГАКИ, 2002, вып. I., С.63-79.
3. Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991.-540с.
4. Григорьева С.А., Григорьев Н.В., Крейдлин Г.Е. Словарь языка русских жестов. – М.- Вена: Языки русской культуры; Венский славистический альманах, 2001.- 254с.

## РАЗДЕЛ III. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Карпова Е.К.

### Из музыкальной мицкевичианы: романсы русских композиторов

*Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова  
(Россия, Уфа)*

*doi: 10.18411/spc-26-08-2017-09*

*idsp: 000001:spc-26-08-2017-09*

#### Аннотация

В статье рассматриваются романсы Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского, Ц.А. Кюи на стихи А. Мицкевича, созданные в 1860–1890-е гг. Они представляют единичное обращение к определенному поэтическому источнику в отличие от стихотворений, получивших многообразное творческое преломление. Романсы охватывают широкий жанровый диапазон от лирической миниатюры до романса-прелюдии, романса-монолог, стихотворения с музыкой. Поэзия Мицкевича, становясь импульсом для художественных поисков, влекла за собой композиторов, раздвигая границы камерной области.

**Ключевые слова:** поэзия Мицкевича в музыке, русский романс, Н.А. Римский-Корсаков, Ц.А. Кюи, П.И. Чайковский.

Вопросы русско-польских культурных связей издавна разрабатываются искусствоведами. Классикой музыкальной проблематики стали труды выдающегося ученого И.Ф. Бэлзы, обозначившего необычайно обширное исследовательское поле, в котором выделяется тема «Мицкевич и музыка». Включающая множество разнородных явлений, она осваивается в самых различных аспектах, где одним из наименее изученных представляется музыкальная мицкевичиана. В данной статье рассматриваются романсы русских композиторов на стихи Адама Мицкевича, созданные в 1860–1890-е годы и представляющие единичное обращение к определенному поэтическому источнику, в отличие от некоторых стихотворений поэта, получивших многообразное творческое преломление (имеются в виду стихотворения «Моя баловница», «Разговор», см. об этом: [4; 5]).

Романс Н.А. Римского-Корсакова «Свитезянка» появился в 1867 году, причем тридцать лет спустя композитор напишет на текст баллады Мицкевича (в переводе Л.А. Мея), повествующей о любви и верности, одноименную кантату. Для романса Римский-Корсаков выбрал небольшую песню русалки – любовный призыв, обращенный к юноше. Здесь нашла воплощение близкая композитору морская фантастика. В те годы Римский-Корсаков работает над симфонической картиной «Садко», воспевающей морскую стихию. Возникают параллели между женскими персонажами баллады Мицкевича и былины «Садко»: Свитезянка и Волхова – фантастические русалки-обольстительницы, призывающие возлюбленных, обещая негу и покой, очаровывая красотой природы.

Ариозно-декламационная вокальная партия романса соединяется с фортепианным музыкальным пейзажем. Струящиеся арпеджио изображают всплески волн Свитези, при этом манящий колорит звуковой картины определяет причудливая игра тонально-гармонических красок. Тональность *Des-dur* (заметим, что в этой же тональности написана симфоническая картина «Садко») – темноватая и теплая по Римскому-Корсакову – переливается различными оттенками через сопоставления с

аккордами F-dur, E-dur (Fes). Развитая фортепианная партия приближает произведение к такой разновидности, как романс-прелюдия (по В.А. Васиной-Гроссман).

Переводом Мея воспользовался и П.И. Чайковский, когда написал романс «Али мать меня рожала» (1875). Поэтический строй стихотворения – горестного монолога покинутой девушки отличается ярко выраженным народным началом, что было одной из черт слога Мицкевича, особенно привлекательных для композиторов. Вольная транскрипция Мея воспроизводит не столько польские, сколько русские народно-поэтические особенности, имеющие однако общие славянские корни. При этом Чайковский подчеркивает именно польские черты, сочетая песенные элементы с танцевальными. В.А. Васина-Гроссман указывает: «Мазурка выбрана здесь как распространенный в польской народной музыке жанр для того, чтобы придать национальную окраску песне девушки, разлученной со своим милым. Потому танцевальный мотив звучит здесь трагически» [2, с. 275]. Сумрачная тональность еs-moll, беспокойный ритм усиливают данное впечатление. Композитор изящный танец трактует столь индивидуально, что позволяет Е. Орловой назвать произведение «трагической мазуркой-монологом» [7, с. 78].

По сонету Мицкевича «Утро и вечер» в переводе Н. Берга Чайковский сочиняет романс «На землю сумрак пал» (1880). Образное содержание выходит за рамки любовной лирики, долгое время привлекавшей русских композиторов в поэзии Мицкевича. Рождается вокально-инструментальный романтический монолог-размышление о смысле жизни, одиночестве. Чайковский любил этот романс, о чем поделился с братом в письме: «Написал несколько романсов, один из них на чудные слова Мицкевича мне безмерно нравится, и иначе, как расточая слезы, не могу его играть» [11, с. 218]. Сочинение отличают признаки городского романса, что проявляется в соединении песенно-романсных и декламационных оборотов в вокальной партии, фактуре сопровождения гитарного типа. Общий неустойчивый характер отражается в тональном плане произведения (g-moll, Des-dur, d-moll), хотя оно и заканчивается светлым F-dur. Н. Туманина отмечает интонационную близость мелодии романса и вокальной партии Татьяны из оперы «Евгений Онегин», а именно, мелодическому рисунку темы из сцены письма «Кто ты: мой ангел ли хранитель?» [10, с. 350].

Следовало бы упомянуть одно из последних произведений Чайковского – драматическую симфоническую балладу «Воевода», написанную по Мицкевичу (в переводе Пушкина).

Исключительной фигурой музыкальной мицкевичианы является Ц.А. Кюи. Его неугасающий интерес к польской поэзии в целом (композитор обращался к стихам К. Бродзинского, С. Витвицкого, Я. Чечота и др.), а также творчеству Мицкевича обусловлен некоторыми биографическими фактами (как, например, польско-литовское происхождение матери), свободным владением с детских лет польским языком.

Вереницу его вокальных произведений на стихи Мицкевича (первое из них – «Разговор» – появилось в 1876 году, а завершает ряд баллада для голоса с оркестром «Будрыс и его сыновья», созданная в 1915 году) предваряет романс, на первый взгляд не имеющей отношения к рассматриваемой теме, поскольку написан оно не на текст Мицкевича, но по стихотворению А.С. Пушкина. Однако именно в интересующем аспекте он заслуживает особого внимания. Это романс «Пушкин о Мицкевиче» (1871) на текст знаменитого поэтического ответа Пушкина Мицкевичу «Он между нами жил», где представлен образ самого польского поэта.

Отношения Пушкина и Мицкевича были непростыми, что нашло отражение во многих публикациях (см., например: [1; 9]). Трепетная дружба, творческий взаимный интерес сменились полным разрывом, фоном которого оказался очередной виток политического противостояния между народами России и Польши. После событий

1831 года поэтические послания с обеих сторон становятся демонстрацией общественных позиций.

Романс Кюи, заключающий знаменитые пушкинские строки: «...Он говорил о временах грядущих, / Когда народы, распри позабыв, / В великую семью соединятся...», – выстраивается как музыкальный портрет Мицкевича. В процессе развития словно прочерчивается многоликий образ, охватывающий различные грани эмоциональных состояний: от полной отрешенности от мира, лирического самоуглубления до напряженной драматической экспрессии и трагического пафоса с неожиданным тихим умиротворением в заключении (*Es-dur*). Композитор использует выразительные возможности музыкальной декламации, контрастной динамики, сложные фактурные и гармонические приемы. Романс превращается в масштабный монолог.

Романс «Пушкин о Мицкевиче» по сути предопределил разные эмоциональные грани камерно-вокальных произведений Кюи на стихи Мицкевича – и светлую лирику, и психологизм, и драматическую монологичность. Так, в один год (1876) были написаны легкая, шутивная миниатюра «Моя баловница» и драматический монолог ариозного типа (по определению Корженянец) «Меня холодным люди называют» (год издания 1887).

Пик интереса к поэзии Мицкевича со стороны Кюи приходится на 1890-е годы, когда появляются два вокальных цикла: «Четыре сонета» (в переводах М. Павловой, В. Коломийцева и др.) и «Шесть стихотворений Мицкевича» (переводы В. Коломийцева; авторы переводов фрагментов «Дзядов» неизвестны). В сонетах (включающих сонеты «любовные» и «крымские») две центральные лирические миниатюры, пронизанные нежным чувством («С добрым утром», «Утро и вечер»), обрамляются развернутыми монологами, строящимися по типу контраста («Морская тишь», «К Неману»), где грозная стихия перекликается с душевными терзаниями. Исследователи справедливо отмечают близость сонетов оперным формам [6].

В Шести стихотворениях Кюи движется по пути все большего сближения слова и музыки (данный жанр довольно широко представлен в его камерно-вокальном творчестве). Композитор составляет цикл из стихотворений разных лет, отдавая однако предпочтение поэме «Дзяды». Вслед за лирическими миниатюрами («Сватовство», «Два слова») следуют три стихотворения из различных частей «Дзядов» – «Песня охотника», «Раньше вспоминает», «Что чувства наши». «Песня охотника» воспринимается как музыкальный портрет мужественного героя. Звуковая ткань словно соткана из узнаваемых атрибутов – золотого хода валторн, символизирующего роговые сигналы, трубных фанфар. Фрагмент поэмы «Раньше вспоминает» – диалог Густава и детей, композитор предназначает для солиста-тенора, женского хора и фортепиано. Музыка выражает боль, страдание героя, забытого любимой, которая все реже вспоминает о нем. Секундовые интонации печали, образ бурного движения воды, ассоциирующийся с неумолимым бегом времени, фразы хора, повторяющие музыку солиста, как навязчивую мысль, определяют его строй. Завершает часть «Аккерманские степи» (из «Крымских сонетов») – величавая картина природы, образ степи, уподобляемой океану. Звуковой пейзаж, приближенный к изображению водной стихии, таит философское раздумье, что становится моментом полного слияния поэтического образа с музыкальным.

Итак, творчество «Северного Данте», составляющее блестящую страницу европейской культуры, разными гранями открывалось для русских композиторов, привлекая и лирикой, и философской глубиной, и драматической экспрессией. Поэзия Мицкевича, становясь импульсом для художественных поисков, влекла за собой композиторов, раздвигая границы камерной области. Не случайно и Римский-Корсаков, и Чайковский, и Кюи обратились к вокально-симфоническим (или симфоническим) жанрам, вдохновляясь поэзией Мицкевича как мастера романтической баллады.

Созданные ими романсы охватывают широкий жанровый диапазон от лирической миниатюры до романса-прелюдии, романса-монолог, стихотворения с музыкой. Музыкальная мицкевичана, имеющая почти двухсотлетнюю историю, заслуживает дальнейшего изучения.

\*\*\*

1. Бэлза И.Ф. Пушкин и Мицкевич в истории музыкальной культуры. – М.: Музыка, 1988. – 256 с.
2. Васина-Гроссман В.А. Русский классический романс XIX века. – М.: АН СССР, 1956. – 352 с.
3. Избранные романсы на слова А. Мицкевича [Ноты]: для голоса в сопровождении фп. / сост. И. Головнева. – М.: Музыка, 1986. 47 с.
4. Карпова Е.К. Интерпретация русскими композиторами стихотворения Адама Мицкевича «Rozmowa» // Современные тенденции развития науки и технологий. – 2017. – № 3–6. – С. 105–108.
5. Карпова Е.К. Стихотворение Адама Мицкевича «Моя баловница» в вокальной лирике русских композиторов // Современные тенденции развития науки и технологий. – 2016. – № 4–5. – С. 131–133.
6. Корженьяц Т.В. Ц.А. Кюи // История русской музыки: в 10 т. – М., 1994. – Т. 7, ч. 1. – С. 173–210.
7. Орлова Е.Н. Романсы Чайковского. – М.; Л.: Музгиз, 1948. – 163 с.
8. Рапацкая Л.А. История русской музыки: от Древней Руси до Серебряного века: учебник. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2015. – 480 с.
9. Тарновский К.Ф. Пушкин и Мицкевич // Образ совершенства: из наследия первой эмиграции / сост. М. Филин. – М., 1999. – С. 114–149.
10. Туманина Н.В. П.И. Чайковский. Великий мастер (1878–1893). – М: Наука, 1968. – 486 с.
11. Чайковский П.И. ПСС. – М.: Музыка, 1965. – Т. 9: Литературные произведения и переписка. – 407 с.

**SCIENCEPUBLIC**

Научное издание

**Научный диалог:  
Филология, Культурология, Искусствоведение**

Сборник научных трудов, по материалам  
VI международной научно-практической конференции  
26 августа 2017 г.



**SPLN 001-000001-0175-IF**

Подписано в печать 03.09.2017. Тираж 400 экз.  
Формат 60x84 1/16. Объем уч.-изд. л.2,3  
Бумага офсетная. Печать оперативная.  
Отпечатано в типографии НИЦ «Л-Журнал»  
Главный редактор: Иванов Владислав Вячеславович