

Миннуллин Ким Мугаллимович

КОМПОЗИЦИОННОЕ СТРОЕНИЕ И СПОСОБЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ТАТАРСКИХ ПЕСНЯХ: ПРИПЕВЫ И ПОВТОРЫ

В настоящей статье на материале татарской песенной лирики анализируется функционирование припевов и повторов, выявляется их генетическая корреляция, определяется их место в композиционном строении поэтического произведения. Анализ ведется по оси "народная песня – профессиональная песня", что позволяет осуществить наблюдение за реализацией сюжетно-стилистического потенциала припевов и повторов во всех формах песенного творчества.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2012/7-2/33.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 7 (18): в 2-х ч. Ч. II. С. 122-126. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2012/7-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

برهان ترقى اداره خانه سنده استانبولده كى تقيض كيتبخانه سنڭ بر شعبه سى اوله رق كتابلر **صاتلمقده در**.
[borhan täräkyj idäräxänäsändä istanbuldağy täfäjez kitarxanäseneñ ber šöğbäse ularaq kitaplar **satylmaqtdyr**] – В управлении «Борхане таракки», которое является и отделом стамбульской библиотеки Тафайез, в продаже имеются книги (Тэфэйез китапханәсе. 1906. № 57).

Отрицательная форма настоящего времени на *-maqta(dyr)* передается, как и в турецком литературном языке, при помощи отрицательной частицы *-ma/-mä*:

اما يازنڭ نينداي ييسى كونلرنده ۱۲ – ۴۱ ر ساعت اشلاب تابغان آچه لرمزنى يوق اورنلرغه صرف ايتوب فايده سن **كورمه مكده مز**.
[ämma jaznuñ nindäj esse könlärendä 12-14 är säğat ešläp tapqan aqçalarymyznu juq uryñlarğa saryf itep fajdasyn **kürmämäktämez**] – Но мы не чувствуем пользы от ненужной траты денег, которые были заработаны нашим трудом по 12-14 часов в жаркие летние дни (Ачлык вэ ногай кардэшләрәмез. 1906. № 57).

Таким образом, для обозначения настоящего времени в текстах газеты используются три близкие друг другу формы. Языку татарского газетного текста рассматриваемого периода наряду с формой на *-a*, характерной для современного татарского литературного языка, также присуще использование форм на *-jur* и *-maqta(dyr)*, характерных для языков огузской группы, что подчеркивает имевшееся в начале XX века языковое влияние османского государства на остальные тюркские народы и на татарский народ в частности.

Список литературы

1. Бәширова И. Б. XIX гасыр ахыры – XX йөз башы татар әдәби теле. Казан: Алма-Лит, 2008. 340 б.
2. Грунина Э. А. Историческая грамматика турецкого языка. М.: Изд-во Московского ун-та, 1991. 223 с.
3. Сравнительно-историческая грамматика тюркских языков: морфология. М.: Наука, 1988. 557 с.
4. Юсупов Ф. Ю. Морфология татарского диалектного языка: категории глагола. Казань: Фэн, 2004. 592 с.

PRESENT TENSE INDICATIVE MOOD FORMS ENDING IN *-JUR* AND *-MAQTA (DYR)* IN LANGUAGE OF TATAR NEWSPAPER TEXTS OF THE BEGINNING OF THE XXTH CENTURY

Bakhtiyar Kimovich Minnullin, Ph. D. in Philology

Department of General Linguistics

Institute of Language, Literature and Art named after G. Ibragimov

Academy of Sciences of The Republic of Tatarstan

bahtiyar1986@yandex.ru

The author analyzes the grammatical forms of present tense indicative mood presented in the language of the Tatar newspaper text of the beginning of the XXth century, singles out three nuclear forms, two of which are not typical of the modern Tatar literary language, and tells that in this case it is the use of the morphological forms typical of the Oghuz languages, but at the same time it is possible that this phenomenon is the probable echo of the old written language.

Key words and phrases: Tatar periodicals; language of newspaper text; morphology; grammatical forms; forms of present tense; Kypchak forms; Oghuz forms.

УДК 784.3(=512.145)

Филологические науки

В настоящей статье на материале татарской песенной лирики анализируется функционирование припевов и повторов, выявляется их генетическая корреляция, определяется их место в композиционном строении поэтического произведения. Анализ ведется по оси «народная песня – профессиональная песня», что позволяет осуществлять наблюдение за реализацией сюжетно-стилистического потенциала припевов и повторов во всех формах песенного творчества.

Ключевые слова и фразы: татарская песня; народная песня; профессиональная песня; припев; повтор; композиция; стилистические фигуры.

Ким Мугаллимович Миннуллин, д. филол. н., профессор

Отдел народного творчества

Институт языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова

Академия наук Республики Татарстан

minnullin.kim@yandex.ru

КОМПОЗИЦИОННОЕ СТРОЕНИЕ И СПОСОБЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ТАТАРСКИХ ПЕСНЯХ: ПРИПЕВЫ И ПОВТОРЫ[©]

Большую роль в песнях играют слаженность и композиционная четкость, помогающие раскрыть сюжет или характеры героев путем последовательного изображения их свойств. Композиция, как это формулирует В. М. Сидельников, – закономерное расположение всего песенного материала на небольшом пространстве. По своим формам она разнообразна. И чем разнообразнее ее приемы, тем богаче песня поэтически [4, с. 51].

Каждому виду и жанру литературы свойственна своя композиция. Так, композиция эпических и драматических произведений требует строгой подчиненности всех его частей (образов, эпизодов) теме, идее, сюжету. Лирических жанров больше, потому больше в них и композиционных приемов. В большинстве песен повествовательное начало развито слабо, и потому событийный сюжет заменяется в них сюжетом психологическим, основанным на движении чувств лирического героя.

Народные песни имеют две устойчивые композиционные формы: одна из них – монолог (наиболее распространенная форма), другая – диалог. Монолог – песенная форма, пронизанная единым настроением, мыслью и созвучием. В монологе концентрируются переживания одного человека – лирического героя песни. Диалог же рассчитан на исполнение песни лицом к лицу двумя или несколькими людьми. Диалогическая форма свойственна свадебным и другим обрядовым песням, используется она также и в лирических протяжных песнях.

Профессиональные песни пишутся, как правило, в монологической форме. Песни, основанные на диалоге, как правило, встречаются только в музыкальных спектаклях. Но бывают и исключения.

Анализ композиции песен показывает, что они состоят обычно из двух, трех, четырех и более стрóf или же из нескольких стрóf попеременно с припевом. Изредка встречаются песни, не разделенные на стрóфы.

Объем народных песен не укладывается в какие-либо определенные рамки. В знаменитой татарской народной песне «Гөлжамал» («Гульджамал» – имя девушки) всего шесть строк, есть и объемные песни, которые состоят из двадцати-тридцати стрóf. Большими объемами отличаются в основном исторические и обрядовые народные песни. Лирические же песни, как правило, невелики по объему. Хотя и среди них встречаются более объемные.

Объем профессиональных песен в основном ограничивается тремя, четырьмя, реже – пятью стрóфами. Стремление данных песен к краткости и емкости связано прежде всего с условиями их создания и функционирования. Сценическое исполнение приводит к вынужденному ограничению объема не только профессиональных, но и народных песен.

Важное место в композиции песен занимает припев. Близкий по своей форме к приему повтора, припев претендует на самостоятельную роль в песне. Припев – особый вид изобразительных средств, присущий только песенному жанру. Правда, припев присутствует не во всех песнях. Так, припевом усилена примерно одна треть массовых песен, а если взять профессиональные песни в целом, то припев встречается лишь в четверти из них. В общих песнях припевы встречаются еще реже, так как большинство из них при создании не было предназначено для пения.

В народном песенном творчестве припевы особенно свойственны лирическим, а также игровым и плясовым песням. В последних припев считается даже обязательным элементом композиции, поскольку исполнение танцев, составлявших важную часть таких песен, возможно лишь в сопровождении припева.

В поэтических словарях и научной литературе понятие «песенный припев» определяется по-разному. Вот некоторые из определений: «Припев – это слова или стрóфа, повторяющиеся в песне после каждого куплета» [5, б. 77]; «Припев – это своеобразная форма словесного повтора, встречающаяся в различных песенных жанрах» [4, с. 51]; «Припев – это песенные стрóки, повторяющиеся после каждого куплета» [1, с. 223]. Кроме того, есть ученые, которые ставят знак равенства между припевом и рефреном [3, с. 604]. Вместе с тем приведенные здесь определения не раскрывают сущности припева. Роль припева в песенном жанре намного значимее как в композиционном, так и в содержательном отношении. Ученый-фольклорист И. Надиров о значении припевов в татарских народных песнях пишет следующее: «Припев усиливает, развивает, углубляет идею песен, объединяет стрóфы вокруг одного образа и укрепляет их внутреннюю связь» [2, б. 29].

Многообразны и ярки припевы в народных, особенно в лирических, протяжных песнях. Они могут следовать за стрóфами или же находиться внутри них. В некоторых лирических песнях припев повторяется вслед за каждой стрóкой или за двумя стрóками стрóфы. В ряде лирических произведений после каждой стрóфы повторяется один и тот же припев. Только в такой форме используются припевы, например, в игровых и плясовых песнях. Во многих протяжных песнях припев изменяется частично или полностью. Припевы в народных песнях разнообразны не только по приемам использования, они отличаются еще и по количеству и объему. Отдельные формы припевов, применяемых в народном творчестве, можно найти и в авторских песнях. Но в последних используются только нетрадиционные припевы, то есть припевы, создаваемые специально для той или иной песни, тогда как в народных песнях встречаются припевы, кочующие из одной песни в другую.

Каковы же припевы в профессиональных песнях? Прежде всего следует отметить, что они в профессиональных песнях во всех случаях следуют вслед за стрóфой. Припевы сложной формы или припевы, находящиеся внутри стрóфы, встречаются очень редко. Самым распространенным является четырехстрóчный припев, следующий за четырехстрóчной стрóфой. Иногда применяется и характерный для народных песен двухстрóчный припев. В некоторых произведениях объем припевов достигает пяти, шести и даже восьми строк. Таковы, например, припевы в песнях «Хуш, авылым» («Прощай, моя деревня», сл. Х. Фатхуллина, муз. С. Сайдашева), «Якты елга» («Светлая река», сл. Р. Ахметзянова, муз. З. Гибадуллина), «Бормалы су» («Извилистые берега», сл. Н. Исанбета, муз. З. Хабибуллина). Изредка встречаются припевы, повторяющиеся вслед за двумя стрóфами. Это, например, четырехстрóчный припев в произведении М. Джалиля «Уңыш бэйрәме» («Праздник урожая», муз. Л. Хамиди) и восьмистрóчный припев в произведении Н. Исанбета «Бормалы су» («Извилистые берега», муз. З. Хабибуллина).

Припевы в татарских песнях отличаются друг от друга и по стихотворным размерам. В одних песнях эти размеры не отличаются от размера основного текста, в других стихотворный размер припева подвергается значительным изменениям. В большинстве случаев эти изменения сводятся к сокращению количества слогов в припеве.

В некоторых песнях припевы бывают написаны большим по сравнению с основным текстом размером. Так, например, основная часть произведения М. Ногмана «Оныта алмасам, нишләрмен» («Что же делать, если не смогу забыть», муз. С. Садыковой) написана 8-7, а припев 9-9 сложным размером.

Следует также отметить, что припев песни исполняется в более быстром ритме, чем ее основная часть. Исключения не делаются даже для припевов, написанных в большем размере.

Внимания заслуживают еще несколько вопросов, касающихся припева. Так, некоторые исследователи рассматривают как одну из разновидностей припева повторение двух (иногда трех, четырех) последних строк песенной строфы. Существует также мнение о том, что роль припева выполняют и лирические обращения, которые используются в конце строфы или внутри ее. Согласиться с подобными мнениями трудно. Во-первых, в зависимости от характера мелодии повторяться могут не только последние, но и первые строки песенной строфы. Например, в произведениях Г. Зайнашевой «Кара мык» («Черные усы», муз. Б. Гайсина), А. Файзи «Зәйтүнәкәй» («Зайтунакай», муз. Дж. Файзи) повторяются и начальные, и последние две строки каждой строфы. Этот прием свойственен и народным песням. Именно так исполняются, например, песни «Ай, былбылым» («Ах ты, моя соловушка») и «Уф, йөрәгем» («Ох ты, сердце мое»). Во-вторых, в припевах, как говорилось выше, изменяется ритм мелодии, что в указанных песнях не наблюдается. Следовательно, подобные повторы нужно считать не припевами, а своеобразным приемом, обеспечивающим целостность и полноту звучания мелодии, вместе с тем этот прием способствует также более быстрому восприятию и запоминанию песенного текста. А лирические обращения, занимающие в строфах отдельные строки, следует рассматривать не как припевы, а как одно из присущих песням традиционных средств изобразительности.

В народных песнях, как уже отмечалось, используются иногда и вольные припевы, которые не связаны с текстом определенной песни, а кочуют из одной песни в другую. В подавляющем же большинстве профессиональных песен припевы пишутся применительно к конкретной песне и соответствуют содержанию основного текста. Взаимоотношения и взаимосвязи между основным текстом и припевом в этих песнях проявляются в самых разных формах. Усиливая и обогащая тему песни в целом, в большинстве случаев припев не связан с содержанием предыдущей строфы и не является ее продолжением. Изредка содержание припева как бы прикрепляется к основной сюжетной линии песни. Но такие песни встречаются редко, так как мало и припевов, принимающих новую или измененную форму вслед за каждой строфой. В основном же припевы соответствуют общему содержанию, основной идее и главной цели произведения: в одних случаях припев обобщает самую важную мысль произведения, в других – развивает эту мысль и подчеркивает ее важность посредством повторения после каждой строфы.

Припевы во всех случаях углубляют содержание песни, обогащают ее ритмико-интонационное звучание. Припев несет эмоциональную нагрузку и, часто повторяясь в песне, легко усваивается и запоминается слушателем. Кроме того, прерывая движение сюжетной линии, припев дает передышку исполнителю, а слушатели тем временем успевают осмыслить содержание уже услышанных куплетов.

Кроме припевов, важную роль в песне играют поэтические приемы, основанные на повторе. Они используются как для объединения различных частей произведения, так и для смыслового выделения отдельных частей песен: строф, строк, слов. Являясь одним из средств художественного изображения, стилистические фигуры не только оживляют песни, но и усиливают их воздействующую силу. Существует несколько видов наиболее распространенных повторов. В литературоведении их называют рефреном, анафорой, эпифорой, эпанафорой, анэпифорой.

Повторы употребляются в фольклоре с древнейших времен. С их помощью люди легче запоминают необходимую мысль, выражают ее более экспрессивно и эмоционально. Многие виды повторов можно найти, например, в загадках. Различные формы их встречаются и в текстах дастанов – одного из жанров татарского фольклора.

Самым распространенным и объемным видом повтора в песнях является рефрен. В литературоведении существует несколько определений рефрена. В одних работах рефреном называют повторение одних и тех же строк в нескольких строфах или же целой строфы в поэтическом тексте. В других – к рефрену относят слова или строки, которые повторяются в определенных частях каждой строфы и непосредственно связаны с содержанием песни. В третьих – рефреном считают строки, повторяющиеся в конце каждой строфы. Знакомство с этими определениями наводит на вопросы: сколько строк должно быть в рефрене – одна или несколько? В какой части строфы должны находиться эти строки? Можно ли считать рефреном повторяющиеся в тексте строфы? Вышеуказанные определения не дают четкого ответа на эти вопросы. На самом деле в песенных текстах встречается множество повторяющихся строк; они отличаются друг от друга и по объему, и по расположению. Однако роль и значение всех видов повторов, какими бы они ни были, одинаковы. Повторяясь в разных строфах, они как бы образуют сердцевину песни. Исходя из указанного свойства, общего для всех повторов, мы склоняемся к тому, что рефреном нужно считать каждую разновидность повторяющихся в песенном тексте строк.

В некоторых песнях повторяются последние строки каждой строфы. А вот повторение одних и тех же строк в середине строф встречается гораздо реже. Кроме того, в отдельных песнях встречаются рефрены

составной формы. Так, например, в песне И. Юзеева «Кыр казлары артыннан» («Вслед за дикими гусями», муз. М. Имашева) каждые три строфы начинаются с одних и тех же строк, а первая и третья строфы этими же словами и завершаются:

Кыр казлары артыннан (Вслед за дикими гусями)
Биеклеккә ашкынам (Ввысь стремлюсь подняться я).
Хыялыма китәр идем (Ушел бы я в свои мечты)
Кыр казлары артыннан (Вслед за дикими гусями).

Такой рефрен мы называем кольцевым (кольчатым), ибо он опоясывает, замыкая в кольцо, каждую строфу и весь текст в целом.

В песнях применяются и другие виды кольцевого рефрена. Так, песня Р. Миннуллина «Әнкәй» («Мама», муз. С. Садыковой) начинается и завершается строками:

Әнкәй безне Сөннән алып кайткан (Мама принесла нас с Сюня),
Сөн суында юган иң элек (В водах Сюня искупав сначала).

Этот сложный рефрен опоясывает кольцом весь текст, подчеркивая его сюжетную линию и композиционную стройность.

Кроме того, строфы, которые, повторяясь в различных частях текста, придают ему композиционную завершенность и обогащают песню эмоциями, мы также предлагаем относить к одному из видов рефрена.

Активно используется в песенных текстах и анафора. Анафора (единоначатие) – повтор в начале песенных строк созвучных слов или одинаковых синтаксических форм. Чаще всего в песнях применяются три вида анафоры. К первому виду относится повтор одинаковых слов или словосочетаний в начале песенных строк. Такой вид анафоры издавна используется в народных лирических песнях. Активно применяется, обогащается этот прием и в произведениях авторов, например в песне С. Хакима «Юксыну» («Томление», муз. Ш. Мазитова). Поэт передает обращение лирического героя к своей возлюбленной посредством повтора местоимения «син» («ты») в начале второй и третьей строк каждой строфы и только в четвертой строфе обобщает главную мысль произведения. В песне поэта С. Урайского «Син кайтмадың» («Ты не вернулся», муз. М. Музафарова) анафора употребляется как связующее звено между двумя строфами, первая строфа завершается строкой «Сандугачлар килде әйләнеп» («Снова прилетели соловьи»), вторая начинается строкой «Сандугачлар килде, аккош кайтты» («Возвратились соловьи, вернулись лебеди»).

Следующий вид анафоры называется композиционной: одинаковые зачины, повторяясь во всех строфах текста, обеспечивают тематическое единство и слаженность всех частей произведения. Такая анафора свойственна, например, произведениям Г. Баширова «Жидегән чишмә» («Семиструйный родник», муз. С. Садыковой) и А. Атнабаева «Жиз кыңгырау моңары» («Медных колокольчиков напев», муз. В. Хабисламова). Анафору в них образуют названия произведений, которые повторяются по всему тексту обоих произведений. В первом из них с анафоры начинается каждая строфа, во втором анафора размещена в разных строках песенного текста.

Анафоры часто строятся и на звеньевых повторах. Таковы, например, анафоры в произведениях «Ялгыз көймә» («Одинокая лодка», сл. Ф. Сафина, муз. Р. Гатауллиной), «Килен төшкәндә» («Встреча невесты», сл. Р. Миннуллина, муз. Р. Яхина). Этот прием умело используется и в народных песнях:

Каен гына агач тал булмас (Береза ивушкой не станет),
Каен суы койган май булмас (Березовый сок маслом не станет);
Кайгырмасана, газиз башым (Не горюй же ты, головушка моя),
Кайгы йөрәкләргә май булмас (Горе отдыхом для сердца не станет).

В этом четверостишии нетрудно увидеть, кроме анафоры, еще один вид стилистической фигуры – эпифору. Эпифора – это повтор одних и тех же слов или словосочетаний, расположенных рядом или попеременно с другими строками, в конце строк или строф. Эпифору можно считать противоположным анафоре явлением. В отличие от анафоры, эпифора участвует еще и в рифмовке поэтического произведения, поэтому рифму считают иногда одним из видов эпифоры.

В татарских песнях употребляются в основном два вида эпифоры. К первому виду относятся повторы слов или словосочетаний внутри одной строфы в конце двух или трех строк. Другой вид эпифоры называется композиционной. Она используется во всех строфах – от начала до конца песни.

В массовых песнях встречается и более усложненная форма эпифоры: используются по три повтора в каждой из строф. Этот прием удачно использован в песнях Г. Зайнашевой «Гөлләр иле» («Страна цветов», муз. С. Шамсиной), С. Хакима «Ага чишмә» («Течет родник», муз. Ф. Муртазина), Р. Миннуллина «Әни кирәк» («Мама нужна», муз. М. Шамсутдиновой). Высокое мастерство в использовании эпифоры показывает И. Юзеев в своей песне «Туган ягым каеннары» («Березы родного края», муз. М. Имашева).

В песнях применяется еще один вид стилистических фигур, называемый эпанафорой (стыком), который означает повтор одинаковых слов или словосочетаний, расположенных в конце одной строки и в начале следующей. Встречаются даже целые произведения, построенные на этом приеме. Основано на эпанафоре, например, стихотворение С. Рамиева «Таң вакыты» («Рассвет»). Умело использован такой стыковой повтор в песне К. Тинчурина «Без кабызган утлар» («Огни, зажженные нами», муз. С. Сайдашева). Но все же эпанафоры встречаются в песенных текстах не так часто.

Тексты песен украшают и стыковые повторы, называемые анэпифорами. Анэпифоры – это повторы, подхватывающие и замыкающие в кольцо расположенные рядом словосочетания и предложения.

Анэпифору образуют повторы начала одной строки в конце другой или же повторы в начале и конце одной строки. Обе эти формы анэпифоры свойственны как народным, так и профессиональным песням.

Самый распространенный и самый простой вид повторов в песнях – удвоение или даже утроение слов в одной строке. Например, «Сагындым, сагындым, бик сагындым» («Соскучился, соскучился, очень соскучился»), «Кайтабыз сиңа, кайтабыз, Казан» («Вернемся к тебе, вернемся, Казань»), «Сез уңгансыз, сез – чибәр» («Вы умницы, вы красавицы»). Подобные повторы носят вольный характер, им трудно дать общее определение или наметить схему расположения в песенной строке. Простые повторы, подчеркивая эмоционально-смысловую значимость отдельных слов, создают интонационную градацию, усиливают художественную выразительность и мелодичность всего произведения.

Итак, в песенных текстах употребляются многие виды стилистических фигур, основанных на повторах. Но при всем их многообразии сохраняется один общий принцип: повтор в песне выделяет, подчеркивает особо важные мысли и чувства, повышает силу эмоционально-экспрессивного воздействия произведения, закрепляет его композицию.

Список литературы

1. Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966. 375 с.
2. Надиров И. Н. Татар халык ыжаты. Тарихи һәм лирик жырлар. Казан: Татар. кит. нәшр, 1988. 392 б.
3. Ожегов С. И. Словарь русского языка. М.: Рус. яз., 1983. 816 с.
4. Сидельников В. М. Поэтика русской народной лирики. М.: Учпедгиз, 1959. 128 с.
5. Әдәбият белеме сүзлеге. Казан: Татар. кит. нәшр, 1990. 239 б.

COMPOSITION STRUCTURE AND METHODS OF ARTISTIC FIGURATIVENESS IN TATAR SONGS: REFRAINS AND REPETITIONS

Kim Mugallimovich Minnullin, Doctor in Philology, Professor
Department of Folklore
Institute of Language, Literature and Art named after G. Ibragimov
Academy of Sciences of The Republic of Tatarstan
minnullin.kim@yandex.ru

The author, by the material of the Tatar song lyrics, analyzes the functioning of refrains and repetitions, reveals their genetic correlation, determines their place in the composition structure of a poetic work, and conducts the analysis along the axis “folk song - professional song”, which allows monitoring the realization of the plot-stylistic potential of refrains and repetitions in all forms of song creativity.

Key words and phrases: Tatar song; folk song; professional song; refrain; repetition; composition; stylistic figures.

УДК 81'1

Филологические науки

Статья посвящена вопросу взаимосвязи языка и мышления в историческом аспекте. Даны краткие комментарии «Грамматики Пор-Рояля», одной из первых в истории языкознания поставившей этот вопрос и предпринявшей попытку решить его с учетом возможностей своего времени, и когнитивной лингвистики как направления исследования языка в его непосредственной связи с мыслительными категориями.

Ключевые слова и фразы: «Грамматика Пор-Рояля»; универсальная грамматика; категория языка; категория мышления; когнитивная лингвистика; концепт.

Татьяна Леонидовна Мистюк, к. филол. н.
Кафедра русского языка
Гуманитарный факультет
Новосибирский государственный технический университет
bakatuha@mail.ru

«ГРАММАТИКА ПОР-РОЯЛЯ» И КОГНИТИВНАЯ ЛИНГВИСТИКА КАК ИСТОРИЧЕСКИЕ ЭТАПЫ ИЗУЧЕНИЯ ЯЗЫКА В СВЯЗИ С КАТЕГОРИЯМИ МЫШЛЕНИЯ[©]

Современная наука о языке немыслима без постулата о непосредственной объективной связи естественного языка человека с его мышлением. Однако, только начиная с XVII века, лингвистика поставила во главу угла взаимосвязь этих феноменов и в полной мере стала учитывать её в процессе исследования различных сторон языковой системы.