

4. В четвертую особенную группу вошли «female portraits», которые занимают «special place» на выставке. К ним относятся «elegant portraits of his contemporaries, depictions of Biblical heroines».

Следовательно, автор текста намеренно демонстрирует несколько видов портрета, чтобы разнообразить описание выставки и заинтересовать адресата.

Хронологический контекст. Структура времени в данном тексте двухплановая. Первое – это настоящее время, время выставки. И второе – прошедшее, историческое, эпоха шестнадцатого века, время творчества художника. Хронология выражена, в первую очередь, глагольными формами. Для описания настоящего времени используются глаголы в Present Indefinite, а прошедшее время выражается с помощью Past Indefinite.

Так, например, «presents; concentrates, occupy; are; allows», «made; won; drew; did».

Рассмотрев текст рекламной аннотации, относящейся к дискурсу арт-бизнеса, на различных уровнях языка, мы выявили жанровую стилистическую доминанту текста, состоящую из двух элементов: информативного (сведения о месте, времени, теме выставки) и директивного (вызвать у читателя желание прийти на выставку). Текст относится к публицистическому стилю, жанр – рекламная аннотация.

Дальнейший подробный анализ большого количества текстов рекламной аннотации в тематике арт-дискурса и подробная систематизация полученных данных в последующих публикациях автора поможет сформировать четкую картину лингвистических особенностей данного типа текстов и выявить механизм влияния на аудиторию с помощью различных языковых средств как в тексте оригинала, так и тексте перевода, что и будет являться перспективой дальнейшего исследования.

Источники и литература

1. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. – М.: Издательство литературы на иностранных языках. 1958. – 459 с.
2. Мельник П.Ю. Освоение социокультурных стереотипов в работе с рекламными сообщениями // Иноземні мови. – 2002. – № 1. – С. 12–15.
3. Новикова М.А. Семинар по теории и практике перевода и прикладной культурологии. – Симферополь: Таврический национальный университет, 2005-2006. – <Электронная версия>
4. Обритыко Б.А. Реклама и рекламная деятельность: Курс лекций. –К.: МАУП, 2002. – 239 с.
5. Ожегов С.И. Словарь русского языка, 15 изд. Стереотип. / Под ред.. Н.Ю. Шведовой. – М.: Русс.яз, 1984. – 816 с.
6. Стиль автора и стиль перевода: учебное пособие / М.А. Новикова, О.Н. Лебедь, М. Ю. Лукинова. – К.: УМК ВО при МинвузеУССР, 1988. – 84 с.
7. Эйдинов М. К вопросу о формировании понятия „реклама” // Реклама. –2000. –№ 2. – С. 40.

Усеїнов Т.Б.

РИФМА В РАМКАХ СРЕДНЕВЕКОВОГО КРЫМСКОТАТАРСКОГО СИЛЛАБИЧЕСКОГО СТИХА

Дослідження здійснено за підтримкою ДФФД України у мережах проекту “Відродження культурної спадщини кримських татар: мова і література”.

Крымскотатарская поэзия в составе устного народного творчества и письменной народной литературы сочинялась, как правило, при наличии *традиционной рифмы*.

Религиозно-суфийская же поэзия при том, что провозглашала превосходство смысла над формой, тем не менее, старалась (хотя и не всегда) соблюдать формальные требования к стихотворной форме и правилам её написания.

Даже при приблизительном звучании этот компонент стихотворного произведения, то есть *рифма*, обнаруживается и достаточно четко прослеживается в отмеченных литературных направлениях.

Если, по той или иной причине, стихотворение не содержит *рифмы*, то в этом случае данную функцию выполняет *начальная* или же *внутренняя аллитерация*.

Пример скороговорки:

Eg kes maraması alıp,

Maramalandı,

Men maramamı alıp,

Maramalanamadım.

Подстрочный перевод:

Все взяли свои марама¹,

И обвязались,

Я взяла свою мараму,

И не смогла обвязаться [6, с.210].

¹ *Марама* – этнич. в крымскотатарском costume головное женское покрывало.

Существует ряд мнений по поводу возникновения и развития *рифмы* в устном народном поэтическом творчестве тюркских народов.

На наш взгляд наиболее привлекательным является позиция К. Рысалиева, которое заключается в следующем:

“1) *Рифма* явилась результатом двухчленного параллелизма. Окончания двух законченных по смыслу предложений при параллельном употреблении в какой-то степени усиливались той или иной формой звукового повтора...

2) Правила первоначальных звуковых повторов, подчёркивающих окончания параллельных предложений, по сравнению с позднейшим состоянием, были свободными и широкими. Гласные звуки конечных слов строго не различались. Передние и задние гласные в месте *рифм* располагались в смешанном порядке...

3) Следующим важным шагом в обогащении звукового состава конечных *рифм* явилось упорядочение гармонии гласных в корневых словах... В силу этого ранее бытование *рифмы*, опиравшееся лишь на тождество согласных звуков, начинают заметно терять силу. Непременным условием *рифмы* становится тождественное построение как и гласных, так и согласных...” [4, с. 70–71].

Перейдём к вопросу о разновидностях *рифмы*.

Основываясь на работы советских тюркологов и внося собственные коррективы, а также не усложняя данный вопрос всевозможными средневековыми литературоведческими понятиями, мы представляем следующее разделение *рифмы*, основанное на качественном показателе её составляющих частей.

Данное разделение применимо в рамках средневековой крымскотатарской силлабической поэзии:

1. *полная рифма (там къафие)*

2. *неполная рифма (там олмагъан къафие)*

Если в рифмуемое слово созвучны слоги основы слова и следующие за ним всевозможные аффиксы, то такая *рифма* называется *полной рифмой (там къафие)*. Причём, необязательно созвучие всех слогов основы слова, достаточно лишь одного.

Пример:

...Денъизе дАЛАЙЫММЫ?
Бир балыкъ АЛАЙЫММЫ?
Бу къадар къыз олдукъча,
Бен бекяр къАЛАЙЫММЫ?..

Подстрочный перевод:

...Нырнуть ли мне в море?
Взять ли мне в жёны рыбу?
Когда столько [много – Т. У.] девушек,
Остаться ли мне холостым?.. [2, с. 22].

В словах “далайыммы”, “алайыммы”, “къалайыммы” слоги “дал”, “ал” и “къал” относятся к основе слова, впоследствии, к ним присоединяются аффиксы.

К *полной рифме* также относится *рифма*, состоящая из основы или же части основы слова.

Пример:

...Къая тюбюнде чокъРАКЪ,
Сен гуль олсанъ, мен япРАКЪ.
Кель, экимиз барышайыкъ,
Душман козюне топРАКЪ...

Подстрочный перевод:

...Под скалой родник (источник),
Если ты роза – я листок.
Прийди, давай помиримся,
В глаза врагу земля [бросим землю – Т. У.]... [3, с.238].

Если в рифмуемое слово при несозвучии слогов основы слова наблюдается созвучие аффиксов, то такая *рифма* называется *неполной рифмой (там олмагъан къафие)*.

Пример:

...Ах, гулюм, омрюм бенИМ,
Къалмады сабрым бенИМ.
Ярим оддугъу ерде
Къазылсын беним къабРИМ...

Подстрочный перевод:

...Ах, моя роза, жизнь моя,
Не осталось у меня терпения.

На том месте, где находится моя возлюбленная,

Пусть будет вырыта моя могила... [2, с. 17].

По месту расположения *рифмы* в *туркуме*, её мы предлагаем разделять на следующие разновидности:

1. *начальная рифма* (*баи кьафие*)

2. *внутренняя рифма* (*ичтеки кьафие*)

3. *внешняя (конечная) рифма*

3.1. *предредифная конечная рифма* (*редифтен эвель кьафие*)

3.2. *послередрифная конечная рифма* (*редифтен сонъра сонъ кьафие*)

Если *рифма* находится в начале *туркума*, то она называется *начальной рифмой* (*баи кьафие*). Этот термин, по сути, заменяет понятие *начальная аллитерация*.

Рифма, расположенная в середине *туркума* и разделяющая его на соотносимые ритмические части, носит название *внутренняя рифма* (*ичтеки кьафие*). Она применяется наряду с традиционной *рифмой*.

К примеру:

уСТЮ аран,

аСТЫ боран.

Подстрочный перевод:

Сверху – сарай,

Снизу – буран [1, с.22].

Другой пример:

ЯрСАНЪ – ичи кьандайын,

АшаСАНЪ – озю балдайын.

Подстрочный перевод:

Разобьёшь – внутри, как кровь,

Попробуешь – сам, как мёд [1, с.23].

При размещении *рифмы* в конце *туркума* она именуется *конечной рифмой* (*сонъ кьафие*). Эта разновидность соответствует понятию *традиционная рифма*.

Если *конечная рифма* предшествует *редифу*, то она называется *предредифной конечной рифмой* (*редифтен эвель сонъ кьафие*).

Например:

...Къая тьюбу сАЗ олур,

Гуль ачылса, ЯЗ олур.

Мен санъа гуль деялмам,

Гульнинъ омрю АЗ олур...

Подстрочный перевод:

...Под скалой бывает болото (топь),

Если раскрывается роза – наступает лето.

Я не смогу назвать тебя розой,

Срок (жизнь) розы очень короток... [3, с.238].

Если *конечная рифма* следует после *редифа*, то в этом случае она называется *послередрифной конечной рифмой* (*редифтен сонъра сонъ кьафие*).

Пример:

...Яримин гурь сачлары,

Орьдюкче эи узАНЫР.

Кендиси де чокъ чапкъын,

Опытюкче эи назлАНЫР...

Подстрочный перевод:

...Густые волосы моей возлюбленной

Когда плетёшь удлиняются.

И сама она озорница

После поцелуя начинает капризничать... [2, с. 26].

Конечную рифму так же необходимо разделять по местоположению в *бенте* на следующие разновидности:

основная рифма (*эсас кьафие*) и

промежуточная рифма (*арадаки кьафие*) [термины автора].

Основной рифмой считается *рифма* прослеживающаяся на протяжении всего произведения, *промежуточной рифмой* – та, что наблюдается в пределах одного *бента*.

Так же, как и в дворцовой поэзии, в народной поэзии, написанной *бармаком* имеют место неточные *рифмы* (*белирсиз кьафие*), которые делятся на такие разновидности:

зрительная рифма (*басары кьафие*) и

составная рифма (муреккеп къафие) [термины автора].

Порой, в народных силлабических стихотворных произведениях, *рифма* может вовсе отсутствовать.

Нередки случаи, когда вместо *рифмы* используется *краткий редиф*:

1. **Aууа, аууа, ау *balam***

Ösip büyü, sen *balam*

Menim qızım ösecek

Gülbağçada gezecek...

Подстрочный перевод:

1. Баю-баюшки моё дитя,

Расти и становись ты большим, моё дитя,

Моя дочурка вырастет,

Будет прогуливаться по саду роз... [6, с.214].

Также народная *рифма*, довольно часто, подменяется *развёрнутым редифом*:

1. **Gonul muntazirdir nazli yarine**

Bad-i seher selam eyle dostuma

Takdir Hudanindir tedbirin kime

Yolumuz gurbete dustu BU SENE...

Подстрочный перевод:

1. Душа в ожидании кокетливой (капризной) красавицы

Утренний ветер передай моё приветствие подруге

Оценка от Аллаха, твоя предосторожность по отношению к кому?

Выпала дорога наша на чужбину в этом году [5, с.18].

В поэтических формах, изначально являвшихся текстом народных песен, наблюдается применение *рефрена* (вместо рифмы), который, в свою очередь, ни что иное, как припев:

Традиционно, чётные мисры первых четверостиший, в подобных произведениях, вовсе не имеют *рифмы*.

Пример из творчества *Ашыка Умера* (...-1707):

1. **Benim sen çesm-i şehlaya**

ELİM IRMEZ GÜCÜM YETMEZ

Sen gibi zülfü Leyla'ya

ELİM IRMEZ GÜCÜM YETMEZ...

Подстрочный перевод:

1. На тебя [красавица – Т. У.] – серо-голубые глаза,

Не выходит из рук, не хватает сил,

На тебя – локоны у которой подобно Лейле²,

Не выходит из рук, не хватает сил... [5, с.47].

Порой, встречающееся некоторое несозвучие рифмующихся слогов никого не должно смущать. Аккуратный принцип построения народной *рифмы* не исключает таких вариантов.

Источники и литература

1. Бекиров Д. Б. Къырымтатар бала эдебиятынынъ хрестоматиясы. – Симферополь: Крымчпедгиз, 1998.
2. Къырымтатар иджрет эдебияты / Сост. Куртумеров Э. Э., Усеинов Т. Б., Харахады А. М. – Симферополь: Крымчпедгиз, 2002.
3. Къырымтатар халкъ йырлары. / Сост. Бахшыш И., Налбандов Э. – Симферополь: Таврия, 1996.
4. Рысалиев К. Киргизское стихосложение. Автореф. Дис... докт. филол. наук / Академия наук Казахской ССР. – Фрунзе, 1965.
5. Elçin Ş. Aşık Ömer. – Ankara: Kültür bakanlığı, 1999.
6. Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi. С.С.1–13. – Ankara, 1999.

² *Лейла* – женский персонаж лирической истории о Лейле и Меджнуне.