

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ  
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Коробко  
Людмила Владимировна

**ВЕРБАЛЬНАЯ ЭКСПЛИКАЦИЯ  
КОНЦЕПТА «МУЗЫКА» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
РУССКОЙ И АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX И XX ВВ.**

10.02.19 – теория языка

Диссертация  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель –  
доктор филологических наук,  
профессор Фомина Зинаида Евгеньевна

Воронеж – 2018

|   |           |
|---|-----------|
| ВВЕДЕНИЕ.....   | 5         |
| <b>Глава 1. Теоретические основания исследования концепта «Музыка» в языковом пространстве художественного дискурса .....</b>   | <b>20</b> |
| 1.1. Концепт «Музыка» как объект лингвистических исследований.....  | 20        |
| 1.2. Художественный дискурс в теории отечественных и зарубежных исследователей.....   | 21        |
| 1.3. Картина мира и языковое сознание этноса vs индивидуума: национально-языковая и индивидуально-авторская картина мира.....   | 24        |
| 1.4. Культурно-специфические признаки русской и английской концептосферы .....  | 27        |
| 1.5. Музыка и эмоции в русской и английской художественной картине мира.....  | 28        |
| 1.6. Феномен языковой личности с позиции вербальной репрезентации концепта «Музыка» на примере Л.Н. Толстого, В.В. Орлова, О. Уайльда, Э. Берджесса.....  | 31        |
| 1.7. Лексико-семантическое поле как средство вербальной экспликации концепта «Музыка» ..  | 36        |
| 1.8. Дистрибуция в изучении вербальной экспликации концепта «Музыка» в художественном дискурсе .....  | 38        |
| 1.9. Субъектно-объектные отношения в аспекте определения сущностных детерминант музыки в художественном тексте.....   | 39        |
| 1.10. Имя собственное в вербальных манифестациях концепта «Музыка» .....  | 40        |
| 1.11. Метафора в художественном тексте и ее роль в объективации эстетических категорий ...  | 42        |
| Выводы по главе 1.....  | 43        |
| <b>Глава 2. Вербальная экспликация концепта «Музыка» в русской художественной картине мира XIX и XX веков.....</b>  | <b>46</b> |
| <b>2.1. Вербальная экспликация концепта «Музыка» в художественном дискурсе Л.Н. Толстого .....</b>  | <b>46</b> |
| 2.1.1. Доминантные составляющие лексико-семантического поля «Музыка» в художественном дискурсе Л.Н. Толстого и их категориально-семантические и структурно-морфологические характеристики ..... | 46        |
| 2.1.2. Вербальные репрезентанты концепта «Музыка» с позиции их синтагматических взаимосвязей: типы доминантных сочетаний.....   | 53        |
| 2.1.3. Концепт «Музыка» как субъектная и объектная сущность в языковой картине мира Л.Н. Толстого и особенности ее когнитивной структуры .....  | 57        |
| 2.1.4. Антропонимы и артионимы в художественном дискурсе Л.Н. Толстого как способы вербальной экспликации концепта «Музыка» .....   | 64        |
| 2.1.5. Метафорические образы музыки в индивидуально-авторской языковой картине мира Л.Н. Толстого .....   | 65        |

|   |     |
|---|-----|
| 2.1.6. Вариативные признаки вербальной экспликации концепта «Музыка» в индивидуально-авторской языковой картине мира Л.Н. Толстого .....  | 66  |
| <b>2.2. Вербальная экспликация концепта «Музыка» в художественном дискурсе В.В. Орлова</b> .....  | 71  |
| 2.2.1. Доминантные составляющие лексико-семантического поля «Музыка» в художественном дискурсе В.В. Орлова и их категориально-семантические и структурно-морфологические характеристики ..... | 71  |
| 2.2.2. Вербальные репрезентанты концепта «Музыка» с позиции их синтагматических взаимосвязей: типы доминантных сочетаний .....  | 83  |
| 2.2.3. Концепт «Музыка» как субъектная и объектная сущность в языковой картине мира В.В. Орлова и особенности ее когнитивной структуры .....  | 89  |
| 2.2.4. Антропонимы и артионимы в художественном дискурсе В.В. Орлова как способы вербальной экспликации концепта «Музыка» .....   | 95  |
| 2.2.5. Метафорические образы музыки в индивидуально-авторской языковой картине мира В.В. Орлова .....   | 101 |
| 2.2.6. Вариативные признаки в вербализации концепта «Музыка» в индивидуально-авторской языковой картине мира В.В. Орлова .....  | 105 |
| Выводы по второй главе .....  | 111 |
| <b>Глава 3. Вербальная экспликация концепта «Музыка» в английской художественной картине мира XIX и XX веков</b> .....  | 118 |
| <b>3.1. Вербальная экспликация концепта «Музыка» в художественном дискурсе О. Уайльда</b> .....   | 118 |
| 3.1.1. Доминантные составляющие лексико-семантического поля «Music» в художественном дискурсе О. Уайльда и их категориально-семантические и структурно-морфологические характеристики .....   | 118 |
| 3.1.2. Вербальные репрезентанты концепта «Музыка» с позиции их синтагматических взаимосвязей: типы доминантных сочетаний .....  | 128 |
| 3.1.3. Концепт «Музыка» как субъектная и объектная сущность в языковой картине мира О. Уайльда и особенности ее когнитивной структуры .....   | 131 |
| 3.1.4. Антропонимы и артионимы в художественном дискурсе О. Уайльда как способы вербальной экспликации концепта «Музыка» .....  | 136 |
| 3.1.5. Метафорические образы музыки в индивидуально-авторской языковой картине мира О. Уайльда .....  | 137 |
| 3.1.6. Вариативные признаки вербальной репрезентации концепта «Музыка» в индивидуально-авторской языковой картине мира О. Уайльда .....   | 139 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>3.2. Вербальная экспликация концепта «Музыка» в художественном дискурсе Э. Берджесса</b>  | 143 |
| 3.2.1. Доминантные составляющие лексико-семантического поля « <i>Music</i> » в художественном дискурсе Э. Берджесса и их категориально-семантические и структурно-морфологические характеристики | 143 |
| 3.2.2. Вербальные репрезентанты концепта « <i>Музыка</i> » с позиции их синтагматических взаимосвязей: типы доминантных сочетаний  | 152 |
| 3.2.3. Концепт « <i>Музыка</i> » как субъектная и объектная сущность в языковой картине мира Э. Берджесса и особенности ее когнитивной структуры   | 156 |
| 3.2.4. Антропонимы и артионимы в художественном дискурсе Э. Берджесса как способы вербальной экспликации концепта « <i>Музыка</i> »  | 163 |
| 3.2.5. Метафорические образы <i>музыки</i> в индивидуально-авторской языковой картине мира Э. Берджесса  | 168 |
| 3.2.6. Вариативные признаки вербальной манифестации концепта « <i>Музыка</i> » в индивидуально-авторской языковой картине мира Э. Берджесса  | 170 |
| Выводы по третьей главе  | 175 |
| <b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b>  | 180 |
| Список использованной литературы   | 196 |
| Список интернет-источников   | 214 |
| Список использованных словарей и энциклопедий  | 215 |
| Список анализируемых источников  | 216 |
| Список принятых сокращений   | 217 |
| <br>   |     |
| ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Список примеров в рамках описания вербальной экспликации концепта « <i>Музыка</i> » в художественном дискурсе Л.Н. Толстого  | 218 |
| ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Список примеров в рамках описания вербальной экспликации концепта « <i>Музыка</i> » в художественном дискурсе В.В. Орлова  | 224 |
| ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Список примеров в рамках описания вербальной экспликации концепта « <i>Музыка</i> » в художественном дискурсе О. Уайльда   | 254 |
| ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Список примеров в рамках описания вербальной экспликации концепта « <i>Музыка</i> » в художественном дискурсе Э. Берджесса   | 258 |
| <b>СПИСОК ТАБЛИЦ И РИСУНКОВ</b>  | 278 |

## ВВЕДЕНИЕ

Музыка относится к наиболее древнему виду искусств и является уникальным средством хранения и передачи духовного опыта между разными поколениями людей. Являясь социокультурным феноменом и находясь в постоянной динамике развития, музыка представляет собой своеобразный способ понимания и отражения мира.

В разные эпохи понимание *музыки* претерпевало изменения, что обусловлено спецификой мировидения и мироощущения людей, а также особенностями культуры, присущими каждому временному периоду. В античности музыка рассматривалась в соответствии с принципом *космоцентризма*, основу которого составляла теория о том, что музыка является гармонизирующим началом движения космических сфер [Аязбекова 2014]. Средневековое миропонимание выстраивалось согласно принципу *теоцентризма*. Музыка эпохи Возрождения отразила «синтез языческой культуры античности и мира христианских ценностей» и т.п. [Лазутина 2009]. По мнению С.Ш. Аязбековой, в настоящее время понятие «*музыка*» трактуется, главным образом, как музыка «в собственном смысле этого слова – без космоцентрических и теоцентрических семантических констант с доминированием сугубо эстетической функции» [Аязбекова 2014], что, на наш взгляд, требует уточнения.

Музыка как часть культуры затрагивает все сферы жизнедеятельности человека и представляет актуальный интерес для фундаментальных научных исследований. Исследованием музыки занимаются не только философы, искусствоведы, психологи, но и представители многих других наук, таких как биология, физика, математика и мн. др. Характерно, что математика и музыка неразрывно связаны между собой. Пифагор рассматривал музыку как производную от божественной науки математики, гармонии музыки строго контролировались математическими пропорциями [Ахадов 2018]. Следует также обратить внимание на тот факт, что в системе *septem artes liberales* музыка по значимости наук (искусств) занимает одно из центральных мест.

Музыка диалектически и онтологически связана с художественной литературой. Музыкальные образы в художественных произведениях являются во многом средством раскрытия внутреннего мира человека, создания настроения, передачи чувств и переживаний героев, благодаря музыкальным образам литературное произведение начинает звучать по-новому.

В русле современной науки вопрос взаимосвязи музыки и слова наиболее разработан в *музыковедении*, которое занимается исследованием интонаций, метроритмической организации и композиционного строения, а также принципов организации интонационного процесса в музыке и речи [Б.В. Асафьев 1971, 1978, Е.В. Назайкинский 1972, 1987, 2002, В.В. Медушевский 1992, 1993 и др.]. В *эстетике* и *искусствоведении* характерным является

взгляд на музыку как вид искусства, музыку как общественное, социальное и коммуникативное явление [М.С. Каган 1996, Н.М. Мышьякова 2003, О.Н. Надольская 2006 и др.]. В рамках *культурологии* музыка рассматривается как средство познания культуры [И.Е. Борисова 2000, А.В. Денисов 2002, М.Ю. Долгушина 2009 и др.]. В сфере *литературоведения* исследуются различные аспекты взаимодействия литературы и музыки в художественной литературе А. Грина [О.Л. Максимова 2004, Е.В. Павлова 2010, С.А. Петрова 2011, А.В. Виншель 2015, М.А. Самородов 2015, Р. Friedrich 1998 и др.]. Ключевыми вопросами *философии* в области изучения музыки выступают постижение музыкального бытия, проблема синтеза художественных семиотических систем [М.В. Алексеева 2010, Brad M. Damaré 2008 и др.] и др. Работы в области *филологии*, главным образом, посвящены изучению музыкальной терминологии [Ш. Самушиа 1969, И.Н. Воробьева 1986, 1987, В.А. Альбинский 1986, Е.Л. Стратулат 1989, С.А. Массина 1991, 1993, Дж. Джу 1996, Ж.В. Назарова 1998, М.Я. Ляховецкая 1998 и др.].

**Актуальность исследования.** Несмотря на многочисленные труды, связанные с изучением *музыки* в разных областях знаний (музыковедение, искусствоведение, философия, литературоведение, эстетика, культурология и мн.др.), анализу концепта «*Музыка*» с позиции современной лингвистической науки посвящено лишь незначительное количество работ. Среди них можно выделить, в частности исследования, выполненные на материале поэтических текстов (В.И. Сапрыкина 2005, О.В. Епишева 2006, О.С. Камышева 2009), на основе изучения фразеологических единиц (Н.О. Самаркина 2006). В отдельных работах внимание акцентируется на исследовании метафорических образов музыки (О.С. Камышева 2009), а также изучении концепта «*Музыка*» в трех аспектах: семантическом, когнитивном и стилистическом (Д.Д. Дрошнев 2014). Так, например, В.И. Сапрыкина рассматривает национальную специфику языкового отражения концепта «*Музыка*» в русской и немецкой поэзии XIX–XX веков [В.И. Сапрыкина 2005]. О.В. Епишева анализирует категорию *музыки* в поэтическом сознании К.Д. Бальмонта [О.В. Епишева 2006]. Н.О. Самаркина осуществляет комплексный анализ группы фразеологических единиц с компонентом, относящимся к фразеосемантическому полю «*Музыка*», в английском и турецком языках [Н.О. Самаркина 2006]. В работе О.С. Камышевой исследуются метафоры со сферой-мишенью и сферой-источником «*Музыка*», функционирующие в русской и английской поэзии и прозе XX века [О.С. Камышева 2009]. Д.Д. Дрошнев определяет роль музыкальной лексики в творчестве В.Ф. Одоевского с позиции анализа концепта «*Музыка*» в семантическом, когнитивном, стилистическом аспектах [Д.Д. Дрошнев 2014]. Сказанное определяет *актуальный характер* данного исследования.

*Актуальным* является рассмотрение *музыки* с позиции фундаментальных проблем

современного языкознания, в частности таких основополагающих дихотомий, как язык и мышление, язык и сознание, язык и культура, язык и этнос и др.

В аспекте *актуальности* данного исследования следует подчеркнуть, что рассмотрение *музыки* с позиции фундаментальных проблем современного языкознания, в частности таких основополагающих дихотомий, как язык и мышление, язык и сознание, язык и культура, язык и этнос и др., представляет несомненную значимость. В этой связи необходимо подчеркнуть, что ряд актуальных и научно значимых вопросов еще не решен и нуждается в дальнейших разработках и теориях. Прежде всего, представляется важным отметить, что до настоящего времени еще не ставилась задача рассмотрения концепта «Музыка» в русской и английской языковой художественной картине мира XIX и XX веков в рамках современного лингвистического антропоцентрического направления. До сих пор не установлено, каким образом концепт «Музыка» отражается в художественном дискурсе в разные исторические периоды (в диахронии и синхронии). Актуальный интерес представляет проблема выявления специфики экспликации *музыки* в разных культурах (в частности русской и английской). Актуальностью характеризуется постановка проблемы, касающейся особенностей вербальной экспликации *музыки* в художественном дискурсе русских и английских авторов. Востребованным и ценным для современной науки является вопрос определения специфики экспликации концепта «Музыка» у представителей разных литературных направлений (от классической литературы до современной). Такую же степень научной значимости обнаруживает изучение корреляции концепта «Музыка» с реалиями внешнего и внутреннего мира человека.

Кроме того, *актуальностью* характеризуется новый подход к изучению концепта «Музыка», предусматривающий использование системно-синергетической стратегии к исследованию материала. Системно-синергетический подход включает изучение концепта «Музыка» как многосложной субстанции, представленной как на уровне разных индивидуально-авторских картин мира, проанализированных в диахронии и синхронии, так и на уровне разных национальных концептосфер (русской и английской). В целях всестороннего и детального изучения языковых средств, участвующих в вербальной репрезентации концепта «Музыка», был использован широкий корпус критериев, позволивших реализовать поставленную цель. Отметим, что концепт «Музыка» впервые рассматривается с позиции обширного спектра критериев (10 критериев), в частности: в категориально-семантическом, структурно-морфологическом, количественном, аксиологическом, синтагматическом, субъектно-объектном, ономастическом, метафорическом, функциональном и стилистическом аспектах, что позволяет говорить о разработке концептуальных оснований *лингвомузыковедения*. Мы определяем *лингвомузыковедение* как дисциплину, изучающую

отражение музыки (музыкальной культуры народа) в языке, облигаторно предполагающую изучение национальной картины мира, языкового сознания, специфики мировосприятия и социально-исторических особенностей языкового коллектива.

**Объектом** исследования является концепт «Музыка», вербализованный в русском художественном дискурсе XIX и XX веков (на материале произведений Л.Н. Толстого, В.В. Орлова) и английском художественном дискурсе XIX и XX веков (на материале произведений О. Уайльда, Э. Берджесса).

**Предметом** исследования служат лексические единицы, вербализующие концепт «Музыка» в художественном дискурсе Л.Н. Толстого, В.В. Орлова, О. Уайльда и Э. Берджесса.

В настоящем исследовании в качестве **эмпирического материала**, эксплицирующего русскую языковую художественную картину мира, рассматриваются произведения Л.Н. Толстого «Крейцера соната» (1890 год; 27 с.) и В.В. Орлова «Альтист Данилов» (1980 год; 159 с.). Английская языковая художественная картина мира изучается на материале романов О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» (O. Wilde «The Picture of Dorian Gray») (1890 год; 66 с.) и Э. Берджесса «Заводной апельсин» (A. Burgess «A Clockwork Orange») (1962 год; 50 с.). Выбор фокусных произведений обусловлен необходимостью анализа вербальной экспликации концепта «Музыка», прежде всего, в художественном дискурсе писателей, являющихся знаковыми для русской и английской культуры: Л.Н. Толстого, репрезентирующего русскую художественную картину мира, и О. Уайльда, авторитетного для английской картины мира. Выбор романа «Альтист Данилов» В.В. Орлова априори определяется концептуально-музыкальной направленностью данного произведения. Э. Берджесс – это писатель, живший в двух культурных континуумах, в английской и русской среде и представивший свое видение музыкальной культуры в XX веке.

**Объем исследованных текстов** составляет 302 страницы. В ходе исследования было выявлено 495 лексических единиц с архисемой «музыка» (7655 словоупотреблений).

**Цель работы** состоит в том, чтобы выявить универсальное и вариативное в вербальной экспликации концепта «Музыка» в русской и английской художественной картине мира XIX и XX веков на основе его исследования в категориально-семантическом, структурно-морфологическом, квантитативном, аксиологическом, синтагматическом, субъектно-объектном, ономастическом, метафорическом, функциональном и стилистическом аспектах, а также с учетом описания искомого концепта в диахронии и синхронии, что направлено на формирование основ *лингвомузыковедения*.

В рамках заявленной цели исследования были поставлены следующие **задачи**:

1) выявить и проанализировать языковые средства, используемые в русской и английской художественной картине мира XIX и XX веков в целях вербализации концепта



«Музыка» на материале произведений Л.Н. Толстого, В.В. Орлова, О. Уайльда, Э. Берджесса;

2) рассмотреть лексико-семантическое поле (далее ЛСП) «Музыка» / «Music» в русской и английской языковой художественной картине мира с позиции изучения ее составляющих в аспекте их семантико-дистрибутивных связей, специфики синтагматических отношений, особенностей структурной организации;

3) проанализировать вербальные репрезентанты *музыки* с позиции их синтагматических взаимосвязей, выявить типы доминантных сочетаний;

4) определить вариативные признаки вербальной экспликации *музыки* в русской и английской языковой картине мира как субъектной и объектной сущности и установить ее национальную маркированность в разных лингвокультурах с учетом особенностей ее восприятия в разных хронологических срезах (в XIX и XX веках);

5) проанализировать *имена собственные* как прецедентные единицы, участвующие в вербальной экспликации концепта «Музыка» в русской и английской художественной картине мира XIX и XX веков;

6) выделить и описать *метафорические образы* концепта «Музыка» в русской и английской художественной картине мира XIX и XX веков и установить универсальные и дифференциальные признаки в метафоризации *музыки*;

7) выявить корреляции *музыки* как эстетической категории с эмоциональными реалиями в русской и английской художественной картине мира;

8) установить универсальное и вариативное в вербальной экспликации концепта «Музыка» в русской и английской художественной картине мира XIX и XX веков (на материале произведений Л.Н. Толстого, В.В. Орлова, О. Уайльда и Э. Берджесса) с позиции универсальной и этнокультурной сущности, в том числе с учетом совокупности векторов анализа, положенных в основу данного исследования;

9) выявить признаки, эксплицирующие своеобразие *музыки* в аспекте динамики ее развития в разных эпохах (XIX и XX вв.) и культурах (русской и английской).

В качестве **основных гипотез** выделяются следующие:

1) вербальная экспликация концепта «Музыка» в русской и английской художественных картинах мира характеризуется национальной обусловленностью. Специфика ее концептуализации детерминирована этнокультурными, эмоционально-психологическими, ценностными и ментальными особенностями русских и англичан, а также определяется соответствующей исторической эпохой;

2) восприятие *музыки* в русской и английской лингвокультуре определяется как коллективным языковым сознанием, так и индивидуально-авторской картиной мира;

3) различия в отражении концепта «Музыка» проявляются на уровне его вербальной

экспликации в русской и английской художественной картине мира, в диахронии и синхронии, доминантных составляющих, когнитивной структуры, синтагматических взаимосвязей его вербальных репрезентантов, субъектно-объектных отношений, функциональных особенностей, иерархии формирующих искомым концепт концептуальных признаков, аксиологических детерминант, степени экспрессивности, метафорической репрезентации, ономастического пространства, степени плотности семантико-когнитивной матрицы музыки и др.

В работе были использованы следующие **методы** исследования: метод семантико-когнитивного анализа, метод лингвокогнитивного анализа, метод концептуального анализа, метод контекстуального анализа, метод дистрибутивного анализа, метод компонентного анализа с опорой на словарные дефиниции, метод интерпретационного анализа контекстов, метод фреймового анализа, классификационный метод, количественный метод, метод понятийного моделирования (построение когнитивных моделей концептов). Исследование проводится на основе базовых методологических постулатов современной лингвистической концепции эмоций, разработанной и представленной в работах З.Е. Фоминой. В основу исследования положена, в частности, методика анализа эмотивно-оценочной лексики, предложенная З.Е. Фоминой [Фомина 1987, 1995, 1996а, 1996б, 2004, 2005, 2006, 2014, 2015, 2016, 2017; Fomina 2006, 2011, 2014, 2015, 2016].

**Теоретическую методологическую базу** данного исследования составили труды ведущих отечественных и зарубежных ученых по следующим направлениям: *теория музыки в литературоведении* (М.Г. Арановского [Арановский 2004], С.Ш. Аязбековой [Аязбекова 2011, 2015], P.S. Scher [Scher 1970, 1984], W. Wolf [Wolf 1999, 2002, 2010] и др.); *теория дискурса* (П. Серио [Серио 1993], В.И. Карасика [Карасик 2002], D. Schiffrin [Schiffrin 1987, 1994], R. Salkie [Salkie 1995] и др.); *теория художественного дискурса и текста* (В.И. Тюпа [Тюпа 2002], А.С. Гафаровой [Гафарова 2011], Т.А. Dijk [Dijk 1979] и др.); *теория концептов* (Д.С. Лихачева [Лихачев 1993], З.Е. Фоминой [Фомина 2004, 2014, 2017], J. Strauss [Strauss 1986], S. Fomina [Fomina 2006] и др.); *когнитивная лингвистика* (Е.С. Кубряковой [Кубрякова 1997], З.Д. Поповой, И.А. Стернина [Попова, Стернин 2007], Т.А. Dijk [Dijk 1979], G. Lakoff [Lakoff 1993, 1999] и др.); *лингвокультурология* (В.А. Масловой [Маслова 2004], Т.В. Лариной [Ларина 2009], А. Trompenaars [Trompenaars 1993], S. Fomina [Fomina 2006, 2011, 2014, 2015] и др.); *теория языка* (В. фон Гумбольдта [Гумбольдт 2000, 2013], Э. Бенвениста [Бенвенист 2002] и др.); *этнолингвистика* (Б.Л. Уорфа [Уорф 1960], Э. Сепира [Сепир 1993], С.Г. Тер-Минасовой [Тер-Минасова 2000], Е.Ю. Поздняковой [Позднякова 2010] и др.); *теория языкового сознания* (Б.Л. Уорфа [Уорф 1960], Е.Ф. Тарасова [Тарасов 1996, 2000], И.А. Стернина [Стернин 2002] и др.); *лингвистика эмоций* (Н.Д. Арутюновой [Арутюнова 1982, 1999], З.Е. Фоминой [Фомина 1996, 2004, 2005, 2006, 2017], С. Lutz [Lutz 1990], R.C. Solomon [Solomon 1995] и др.); *теория*

*лексико-семантического поля* (А.А. Кретьова [Кретьов 1994, 2006], Е.И. Дибровой [Диброва 2004], А.В. Бондарко [Бондарко 2014], J. Lyons [Lyons 1977], A. Lehrer [Lehrer 1985] и др.); *когнитивная семантика* (А. Вежбицкой [Вежбицкая 1996], Е.М. Вольф [Вольф 2002], М.А. Кронгауза [Кронгауз 2005], E. Coseriu, H. Geckeler [Coseriu, Geckeler 1981] и др.); *теория субъектно-объектных отношений* (А.В. Бондарко [Бондарко 1992], Н.Д. Арутюновой [Арутюнова 1998], Ю.А. Матаевой [Матаева 2004, 2005] и др.); *ономастика и антропонимика* (Г.Ф. Ковалева [Ковалев 2002, 2014], К.М. Шилихиной [Шилихина 2009], W. Seibicke [Seibicke 2008] и др.); *теория метафоры (метафорология)* (Н.Д. Арутюновой [Арутюнова 1979, 1990], А.П. Чудинова [Чудинов 2001], З.Е. Фоминой [Фомина 2014; 2016; 2017], G. Lakoff, M. Johnson [Lakoff, Johnson 1999] и др.).

**Научная новизна** работы заключается в том, что, во-первых, на основе использования системно-синергетического подхода к исследованию поставленной проблематики разработана методологическая стратегия исследования и описания концепта «Музыка», во-вторых, впервые представлено системное и многоаспектное описание концепта «Музыка»: в категориально-семантическом, структурно-морфологическом, квантитативном, аксиологическом, синтагматическом, субъектно-объектном, ономастическом, метафорическом, функциональном и стилистическом аспектах. Впервые определены и сопоставлены с позиций этнокультурной перспективы сходства и различия при вербальной экспликации *музыки* в русском и английском художественном дискурсе с учетом диахронии и синхронии. Новое заключается в определении и описании лексических и стилистических средств, участвующих в языковой репрезентации *музыки* в русских и английских литературных текстах. Новизна выражается в выделении и исследовании структуры лексико-семантического поля «Музыка» / «Music»; установлении макро- и микрополей; выявлении лексико-семантических групп. Впервые определены типы дистрибутивных связей лексических единиц, а также проанализированы субъектно-объектные отношения концепта «Музыка» в русской и английской языковой картине мира, в том числе в темпоральной перспективе. Новизна исследования характеризуется выделением и описанием функциональных особенностей имен собственных как прецедентных единиц, участвующих в вербальной объективации концепта «Музыка» в русской и английской художественной картине мира XIX и XX веков. Кроме того, научную ценность работы составляет выделение и описание метафорических образов *музыки* в русском и английском художественном дискурсе XIX и XX веках, а также выявление и анализ корреляций между музыкой и типами эмоций, индуцированных музыкой. Научной новизной характеризуется определение универсального и вариативного в вербальной экспликации *музыки* у Л.Н. Толстого В.В. Орлова, О. Уайльда и Э. Берджесса.

**Теоретическая значимость** диссертационного исследования заключается в том, что в

нем *впервые* предлагается изучение концепта «Музыка» в аспекте современных лингвистических исследований, позволившее сформировать и эксплицировать основополагающие положения *лингвомузыковедения* как одного из новых актуальных направлений в парадигме современного языкознания, представляющего музыкальную культуру разных народов через призму лингвистической науки, через призму языков этих народов, в частности, русского и английского. Разработанная нами концепция исследования музыки в лингвистическом аспекте может быть экстраполирована на изучение вербальной экспликации *музыки* на материале языков разных национальных культур, а также на исследование других эстетических категорий как знаковых реалий мировой культуры.

Полученные результаты работы, раскрывающие национально-языковое и индивидуально-авторское своеобразие вербальной экспликации концепта «Музыка» в художественном дискурсе Л.Н. Толстого, В.В. Орлова, О. Уайльда, Э. Берджесса, вносят вклад в развитие таких актуальных проблем теоретического языкознания, как проблема языка и мышления, языка и сознания, языка и культуры, языка и этноса и др. Результаты исследования обогащают современную теорию языка, теорию художественного дискурса, теорию метафор, теорию межкультурной коммуникации, расширяют теоретические положения лингвокультурологии, психолингвистики, социолингвистики, компаративистики, а также этнолингвистики как части теории языка в целом.

**Практическая значимость** работы заключается в том, что ее результаты могут быть использованы в теоретических курсах по теории языка, общему языкознанию, стилистике английского и русского языка, сопоставительной лексикологии, лингвокультурологии, межкультурной коммуникации и др., а также в спецкурсах по теории языка, этнолингвистике, художественной интерпретации текста, межкультурной коммуникации, когнитивной лингвистике, теории и практике перевода, в практике преподавания русского и английского языков. Материалы работы, результаты и выводы могут быть использованы при написании монографий, учебных пособий, методических разработок по языковедческим и лингвокультурологическим дисциплинам, а также при составлении лексических тезаурусов.

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Вербальными манифестаторами концепта «Музыка» в русском и английском художественном дискурсе XIX и XX веков являются *субстантивные* (63%), *глагольные* (28%) и *адъективные* (9%) лексемы с архисемой «музыка», характеризующиеся гетерогенностью своего семантического состава.

2. Структура ЛСП «Музыка» / «Music» включает в себя 4 доминантных макрополя: 1) «Гештальты музыки»; 2) «Музыкальный инструмент как средство экспликации музыки»; 3) «Человек как творец музыки»; 4) «Музыка во времени и пространстве». Основополагающим

выступает макрополе «Гештальты музыки», эксплицирующее разные формы проявления музыки.

3. Концепт «Музыка» вербализируется лексемами, образующими, преимущественно, четыре типа словосочетаний, среди которых выделяются сочетания: 1) с глаголом (глагольный тип сочетаний) – [Sub(M) + V]; 2) с субстантивной лексемой *музыка (music)* (субстантивный тип сочетаний) – [Sub + Sub(M)]; 3) с субстантивной лексемой *музыка (music)*, объединенная с ней посредством предлога (предложно-субстантивный тип сочетаний) – [Sub + Prep + Sub(M)]; 4) адъективная лексема в сочетании с субстантивной лексемой *музыка (music)* (адъективный тип сочетаний) – [Adj + Sub(M)]. Доминантой как в русском, так и в английском языке, выступает *глагольный* тип сочетаний, что объясняется представлением музыки как живой, динамической сущности.

4. В *русских* текстах XIX века доминируют *субъектные признаки* музыки, *музыка* рассматривается как агент; в *английских*, напротив, преобладают *объектные значения* вербализованного концепта «Музыка», что свидетельствует об экспликации *музыки* XIX века как *монадной сущности*, демонстрирующей *супериорную* позицию *музыки* в дихотомии «музыка – человек» в *русском* дискурсе XIX века и *инфериорную* – в *английском*. Для *русского* художественного дискурса XX века характерным является преобладание *объектных значений*, тогда как в *английской* языковой картине мира XX века отмечается *равнозначность субъектных и объектных значений* искомого концепта. Превалирование объектных значений музыки в *русском* дискурсе XX века эксплицирует ее *зависимый* характер от человека. В *английской* картине мира XX века музыка представляется *бинарной сущностью*, эксплицирующей равенство ее активного и пассивного потенциала.

5. Ономастическое пространство концепта «Музыка» составляют имена музыкантов (*антропонимы*), а также наименования музыкальных произведений (*артионимы*). Среди *антропонимов* выделяются *фиктивные* и *реальные антропонимы*. Отмечаются также *фиктивные* и *реальные названия музыкальных групп*. Артионимы, в свою очередь, представлены 3 типами номинаций: номинациями произведений классической музыки, популярной музыки и наименованиями вымышленных композиций. Установлено, что *фиктивные* имена музыкантов и названия музыкальных произведений являются нерелевантными для русской и английской картины мира XIX века, в то время как в XX веке они доминируют (главным образом, в русском дискурсе).

6. Концепт «Музыка» объективируется в художественном дискурсе посредством разнообразных *концептуальных метафор*. Источниками метафоризации *музыки* в *русском* и *английском* художественном дискурсе XIX и XX веков выступают, прежде всего, архетипические сущности: «человек», «первоэлементы универсума (вода, огонь, свет)»,

«жизнь/бытие» и др. Доминирующими в квантитативном отношении в *русской* и *английской* художественной картине мира XIX и XX веков выступают *антропоморфные* метафоры. В *русском* художественном дискурсе XIX века метафорический портрет *музыки* представлен амбивалентно: преимущественно *пироморфным* (деструктивным) гештальтом музыки и *сотериологической* сущностью, выполняющей функцию оберега для человека. Для *английской* литературы XIX века релевантными являются *гендерный*, *орнитонимический* и *темпоральный* образы музыки. В *русской* картине мира XX века доминантным является метафорическое соотнесение *музыки* с эпистемологической триадой: *время*, *спасение*, *экзистенция*. В *английском* художественном дискурсе XX века отмечается мифопоэтическое восприятие *музыки*, охватывающей «нижний» и «высший, небесный» миры. Музыка идентифицируется с космологическими сущностями: космос и свет.

7. Корреляции *музыки* как эстетической категории с эмоциональными сущностями в *русской* и *английской* художественной картине мира XIX и XX веков.

7.1. В *русской* языковой картине мира XIX века *мелиоративно-маркированные эмоции*, сублимированные восприятием музыки, репрезентируют отношение к музыке как к проявлению прекрасного, тогда как *пейоративно-коннотатированные сенсуалистические константы* отражают индивидуально-личностное отношение Толстого к музыке – как символу ненависти и лжи. В *английском* дискурсе XIX века эксплицируется классико-романтическое восприятие музыки, отражающееся в *возвышенных эмоциональных состояниях* человека. *Эмоции с негативным содержанием* (волнение, страх и др.) сопряжены с неоправданными ожиданиями относительно музыки, например, страхом перед ее мистической природой.

7.2. В *русской* художественной картине мира XX века подчеркиваются гедонистические и сенсуалистические признаки *музыки*, вызывающей в человеке *позитивно-маркированные чувства*. *Отрицательные эмоции*, эксплицируемые лексемами *уныние*, *страх* и др., в дискурсе Орлова обусловлены осознанием тщетности попыток постичь природу *музыки*. В *английской* языковой картине мира XX века вербальные репрезентанты *музыки* эксплицируют полярность эмоциональных состояний, связанных с музыкой, что наиболее четко отражается на уровне противопоставления лексем, как дескрипторов классической и популярной музыки. *Позитивные эмоции*, репрезентируются номинантами, связанными с вербальной экспликацией классической музыки. Вербальная репрезентация популярной музыки, напротив, эксплицирует ее ориентированность на массовость и коммерциализацию, отражает культ зрелищности и телесности, что, в свою очередь, детерминирует появление *негативных эмоциональных состояний*.

8. Вербальная экспликация *музыки* в *русской* и *английской* художественной картине мира XIX и XX веков характеризуется следующими чертами: 1) искомый концепт

репрезентируется, главным образом, *субстантивными лексемами*; 2) архитектуру лексико-семантического поля «Музыка» / «Music» структурируют 4 макрополя; 3) концепт «Музыка» объективируется преимущественно посредством *сочетаний глагольного типа*; 4) в русской и английской художественной картине мира XIX и XX веков искомый концепт имеет *амбивалентную природу*; 5) наблюдается превалирование *антропонимов* в сравнении с *артионимами* в музыке; 6) отмечается *метафоричность* репрезентации концепта «Музыка», в частности антропологизация музыки и музыкальных инструментов; 7) характерно использование различных стилистических приемов (*лексические повторы, параллельные конструкции, перечисления, восклицания* и др.), способствующих усилению эмоциональности и экспрессивности описания музыки; 8) среди функций музыки выделяются: *психологическая, психофизическая, гедонистическая, коммуникативная* и др.

8.1. Отличительной особенностью экспликации концепта «Музыка» у Л.Н. ТОЛСТОГО является доминирование субъектных значений музыки. Музыка соотносится с такими абстрактными максимами (12 сфер корреляций), как «Власть», «Талант», «Интерес» и т.д. Для Толстого релевантным выступает *морально-нравственный подход* к определению концепта «Музыка» и отношению к нему. Изучаемый концепт в картине мира Толстого объективируется посредством 27 фреймов: *психологических, ментально-интеллектуальных, сенсуалистических* и др. Индивидуально-личностные определения музыки в дискурсе Толстого репрезентируют *рациональную направленность музыки* (музыка – «государственное дело») и *психологическую* (музыка – «страшная вещь»). Ономастическое пространство в континууме музыки представлено *реальными именами* представителей музыкальной культуры Германии и Австрии (*Бетховен, Моцарт, Эрнст*), и *номинациями* их произведений. Используемые автором стилистические приемы эксплицируют неопределенность и отсутствие однозначности в дефиниции музыки и отношении к ней (*неопределенные местоимения*), а также нацелены на конкретизацию явлений, связанных с музыкой (*указательные местоимения*). Позитивно-маркированные функции музыки (*коммуникативная, эмоциональная, мировоззренческая* и др.) у Толстого относительно гомогенны и универсальны по своему характеру, тогда как содержание ее пейоративно-оценочных функций (*волюнтаристическая, морально-нравственная, этическая* и др.) отражает наличие множества гетерогенных и subtilных смыслов.

8.2. Специфика репрезентации концепта «Музыка» в языковой картине мира В.В. ОРЛОВА состоит в преобладании объектных значений музыки. Выделяются корреляции концепта «Музыка» с разнообразным и широким спектром реалий из разных сфер человеческого бытия (37 сфер корреляций): «Деятельность», «Социум», «Финансы», «Красота» и др., среди которых доминирует акциональная составляющая музыки. Конституентами когнитивной структуры концепта «Музыка» выступает 51 фрейм (*коммуникативные,*

*пространственные, сенсуалистические, рекреационные фреймы* и др.), что демонстрирует высокую семантико-когнитивную и эпистемиологическую плотность изучаемого концепта. В дискурсе Орлова *музыка* концептуализируется посредством 24 эпистемиологических определений. Когнитивные основания для определения *музыки* у Орлова образуют 11 когнитивно-дескрипторных векторов её осмысления (*психофизический* (музыка – «стон»), *философский* (музыка – «явление частное»), *интеллектуальный* (музыка – «второй разум»), *темпоральный* (музыка – «секундная бессмысленность») и др.). В аспекте архитектоники выделяется 8 типов структурных детерминаций *музыки*: однокомпонентные (музыка – «ненависть», музыка – «душевность»); многокомпонентные (музыка → «энергия» → «вера» → «покой» → «надежда»); двухсоставные (музыка – «вечность и величие»); выраженные словосочетаниями (музыка – «мелкая суета»); негирующие (музыка – «не ошибка») и др.). Множественность и разнообразие определений *музыки* в языке Орлова подчеркивают многоликость, противоречивость и непостижимость музыки. Среди антропонимов доминируют *фиктивные имена собственные*. Выделен широкий корпус *реальных имен* музыкальных деятелей, представляющих культуру России, Германии, Италии и др. Метафоры определяют *музыку* как метафизическую, умозрительную, утопическую субстанцию, идентифицируемую с неким идеальным миром и т.п. Стилистические средства в дискурсе Орлова (*перечисления, параллельные конструкции* и др.) высвечивают эмоциональный, чувственный потенциал *музыки*, отражают значимость явлений, коррелирующих с *музыкой*. Прослеживается разнообразие функций *музыки* (*психофизическая, эмоциональная, деструктивная* и др.), эксплицирующих многогранность и неисчерпаемость ее воздействия на человека.

8.3. Для языковой картины мира О. УАЙЛЬДА характерным является превалирование объектных значений *музыки*. Отмечаются корреляции с реалиями внутреннего и внешнего мира человека (12 сфер корреляций): «Мировидение», «Пространство», «Психофизика» и т.д. Составными элементами архитектоники концепта «Музыка» выступают 12 фреймов (*эмотивные, культурно-ценностные, космогонические* и др.), что демонстрирует относительно слабую структурированность когнитивной архитектоники искомого концепта. Наблюдаются 2 индивидуально-личностных эпистемиологических определения *музыки* (музыка – «не мир», «хаос»), т.е. в фокусе внимания ее *космогонический характер*. В художественном дискурсе Уайльда прослеживаются *реальные имена собственные*, относящиеся к музыкальной культуре Польши, Германии, Австрии и России. Метафорический портрет *музыки* представляет *музыку* как своеобразный микрокосмос, отражающий тесную взаимосвязь «всех царств» (по Гегелю) и стихий универсума. Стилистические фигуры в языке Уайльда (*сравнения, условное наклонение* и др.) отражают сложность описания музыки, а также эксплицируют ее как некую ирреальную сущность. Функции *музыки* в дискурсе писателя (*эмоциональная, гедонистическая,*



*психологическая* и др.) репрезентируют ее позитивную *эмоционально-психологическую* направленность.

8.4. Специфика экспликации концепта «Музыка» в художественном дискурсе Э. БЕРДЖЕССА состоит в равенстве субъектных и объектных значений *музыки*. Концепт «Музыка» демонстрирует широкий спектр корреляций с реалиями из разных сфер человеческого бытия (23 сферы корреляций): «физиологической», «медицинской», «политической», «криминалистической» и др. Архитектоника изучаемого концепта формируется 29 фреймами (*физические, мортморфные, сенсуалистические* и др.). В дискурсе Берджесса отмечается 5 эпистемиологических определений *музыки*. По структурно-когнитивной составляющей выделяются 3 типа дефиниций *музыки*: определения, выраженные *словосочетаниями* (музыка – «преднамеренная пытка»); *двухсоставные* определения (музыка – «святое и приятное»); *однокомпонентные* (музыка – «образование»). По семантико-концептуальному принципу выявляются 5 векторов детерминации *музыки*: *психологический* (музыка – «источник боли»); *гедонистический* (музыка – «святое и приятное»); *эмоциональный* (музыка – «эмоциональный стимулянт»), *ментальный* (музыка – «образование»), отражающих, главным образом, *сенсуалистическую* направленность *музыки*. В ономастическом пространстве у Берджесса преобладают *реальные имена* музыкантов и *реальные названия* музыкальных произведений, соотносящиеся с культурами Германии и Австрии. Выделяются также *фиктивные антропонимы* и *артионимы*, связанные с культурами Англии, Германии, Италии, России и др. Метафорические гештальты *музыки* детерминируются реалиями *космоса* и *света*. Стилистические приемы в картине мира Берджесса (*оценочные слова, обращения* и др.) репрезентируют индивидуально-личностную оценку писателя относительно *музыки*, а также отражают межличностные отношения в дихотомии «человек–музыка». Функции *музыки* у Берджесса (*суггестивная, гедонистическая, деструктивная, волюнтаривная* и др.) отражают полярность способов воздействия *музыки* на человека: релаксация ↔ стресс; удовольствие ↔ боль; безопасность ↔ внушение; самоутверждение ↔ лишение свободы выбора и т.д.

9. Динамика развития *музыки* в разные исторические периоды (XIX и XX вв.) определяется по ряду векторов, отмеченных нами выше (см. пункты 1 – 8). Кроме того, вариативность в отражении *музыки* прослеживается также в ряде дихотомий: «музыка – локус (пространство)», «музыка – технический прогресс», «музыка – ее создатели», «музыка – социальный габитус», «музыка – возраст» и др. Если в картине мира XIX века *музыка* выступает как элемент светского времяпровождения, как морально-нравственная, эстетическая и этическая категория, местом бытия которой служили светские салоны для «закрытых обществ» и т.п., то в XX веке локус *музыки* и социальный состав ее слушателей расширяется, *музыка* становится вездесущей, неотъемлемой частью бытия любого человека. В языковой

картине мира XIX век характеризуется *чувственно-эмоциональным* отношением к *музыке*; в XX веке, напротив, проявляется рациональное, прагматическое отношение к *музыке*. Антропологическая составляющая, релевантная для XIX века, в культуре XX века сменяется на *технократическую* доминанту (пластинки, диски, транзисторы) в репрезентациях *музыки*. В художественном дискурсе XIX века отмечается широкий спектр музыкальных инструментов (скрипка, рояль, арфа и др.), репрезентирующих самобытность и национально-культурную специфику разных народов мира, в то время как в XX веке музыкальные инструменты унифицируются, утрачивается их национальный колорит. Музыка в XX веке – это во многом коммерциализированная сущность.

**Апробация результатов исследования.** Результаты исследования нашли отражение в докладах, представленных на международных научных конференциях: Международной научно-практической конференции «Наука и общество в эпоху перемен» (Уфа, 2015) [Коробко. Имена собственные... 2015], Международной заочной научно-практической конференции «Перспективы развития науки и образования» (Тамбов, 2015) [Коробко. Глагольные сочетания... 2015], Международной научно-практической конференции «Новая наука: проблемы и перспективы» (Стерлитамак, 2015) [Коробко. Субстантивный тип... 2015], Международной научно-практической конференции «Современная наука: теоретический и практический взгляд» (Челябинск, 2015) [Коробко. Микрополе «Музыкальная форма»... 2015], VII Международной научно-практической конференции «Проблемы и перспективы гуманитарной науки в контексте глобализации» (Москва, 2015) [Коробко. Микрополе «Построение музыки»... 2015], Международной научно-практической конференции «Современный взгляд на будущее науки» (Казань, 2017) [Коробко. Человек как творец... 2017]; а также I Всероссийской научно-практической конференции «Иноязычная коммуникативная культура в повышении качества профессиональной подготовки специалистов» (Воронеж, 2016) [Коробко 2016] и научных сессиях ВГТУ (Воронежского ГАСУ) (2014, 2015, 2016, 2017, 2018). По теме исследования опубликованы **22 научные статьи**, из которых **9 статей** опубликованы в журналах, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных **ВАК** при Минобрнауки Российской Федерации [Фомина, Коробко 2015; Коробко. Музыка как объект... 2015; Коробко. Музыкальная лексика... 2015; Коробко. Концепция музыки... 2016; Коробко. Этимологические... 2016; Коробко. Номинации... 2016; Коробко. Имя Людвиг ван Бетховена... 2017; Коробко. Номинации музыкальных инструментов... 2017; Коробко. Общее и специфическое... 2017].

**Структура работы** включает введение, три главы, заключение, список использованной литературы, четыре приложения, список таблиц и рисунков.

В **первой главе** раскрывается понятие «художественный дискурс», обосновывается актуальность его исследования. Приводится описание таких лингвистических явлений, как: дискурс, художественный текст, концепт, индивидуально-авторская и национально-языковая картина мира, языковое сознание, концептосфера, языковая личность, лексико-семантическое поле, дистрибуция, субъектно-объектные отношения, имена собственные, метафоры.

Во **второй главе** выявляются и анализируются лексические единицы, коррелирующие с музыкой, на основе которых строится лексико-семантическое поле «Музыка» в русском художественном дискурсе XIX и XX веков; устанавливаются типы дистрибутивных связей лексем-номинантов концепта «Музыка»; выявляются вариативные черты, касающиеся вербальной экспликации *музыки* как субъекта и объекта; определяется своеобразие когнитивной структуры изучаемого концепта и особенности его семантического содержания; рассматриваются когнитивные метафоры, участвующие в вербальной репрезентации концепта «Музыка»; приводятся вариативные признаки концептуализации концепта «Музыка» и его вербальной репрезентации в русской художественной картине XIX и XX веков (на материале повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната» и романа В.В. Орлова «Альтист Данилов») в категориально-семантическом, структурно-морфологическом, квантитативном, аксиологическом, синтагматическом, субъектно-объектном, ономастическом, метафорическом, функциональном и стилистическом аспектах.

В **третьей главе** рассматриваются наиболее частотные языковые средства репрезентации лексики, коррелирующей с *музыкой* в английской языковой картине мира XIX и XX веков (на материале романов О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» и Э. Берджесса «Заводной апельсин»), проводится лексико-семантический анализ ключевых слов лексико-семантического поля «Music»; описываются доминантные сочетания лексемы *music* с лексическими единицами разной категориальной принадлежности; анализируется классификация субъектно-объектных значений концепта «Музыка» в английском художественном дискурсе XIX и XX веков; определяются вариативные составляющие когнитивной структуры рассматриваемого концепта и особенности его семантического содержания; рассматриваются когнитивные метафоры, участвующие в вербальной экспликации концепта «Музыка»; изучаются вариативные признаки концептуализации концепта «Музыка» и его вербальной объективации в английской художественной картине мира XIX и XX веков в категориально-семантическом, структурно-морфологическом, квантитативном, аксиологическом, синтагматическом, субъектно-объектном, ономастическом, метафорическом, функциональном и стилистическом аспектах.

Каждая глава диссертации заканчивается обобщающими выводами, в **заключении** представлены результаты проведенного исследования.

## Глава 1

### ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ КОНЦЕПТА «МУЗЫКА» В ЯЗЫКОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА

#### 1.1. Концепт «Музыка» как объект лингвистических исследований

Неразрывная связь художественной литературы и музыки во все времена привлекала к себе внимание ученых, композиторов, писателей и музыковедов. Музыка составляет основу картины мира, поскольку несет в себе духовный и эмоциональный опыт, накопленный человечеством на протяжении веков.

Художественное пространство литературы характеризуется наличием широкого спектра музыкальных сущностей, музыкальных образов, символов и мотивов. Музыка – один из наиболее выразительных видов искусства, она отражает внутренний мир человека. А. Шопенгауэр считал, что музыка кардинальным образом отличается от других видов искусства. Это «великое и прекрасное искусство так сильно влияет на душу человека и так полно и глубоко понимается им в качестве всеобщего языка, который своей внятностью превосходит даже язык наглядного мира...» [Шопенгауэр 1999, 222–223]. М.Г. Арановский считает, что необходимость в познании феномена музыки возникает, если рассматривать музыку как явление духовной жизни человека, в которой происходит сотворение новых ценностей [Арановский 2004, 34].

Изучение музыкальной культуры позволяет узнать о национальном колорите эпохи. В культуре различных этносов музыка имеет сакральное значение, т.к. в ней заложено «знание предков» [Джансеитова, Шашаева, Бекмолдинов 2014, 228]. Музыка как феномен культуры, являясь «квинтэссенцией и способом человеческой деятельности, определяет и синтезирует все остальные формы познания мира» [Аязбекова 2011, 25].

На протяжении веков музыка была и остается наиболее выразительным способом передачи мыслей, эмоций и душевного состояния человека. В музыке отражены культурные особенности этноса, она является ценным средством познания культуры, а также оказывает большое влияние на развитие личности. Т. Адорно уподобляет музыку языку. В статье «Fragment über Musik und Sprache» (1978) исследователь отмечает метафоричность музыки. Музыка подобна языку, однако им не является. Музыка выступает как метаязык, посредством которого осуществляется передача информации в метафоричной форме [Adorno 1978, 251–256]. Писатели используют музыку для создания определенной атмосферы, отражения национального и исторического колорита, для передачи чувств, эмоций, переживаний главных героев своих произведений.

Исследованию взаимодействия литературы и музыки посвящены работы С.П. Шера [Scher 1970, 1984], А. Гира [Gier 1995], В. Вольф [Wolf 1999, 2002, 2010], К.С. Брауна [Brown 2008] и др.

Один из известнейших исследователей взаимодействия литературы и музыки Стивен П. Шер ввел понятие *verbal music* («вербальная музыка») [Scher 1970, 149]. Ученый выделяет три группы связи музыки и литературы [Scher 1984, 11]: 1) симбиоз музыки и литературы (вокальная музыка); 2) литература и музыка (программная музыка); 3) музыка в литературе: а) вербальная музыка (имитация музыки словами); б) речевая музыка (традиционная музыкальность; фоника, ритм, динамика); в) аналоги музыкальной техники и структуры.

В фокусе внимания настоящего исследования находится выделение «вербальной музыки» в прозаическом произведении. С.П. Шер указывает, что при имитации музыки словами предпринимается попытка раскрыть реальное или фиктивное музыкальное произведение, его композицию и воздействие, оказываемое на слушателя. Это литературная имитация музыки посредством слов; речь идет о «переносе» искусств (*transposition d'art*) [Scher 1984].

Изучение художественного текста, прежде всего, связано с исследованием его языковой композиции. Анализ словесной композиции помогает выявить особенности языка и структуры текста, которые позволяют составить представление о языковой картине мира и национальном сознании. Художественный текст и дискурс представляют собой систему, в которой отражены мировосприятие и мироощущения автора.

В данной работе концепт «Музыка» рассматривается как ключевая составляющая русского и английского художественного дискурса XIX и XX веков.

## **1.2. Художественный дискурс в теории отечественных и зарубежных исследователей**

К проблеме определения дискурса обращалось множество российских и зарубежных исследователей, среди которых Н.Д. Арутюнова [Арутюнова 1976, 1996], Т.А. ван Дейк [Дейк 1989], В.И. Карасик [Карасик 2002], Дж. Лич [Leech 1983], М.Л. Макаров [Макаров 2003], П. Серио [Серио 1993], Р. Салки [Salkie 1995], М. Фуко [Фуко 1996], Э.В.Б. Хесс-Люттих [Hess-Lüttich 1979], Д. Шифрин [Schiffrin 1987, 1994] и др.

Мишель Фуко в своей работе «Археология знания» трактует данный термин следующим образом: «...в самых общих чертах он обозначает совокупность словесных перформансов...» [Фуко 1996, 108]. Т.А. ван Дейк замечает, что «дискурс, в широком смысле слова, является сложным единством языковой формы, значения и действия, которое могло бы быть наилучшим образом охарактеризовано с помощью понятия коммуникативного события или

коммуникативного акта» [Дейк 1989, 121].

Выделяют различные типы дискурса: художественный, политический, религиозный, медицинский, научный, рекламный и многие другие. Наше исследование посвящено изучению художественного дискурса в английской и русской лингвокультурах XIX и XX веков.

Т.А. ван Дейк понимает художественный дискурс как коммуникативный акт, посредством которого писатель предпринимает попытки через свои произведения воздействовать на духовное пространство читателя с целью его трансформации [Dijk 1979, 151]. В.И. Тюпа пишет следующее: «В художественном дискурсе необходима разность смысловых потенциалов, несовпадение экзистенциальных кругозоров автора и читателя, их взаимная суверенность» [Тюпа 2002, 56].

Художественный дискурс трактуется в данном исследовании как художественный текст, посредством которого писатель пытается воздействовать на духовное пространство читателя и вызвать у него определенную эмоциональную реакцию, вовлекая «культурные, эстетические, социальные ценности, энциклопедические знания, знания о мире и отношение к действительности, систему убеждений, представлений, верований, чувств» [Гафарова 2011].

Художественный дискурс имеет свои особенности. В литературных произведениях широко используется смешение различных языковых стилей, элементы разговорной речи для придания тексту естественности и простоты. Для художественного дискурса характерен художественный стиль. Язык художественного дискурса богат эмоционально-окрашенной лексикой [Сердюк 2012, 86].

Таким образом, под дискурсом понимается «конечный отрезок речи», «коммуникативное событие» или «коммуникативный акт», «единство языковой формы», определенное коммуникативными, стилевыми, социальными особенностями. В настоящей работе «дискурс» рассматривается нами, вслед за Н.Д. Арутюновой, как текст, включающий в себя совокупность экстралингвистических, социокультурных, психологических и других факторов [Арутюнова 1998, 136–137].

Художественный текст отражает художественную концепцию мира и личности, которая складывается из идейно-эмоциональной системы и пластической картины мира (системы художественных образов), передаваемой читателю опосредованно, через знаковую систему языка. При этом значимые лексемы текста перестают быть просто словами, становясь ментально, идейно и эмоционально насыщенными концептами [Воронина 2008, 65].

Концепт, как базовая единица когнитивных исследований, рассматривается как «оперативная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга, всей картины мира, квант знания» [Кубрякова 1997, 90–92], а также результат «столкновения словарного значения слова с личным и народным представлением человека» [Лихачев 1993, 5].

Совокупность концептов образует концептосферу определенного народа и его языка. Концептосфера, по Д.С. Лихачеву, это «совокупность концептов нации, она образована всеми потенциями концептов носителей языка» [Лихачев 1993, 5].

Ю.С. Степанов трактует концепт следующим образом: «Концепт – это сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт – это то, посредством чего человек – рядовой, обычный человек, не «творец культурных ценностей» – сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [Степанов 2001, 43].

Концепт как составляющая творческой деятельности писателя приобретает оттенок художественности, становясь художественным концептом, который трактуется Т.Н. Даньковой как «определенная мыслительная сущность, формирующаяся в сознании писателя на основе его опыта, представлений о действительности, пережитых чувств, художественных образов, которые репрезентированы различными языковыми средствами» [Данькова 2009, 10].

Вслед за З.Д. Поповой и И.А. Стерниным, в данной работе под термином концепт мы понимаем «дискретное ментальное образование, являющееся базовой единицей мыслительного кода человека, обладающее относительно упорядоченной внутренней структурой, представляющее собой результат познавательной (когнитивной) деятельности личности и общества и несущее комплексную, энциклопедическую информацию об отражаемом предмете или явлении, об интерпретации данной информации общественным сознанием и отношении общественного сознания к данному явлению или предмету» [Попова, Стернин 2007, 24].

Вербальная экспликация концептов предполагает выражение намерений, целей, желаний писателя в отношении феноменов, составляющих предмет его мыслительной деятельности, что отражено соответствующими номинативными средствами [Фомина, Лавриненко 2014, 23–24]. Особенности мировосприятия и мироощущения автором того или иного культурного концепта позволяют выделять индивидуально-авторские концепты.

Когнитивная структура любого концепта включает в себя набор фреймов. **Фрейм**, по определению Н.В. Волосухиной, представляет собой «сложное образование, упорядоченный способ хранения и переработки информации, обеспечивающий легкость операций с ней, например, ее извлечение; является одним из способов представления стереотипной ситуации, который отражает наиболее характерные, основные моменты ряда близких ситуаций, принадлежащих одному классу» [Волосухина 2010, 43]. Каждый фрейм подразделяется на слоты, представляющие собой «элементы ситуации, которые включают какую-то часть фрейма, какой-то аспект его конкретизации» [Чудинов 2001, 16].

Концепты обладают национальной спецификой и вербализуются посредством широкого и гетерогенного спектра языковых ресурсов [Абаева 2007, 7]. Концепт отражает представление

о фрагменте мира, а его языковые проекции дают возможность обнаружить не только картину мира, но и своеобразие способа освоения мира.

Когнитивный подход к изучению художественного текста включает в себя, в частности, вопрос о расшифровке национальной картины мира, национального менталитета и языкового сознания, отраженных в литературном произведении.

### **1.3. Картина мира и языковое сознание этноса vs индивидуума: национально-языковая и индивидуально-авторская картина мира**

Понятие картины мира является базовым понятием, которое отражает специфику человека и его бытия. Картина мира выступает результатом духовной активности человека и возникает у него в процессе контактов с миром [Меняйло 2009, 110]. Картина мира постоянно корректируется, дополняется, уточняется, конкретизируется в процессе человеческой жизнедеятельности, и поэтому представляет собой «диалектическое единство статики и динамики, стабильности и изменчивости» [Постовалова 1988, 48].

Отражение картины мира тесно связано с проблемой взаимосвязи языка и мышления, которая относится к «вечным» вопросам лингвистики. Впервые к вопросу взаимосвязи языка и мышления обратился основоположник общего языкознания и философии языка В. Гумбольдт, подчеркивавший их неразрывную связь. Гумбольдт писал: «Неразрывная связь мышления, органов речи и слуха с языком обуславливается первичным и необъяснимым в своей сущности устройством человеческой природы»; «Язык есть обязательная предпосылка мышления»; «Звуковая форма есть выражение, которое язык создает для мышления» и др. [Звегинцев 1960, 95–99]. Е.Ю. Позднякова утверждает: «Язык, являясь наиболее важным продуктом культуры, властвует над мышлением, а различные языки заставляют своих носителей по-разному конструировать реальность. Этот тезис говорит о том, что язык уже в своей структуре содержит элементы, глубоко специфичные для мировидения конкретного народа» [Позднякова 2010, 20].

С позиции соотношения языка и мышления, выделяют концептуальную картину мира как понятийный уровень сознания и языковую картину мира как уровень значений [Кубрякова 1988, 2003; Постовалова 1988; Телия 1988; Уфимцева 1988; Никитин 1999; Воронцова 2003 и др.].

Концептуальная модель мира содержит информацию, закрепленную в понятиях, тогда как в основе языковой модели лежат знания, репрезентированные в семантических категориях и семантических полях, составленных из слов и словосочетаний [Уфимцева 1988, 139]. М.В. Пименова под языковой картиной мира понимает «совокупность знаний о мире, которые отражены в языке, а также способы получения и интерпретации новых знаний» [Пименова



2004, 5]. Концептуальная и языковая картины мира взаимосвязаны, как связаны мышление и язык; их разграничение во многом является условным.

Свойственный языку способ концептуализации действительности национально специфичен, поэтому представители разных лингвокультур могут видеть мир по-разному [Борискина 2003, 10].

В национальной картине мира заключается исторический опыт определенной нации, представленный в самобытности и национально-культурном своеобразии мировосприятия народа.

В мышлении любого этноса «концептуализируется национальный образ мира, происходит эта концептуализация на фоне формирования общей модели мира, под которой подразумевается образ мира как результат перекодирования сигналов, воспринимаемых индивидом из окружающей действительности. Образ мира универсален и национален, если представить модель мира в виде вещи, то ее структура может быть одинакова для многих народов, но, реалия всякий раз будет различной» [Каналаш 2012, 70].

Национальная картина мира, как заявляет С.Г. Тер-Минасова, «объединяет представление человека о различных сторонах окружающей его действительности» [Тер-Минасова 2000, 47]. Языковые единицы и их комбинации фиксируют исторически сложившиеся в отдельном национальном говорящем коллективе реалии, абстрактные понятия, представления об окружающем мире и человеке. Национальная картина мира проявляется в стереотипах, общепринятых взглядах языкового сообщества на те или иные ситуации, в высказываниях, в суждениях о действительности, пословицах, поговорках и афоризмах [Попова 2007, 37].

В.А. Маслова считает, что язык репрезентирует национальную специфику видения мира: «это те предметы, явления и процессы, которые жестко закреплены и сохраняются длительное время в языковых социально-типичных значениях, а также связи и отношения между предметами и явлениями, зафиксированные в обобщенном и абстрагированном виде» [Маслова 2005, 82].

Национальная картина мира опосредуется в языке, в словесности, национальные языковые особенности фиксируются в письменном дискурсе и реализуются в речи народа. Языковая и национальная картины мира тесно взаимосвязаны [Вежбицка 1999, 139], что дает основания для выделения *национальной языковой картины мира*.

Картина мира любого народа – «это не сумма различных элементов, а сложившаяся и самобытная система, которая, объединяя их, образует единое целое. Поэтому картины мира различных народов на уровне элементов могут иметь значительные совпадения, тогда как на уровне системы они представляют собой различные явления» [Аязбекова 2011, 39].

Таким образом, национальная языковая картина мира – это результат отражения окружающей действительности языковым сознанием конкретного этноса. Для выявления особенностей национальной картины мира того или иного народа необходимо изучить сознание человека, зафиксированное языковыми средствами. Понять характер народа – значит определить его наиболее важные социально-психологические черты, которые вырабатывались у народа на протяжении его развития под воздействием условий проживания, образа жизни, социально-экономического строя и т.д.

Особое место занимают индивидуальные картины мира, значительно различающиеся у носителей даже одного языка.

Индивидуально-авторская картина мира, представленная в тексте художественного произведения, является как художественной, так и языковой, поскольку в литературном творчестве средством создания художественного мира выступает язык. По мнению Е.А. Ворониной, авторское мировоззрение, как принцип подхода к жизненному материалу, его осмыслению и отбору, «в процессе художественного творчества не только вербализуется, как вербализуется картина мира, становясь языковой, но и диктует всю концепцию, влияет на жанровое и стилевое своеобразие создаваемого произведения» [Воронина 2008, 65].

Наибольшее количество индивидуальных черт, не разделяемых всеми представителями отдельной лингвокультуры, относится к индивидуальным картинам писателей (авторские картины мира). «Авторская картина мира является элементом глобальной художественной картины мира, которая возникает в сознании читателя при восприятии художественного произведения и представляет собой воссоздаваемое всеми видами искусств синтетическое панорамное представление о конкретной действительности в тех или иных пространственно-временных диапазонах» [Воронцова 2003, 40]. Индивидуально-авторская картина мира значительно отличается от объективного описания событий, предметов, окружающей действительности, от научных представлений о них, поскольку она представляет собой «субъективный образ объективного мира». Это образ мира, сконструированный сквозь призму сознания и языка писателя, результат его духовной активности [Маслова 2004, 42–43].

Изучая взаимосвязь языка и сознания, А.А. Леонтьев указывал: «то, в чем и при помощи чего, существует сознание общества, есть язык» [Леонтьев 1999, 3, 8].

Проблема *языкового сознания* является предметом изучения Московской психолингвистической школы под руководством Е.Ф. Тарасова, который определяет языковое сознание как «совокупность образов сознания, формируемых и овнешняемых при помощи языковых средств – слов, свободных и устойчивых словосочетаний, предложений, текстов и ассоциативных полей» [Тарасов 2000, 26].

Образы сознания представляют собой результат влияния объективного мира на сознание человека. Основу для формирования образов сознания составляют следующие типы знания: перцептивные, концептуальные, процедурные. «Эти знания в виде образов сознания <...> используются коммуникантами для построения мыслей при кодировании и декодировании речевых сообщений» [Тарасов 1996, 7]. Образы сознания не подлежат непосредственному наблюдению. Овнешнителями образов сознания служат различные языковые средства, главным образом, характеризующихся наличием культурной специфики [Тарасов 2000, 26].

Существуют различные подходы к определению языкового сознания. Так, И.А. Стернин рассматривает его как «совокупность психических механизмов порождения, понимания речи и хранения языка в сознании, то есть психические механизмы, обеспечивающие процесс речевой деятельности человека» [Стернин 2002, 44–51]. Л.В. Щерба указывал, что языковое сознание опредмечивается в речевой деятельности, т.е. в процессах говорения, письма и понимания [Щерба 1974, 25]. По мнению Т.Н. Ушаковой, языковое сознание представляет собой сочетание лингвистических проявлений с содержанием сознания человека [Ушакова 1991, 12–25].

Ряд авторов (Ю.Н. Караулов, Ю.С. Сорокин, Е.Ф. Тарасов, Н.В. Уфимцева, Г.А. Черкасова и др.) утверждают, что языковое сознание создает языковой тезаурус носителя языка, а ядро языкового сознания составляет основу его языковой картины мира [Караулов 1996; Тарасов 1996, 2000; Уфимцева 2003; Черкасова 2005].

Вслед за Е.Ф. Тарасовым, мы понимаем языковое сознание как опосредованный языком образ мира той или иной культуры [Тарасов 2000, 26], «совокупность перцептивных, концептуальных и процедурных знаний носителей культуры об объектах реального мира» [Тарасов 1996, 7], овнешненных языковыми средствами [Тарасов 2000, 3].

Картина мира в художественном тексте создается языковыми средствами, при этом она отражает индивидуальную картину мира в сознании писателя и воплощается в отборе элементов содержания художественного произведения, языковых средств, а также в индивидуальном использовании образных средств.

Языковые средства, объективирующие концепт «Музыка» в русской и английской художественной литературе XIX и XX веков, позволяют выявить понимание того или иного феномена в национальной картине мира, а вербализация концепта «Музыка», в частности, ярко высвечивает особенности национального мировидения.

#### **1.4. Культурно-специфические признаки русской и английской концептосферы**

Соотношению языка и культуры уделяется большое количество современных исследований. В центре современной лингвистики находится человек, этим обусловлен антропоцентрический подход лингвистических учений. Антропоцентрическая природа языка

изучалась многими выдающимися лингвистами-основоположниками этого направления, такими как И.А. Бодуэн де Куртенэ, Э. Бенвенист, Ф. Боас, Л. Вайсбергер, В. фон Гумбольдт, М. Мюллер, А.А. Потебня, Э. Сепир, Л.В. Щерба и др.

Предпосылки зарождения антропоцентризма лежат в учении В. фон Гумбольдта, считавшего язык деятельностью народного духа: «сумма всех слов, язык – это мир, лежащий между миром внешних явлений и внутренним миром человека» [Гумбольдт 1985, 348]. Данную проблематику также разрабатывал Э. Сепир, который утверждал: «...язык не существует... вне культуры, т.е. вне социально унаследованной совокупности практических навыков и идей, характеризующих наш образ жизни» [Сепир 1993, 185]. Б. Уорф придерживался мнения, что люди воспринимают окружающую действительность сквозь призму своего родного языка, что мир отражается в языке народа. Ученый заявлял, что язык – не «упаковка мыслей», а форма, определяющая образ наших мыслей [Уорф 1960, 174].

С.Г. Тер-Минасова рассматривает язык как «зеркало культуры» [Тер-Минасова 2000, 8]. Культура, язык и народ тесно взаимосвязаны и взаимозависимы. Языковое сознание этноса отражает значимость для определенной лингвокультурной общности физических, моральных и духовных ценностей [Чарыкова 2013, 86]. Большинство ценностей являются универсальными, однако их значимость в пределах каждой культуры различна [Флиер 2000, 252]. Этим определяется индивидуальность каждой из культур, ее своеобразие и самобытность. Общность культурных ценностей и традиций наряду с языком является одним из важнейших признаков этноса [Караулов 2002, 47].

Основными ценностями английской культуры считаются индивидуализм, дистантность, или автономия личности, рационализм, независимость, прагматизм, соревновательность, равенство, традиционализм, толерантность, эмоциональная сдержанность. Они отражаются на образе жизни, межличностных отношениях и поведении [Ларина 2009, 67–80].

В русской культуре исследователи выделяют такие ценности, как соборность, общинность, коллективность, общительность, гостеприимство, искренность, эмоциональность, духовность (непрагматизм), скромность [Ларина 2009, 80–90].

Еще одним важным аспектом, репрезентирующим национальную специфику той или иной языковой общности, является проявление эмоций. Эмоции характерны для всех людей любой лингвокультуры, однако их выражение и значение имеют свою культурную специфику, реализующуюся в языке и речи.

### **1.5. Музыка и эмоции в русской и английской художественной картине мира**

Изучением эмоций человека и их вербальной репрезентации занимается направление лингвистики, именуемое *лингвистика эмоций* или *эмотиология*. Основоположниками «теории

эмотивного языка» (по З.Е. Фоминой [Фомина 2006, 6]) являются такие отечественные лингвисты, как И.В. Арнольд [Арнольд 1981], В.И. Шаховский [Шаховский 1983, 2000, 2009, 2017], З.Е. Фомина [Фомина 1995, 1996, 2004, 2005, 2006, 2016, 2017 и др.], С.В. Ионова [Ионова 2004, 2010], Л.Ю. Буянова, Ю.П. Нечай [Буянова, Нечай 2006] и др.

Эмоция представляет собой сложный феномен. В настоящее время выделяются два основных типа теорий эмоций: общие и специальные. Общие теории раскрывают общие признаки эмоций, дают определение категории «эмоция» и ее составляющих. Специальные теории занимаются рассмотрением определенных типов эмоций: радость, счастье, ненависть и другие [Фомина 2006, 17–18].

Проявление эмоций исследователи относят к одному из важнейших различий между культурами [Lutz 1990; Trompenaars 1993; Solomon 1995; Павловская 1998; Кочетков 2002, Величкова 2015 и др.]. Эмоции различаются степенью интенсивности, экспрессивности, значением, интенцией и др. Доля эмоционального и рационального у различных народов варьируется, подобно тому, как варьируются и сами эмоции [Ларина 2009, 97].

Ученые доказали, что эмоции имеют одни и те же выражения и характеристики в различных обществах, на разных континентах земного шара. Важным компонентом эмоции является эмоциональная экспрессия. Ее функция заключается в том, чтобы «облегчать межиндивидуальные контакты, а также существенным образом влиять на само субъективное переживание» [Изард 1980, 6].

Каждой языковой общности свойственны определенные культурно обусловленные правила проявления эмоций. Русская и английская культуры обладают рядом общих, универсальных черт, что сближает данные культурные сообщества, однако в то же время данные лингвокультуры кардинально отличаются друг от друга.

Представителям английской культуры присуща эмоциональная сдержанность и самоконтроль, которые вызывают уважение и симпатию окружающих. Открытое проявление чувств осуждается и считается признаком невоспитанности человека. Сдержанность и самоконтроль англичан распространяется не только на отрицательные, но и положительные эмоции в любой коммуникативной ситуации [Ларина 2009, 80–90].

Носители русской культуры, в свою очередь, открыто проявляют эмоции. Для русской нации характерны романтизм, чувствительность и импульсивность, которые оцениваются положительно [Ларина 2009, 80–90]. А. Вежбицкая утверждает, что «русский язык уделяет эмоциям гораздо больше внимания (чем английский) и имеет значительно более богатый репертуар лексических и грамматических выражений для их разграничения» [Вежбицкая 1996, 360].

Наибольшее отражение эмоции получают в художественной литературе: в эмотивной прозе, поэзии, драматургии, т.к. именно эти тексты являются набором эмоциональных ситуаций общения, различных способов моделирования эмоций и эмоциональных манипуляций, а также способов и средств языкового, речевого и текстового выражения и описания эмоций и чувств.

Эмоции и чувства являются очень близкими понятиями, которые часто используются как синонимы. В настоящем исследовании мы разграничиваем данные термины. Так, эмоция (от лат. *emoveo* – «потрясаю, волную») – это психическое отражение в форме непосредственного пристрастного переживания жизненного смысла явлений и ситуаций, обусловленного отношением объективных свойств к потребностям субъекта [Психология. Словарь 1990, 461; цит. Фомина 2006, 19]. Н.И.Козлов утверждает, что «эмоции – это быстрые и короткие элементы чувств. Чувства – это длящаяся и более устойчивая основа вспыхивающих эмоций. Эмоции – на поверхности, а чувства в глубине» [Козлов, [www.psychologos.ru/articles/view/emocii\\_i\\_chuvstva](http://www.psychologos.ru/articles/view/emocii_i_chuvstva)]. По мнению В.И. Ильина, эмоции представляют собой «внешнее, поддающееся наблюдению, проявление чувств, часто имеющих скрытый характер», тогда как чувства – это «бессознательный оценочный психофизиологический процесс реакции на материальные и абстрактные факторы», «сущность, являющаяся в форме эмоций. Именно через эмоции чувства становятся видимыми, превращаясь из сугубо личного переживания в социальный факт» [Ильин 2016, 32–34].

Эмоции тесно связаны с оценочным компонентом. Человек отражает свое отношение к различным событиям и явлениям, действующим в определенный период времени в конкретном месте для определенного коллектива или индивидуума, посредством выражения оценки. Оценка принадлежит к числу собственно человеческих категорий. Она определяется «физической и психической природой человека, его бытием и чувствованием; она задает его мышление и деятельность, его отношение к другим людям и предметам действительности, его восприятие искусства» [Арутюнова 1982, 5]. По мнению В. Аврамовой, «оценочная интерпретация онтологических категорий ... отводит оценке статус универсальной категории, пронизывающей все сферы человеческого бытия» [Аврамова 2003, 18]. Объектом оценки являются качества, поступки и состояния людей, свойства предметов, ситуации и т.п.

Структуру оценки образуют такие компоненты, как «субъект оценки» – тот, кто оценивает, «объект оценки» – то, что оценивается, и «оценочное отношение», включающее знак оценки, а также норму или стандарт оценки [Вольф 2002, 22–23].

С позиции субъекта оценки шкала ценностей включает в себя все виды оценки: общесоциальную, национально-ориентированную, классовую, групповую, индивидуальную и т.п. Ряд исследователей (Н.Д. Арутюнова, Е.М. Вольф, В.Н. Телия и др.) разделяют оценку на логическую (рациональную) и эмоциональную (иррациональную). «Эмоциональное и

рациональное в оценке подразумевают две разные стороны отношения субъекта к объекту, первая – его чувства, вторая – мнения» [Вольф 2002, 42]. В основе рациональной оценки лежат «социальные стереотипы», выражающиеся в «оценочном суждении» [Баженова 2006, 140]. Эмоциональная оценка «проявляется не как логическое суждение, а как ощущение, чувство, эмоция говорящего» [Лукьянова 1986, 45]. Оба типа оценки могут быть как мелиоративно-, так и пейоративно-коннотативными.

Согласно классификации, предложенной профессором З.Е. Фоминой, выделяются следующие типы оценки: а) нормативный, базирующийся на какой-либо норме или стандарте; б) эмоционально-интеллектуальный, основанный на умозаключениях; в) эмоционально-психологический, основой которого служит психологический критерий; г) морально-этический, основанный на этических, моральных, эстетических признаках [Фомина 2006, 54].

Оценка репрезентируется посредством всех языковых уровней и имеет в своем арсенале разнообразные средства выражения. Языковая оценка подразделяется на эксплицитную и имплицитную. Процесс оценивания происходит согласно стандартам, установленным картиной мира конкретного этноса. Оценка помогает раскрыть индивидуальное и общенациональное понимание картины мира, определить ценностные ориентации автора. Языковые средства, отражающие категорию оценки, формируют индивидуальный творческий стиль автора. Следовательно, оценочность и языковая личность выступают неразрывно связанными понятиями [Мирзоева 2012]. Таким образом, эмоция не только является результатом оценки, но и основанием оценки.

Концепт «Музыка» в русской и английской языковой картине мира XIX и XX веков имеет как мелиоративную, так и пейоративную коннотацию и репрезентирован в диахроническом и синхроническом аспектах. В процессе представления концепта «Музыка» писатели раскрываются как личности, относящиеся к определенным лингвокультурам, обладающие специфическим набором культурных, социологических, психологических, лингвистических знаний, отраженных посредством знаковой системы языка, что позволяет рассмотреть каждого писателя как языковую личность.

#### **1.6. Феномен языковой личности с позиции вербальной репрезентации концепта «Музыка» на примере Л.Н. Толстого, В.В. Орлова, О. Уайльда, Э. Берджесса**

Понятие «личность» включает в себе философскую, социологическую и психологическую категории. В лингвистике термин «личность» появился в 30х годах XX века одновременно в трудах В.В. Виноградова [Виноградов 1980, 61] и Й.Л. Вайсгерберга [Вайсгербер 2004]. Ю.Н. Караулов, продолжая идеи Виноградова, указывает на возможность трактовать языковую личность «как вид полноценного представления личности, вмещающий в

себя и психический, и социальный, и этический и др. компоненты, но преломленные через ее язык, ее дискурс» [Караулов 1989, 7].

Языковая личность выступает как «носитель языковой способности определенного качества, данного ей изначально и далее развивающегося в соответствии с заложенным в ней потенциалом» [Голев 2006, 10]. По мнению Е.В. Барсуковой, «языковая личность – это многомерная, многоуровневая функциональная система, дающая представление о степени владения языком и речью индивидом на уровне активного и творческого осмысления действительности» [Барсукова 2007, 5].

Согласно Н.М. Вахтель, Т.Н. Голицыной, Т.И. Распоповой, описание и воссоздание языковой личности реального человека представляет собой чрезвычайно сложную и, в некоторой степени, невыполнимую задачу [Вахтель 2012, 28].

Типы языковых личностей выделяются согласно подходам к предмету изучения, который осуществляется с позиций либо личности (этнокультурологические, социологические и психологические типы личностей), либо языка (типы речевой культуры, языковой нормы) [Карасик 1994]. В зависимости от типа культуры Н.И. Толстой рассматривает следующие типы: элитарный – базирующийся на литературном языке, народный – на говоре, традиционно-профессиональный – на арго, «третья культура» – на просторечии [Толстой 1991]. О.Б. Сиротининой также выделяется среднелитературный тип языковой личности, который представляет собой личность с высшим образованием, для которой характерны отдельные нарушения качеств хорошей речи [Сиротинина 2000].

На творческий характер языковой личности указывал еще В.В. Виноградов: «Языковое творчество личности – следствие выхода его со всех конкретных кругов, которые сужаются, тех коллективных субъектов, формы которых оно в себе носит, творчески их усваивая» [Виноградов 1930, 60].

Становление каждой языковой личности сопряжено с усвоением языковых, духовных и нравственных норм и принципов. Социальная среда оказывает существенное влияние на формирование взглядов и ценностей, служащих членам семьи своеобразным ориентиром в их поведении и деятельности [Джаубаева 2009, 147].

Обратимся к рассмотрению особенностей воспитания и образования, а также некоторых других факторов, оказавших влияние на формирование языковой личности писателей-представителей русской и английской лингвокультуры XIX и XX веков.

Лев Николаевич Толстой (1828–1910) является ярким примером элитарной языковой личности, представляющей русскую культуру XIX века.

Музыка была страстью всей жизни Толстого, именно поэтому писатель нередко включал музыкальные произведения в свои литературные работы. Музыкальный материал в



художественных произведениях Льва Николаевича не носит случайный характер, все произведения точно подобраны для наиболее полной характеристики персонажей, для передачи их чувств, эмоций и переживаний. Взгляд Л.Н. Толстого на музыку, показанный в повести «Крейцерова соната», сильно расходится с его отношением к музыке на протяжении всей его жизни. Он всегда видел в музыке проявление прекрасного. В повести же Толстой говорит о музыке Бетховена как «страшной» и непостижимой, а следовательно, опасной для психического состояния человека [Эйгес 1929, 289].

В своих произведениях Лев Николаевич Толстой воплотил морально-нравственную жизненную философию, выраженную посредством виртуозного владения языковыми средствами, позволяющими проникнуть в мир художественного произведения. Индивидуально-авторский стиль Толстого отражается в следующих языковых сущностях: в использовании экспрессивно-окрашенных средств, репрезентирующих авторское отношение к музыке и позволяющих проникнуться его замыслом; разговорном синтаксисе, призванном создать непринужденную атмосферу, продемонстрировать уникальность мироощущения героя произведения; в вопросительных предложениях, в частности риторических вопросах, заставляющих читателя глубже погрузиться в художественный мир произведения, задуматься, ощутить себя частью творческого процесса и мн.др.

Русская культура XX века рассматривается нами на примере произведения Владимира Викторовича Орлова «Альтист Данилов».

Владимир Викторович Орлов (1936–2014) родился в Москве в семье журналиста. Учился на факультете журналистики в МГУ, работал корреспондентом в газете «Комсомольская правда», после чего решил писать длинные произведения [Приходько 2014]. Орлов очень любил фантастику. Его любимыми писателями были Булгаков, Свифт, Рабле, Гоголь, что привело к присутствию в его произведениях жанра магического реализма [Приходько 2014].

Воплощением идеала личности для Орлова был Иоганн Себастьян Бах. Именно немецкий композитор послужил прототипом Альтиста Данилова – героя одного из наиболее популярных романов писателя [Приходько 2014].

Роман «Альтист Данилов» был написан в период болезни жены автора от не востребоваемости, утомления и внезапного просветления [Коробкова 2016]. Своеобразие «Альтиста Данилова» заключается в использовании необычного для советского времени образного строя, редких мистических аллюзий, самобытности персонажей, присутствии намеков на несовершенство советской жизни.

Особого внимания в творчестве В.В. Орлова заслуживает интонация. Его фразы правильно интонированы, интонация в них не носит случайного характера, а подобрана именно так, как необходимо автору для создания общей текстовой партитуры [Замшев 2016]. Помимо

интонационных нюансов, образ писателя прослеживается в общем тоне повествования. Этот тон М. Замшев называет «старомосковским»; «он подчеркнуто уважителен к миру, он благороден, он чуть-чуть старомоден, он пахнет утренними чаепитиями в купеческих домах и тягучими вечерними застольями в дореволюционных ресторанах, в нем видится приподнятая шляпа при встрече и полное исключение из обихода жлобства, ханжества и пошлости...» [Замшев 2016].

Яркими представителями западной лингвокультуры выступают Оскар Уайльд (XIX в.) и Энтони Берджесс (XX в.).

Оскар Фингал О'Флаэрти Уиллс Уайльд (1854–1900) является членом привилегированного ирландского сословия [Ellmann 1984]. Уайльд получил блестящее гуманитарное образование. Он проявлял неподдельный интерес к искусству, зачитывался поэтами-романтиками [Луков 2007].

Произведения Оскара Уайльда подвергались суровой критике в литературных кругах. Однако по прошествии времени большинством критиков была признана ценность и значимость его творений. К. Чуковский пишет: «Тот, в чьих произведениях современники видели всего лишь эхо чужих вдохновений и стилей, был вскоре после своей смерти воспринят всемирным читателем как один из самых оригинальных умов, пришедший в литературу со своим собственным словом, сохранивший под всеми личинами, под шелухой легковесных софизмов свою резко выраженную, неповторимую личность» [Чуковский 1960, 632].

Оскар Уайльд является ярким представителем эстетизма. Ключевыми феноменами, репрезентированными в художественном дискурсе О. Уайльда, выступают красота и искусство, в частности, музыка. «Портрет Дориана Грея» (1891 год) является типичным произведением декадентской литературы. Повествование в романе основывается на переплетении правдоподобия и фантастики.

К особенностям авторского стиля О. Уайльда можно отнести высокочастотное применение средств образной экспрессии. В его арсенале присутствуют поэтические метафоры, эпитеты, сравнения, дополненные лексикой, служащей для обозначения металлов, минералов и материй. Писатель уклоняется от лаконичности повествования и насыщает свои произведения разнообразной экзотикой. Речевую манеру О. Уайльда отличает пафосность и «декоративность» повествования, необходимые для отображения контраста между темными и светлыми сторонами человеческой жизни и психики [Вербицкая 2013, 127].

Далее рассмотрим творческий путь и формирование языковой личности Энтони Берджесса.

Энтони Берджесс (1917–1993) получил образование в колледже Ксавериян и в университете Манчестера, занимался музыкой. Писатель был полиглотом, он свободно владел

русским, французским, испанским, итальянским, уэльским языками, также изучал иврит, японский, китайский, шведский и персидский.

Берджесс был не только романистом, но и драматургом, киносценаристом, литературоведом, поэтом, эссеистом, переводчиком, либреттистом и практикующим композитором, автором множества произведений камерной и оркестровой музыки. Обширный спектр интересов оказал большое влияние на «синтетический характер» литературного наследия писателя, в котором значительное место отведено музыкальной составляющей [Делазари 2013]. Изучению темы музыки в творчестве Энтони Берджесса посвящен ряд работ [Holloway 1997; Spence 2004, 2009; Phillips 2010 и др.].

На становление языковой личности Энтони Берджесса большое влияние оказало его владение русским языком и погружение в русскую культуру. Писатель продолжительное время проживал в Советском Союзе в начале 60-х годов XX века. Именно в Ленинграде был создан роман «Заводной апельсин». Толчком к написанию романа «Заводной апельсин» («A Clockwork Orange», 1962) послужил тот факт, что в 1959 году Берджессу поставили диагноз «опухоль мозга» и прогнозировали не более года жизни, а также личная семейная трагедия писателя [Coale 2001, 32].

Отличительной особенностью романа «Заводной апельсин» является широкое употребление русского сленга, который впоследствии в английском языке получил название искусственного языка надсат [Смирнова 2010, 157]. Латиница служит созданию яркого контраста между употреблением этих слов в повседневном общении и в жаргонной речи.

Особое воздействие роман Э. Берджесса производит в силу своей энергетической насыщенности. Писатель искусно использует подсознательную тягу человека к страданию при построении художественного текста, насыщенного противоположными началами: Добро и Зло, Рождение и Смерть, Любовь и Ненависть, Благодарность и Мечь. Автор поднимает вопрос нравственного выбора, помещая героя романа в неординарные ситуации.

Языковая личность является многомерным образованием и существует в пространстве культуры, отраженной в языке, закрепленной в сознании носителей лингвокультуры, в стереотипах и традициях и т.д. На формирование языковой личности и речевого поведения писателя оказывают воздействие его происхождение, образование и социальное окружение. Речевые характеристики и уровень образования Л.Н. Толстого, В.В. Орлова, О. Уайльда и Э. Берджесса позволяют отнести их к элитарному типу языковой личности. Несмотря на то, что писатели являются представителями разных несхожих лингвокультур (русской и английской), в их творчестве отражены универсальные ценности, являющиеся основой любой культуры, отраженные сквозь призму музыки. Индивидуально-авторский стиль авторов прослеживается в

использовании индивидуальных языковых образов, порожденных индивидуальным видением окружающего мира и собственным представлением о его совершенстве.

В настоящей работе анализ языковых средств, репрезентирующих концепт «Музыка» как важнейшую составляющую русской и английской языковой картины мира XIX и XX веков и отражающих универсальные и индивидуально-маркированные культурно значимые смыслы, осуществляется на основе рассмотрения лексико-семантического поля, что позволяет наиболее полно отразить особенности изучаемого нами эмпирического материала.

### **1.7. Лексико-семантическое поле как средство вербальной экспликации концепта «Музыка»**

Изучение концепта «Музыка» в русле когнитивной лингвистики предполагает рассмотрение нескольких уровней подхода (лингвокультурологический, лингвокогнитивный) к анализу того или иного концепта. Одним из базовых уровней выступает лексико-семантический, так как он позволяет передать внутреннюю форму исследуемого концепта [Попова 2007, 47]. Гумбольдт утверждал, что язык есть «орган, образующий мысль» («Die Sprache ist das bildende Organ des Gedanken») [Гумбольдт 2000, 75]. Без языка нет ясности в мышлении, а представление не становится понятием. Душа постоянно стремится к освобождению от уз языка, ибо слово стесняет обогащающееся восприятие и даже может подавить его. Слово – не отпечаток предмета, а отпечаток порожденного предметом в душе образа [Гумбольдт 2013, 283]. Так, в каждом языке заключается своеобразный взгляд на мир [Звегинцев 1960, 71]. Изучение лексико-семантического поля концепта «Музыка» / «Music» позволяет проникнуть в его внутреннюю форму.

В современных лингвистических исследованиях лексико-семантическое поле определяется с учетом когнитивного подхода к анализу лексики и трактуется как «иерархически организованное множество лексических единиц, объединенных общим значением и отражающих в языке определенную понятийную сферу» (Апресян 1974; Загоровская 1990, 2011; Кретов, 1994, 2006 и др.). Лексико-семантическое поле понимается как «совокупность языковых единиц, объединенных общностью содержания и отражающих понятийное, предметное или функциональное сходство обозначаемых явлений» [Кобозева 2004, 99]. Е.И. Диброва трактует лексико-семантическое поле как «иерархическую организацию слов, объединенную одним родовым значением и представляющую в языке определенную семантическую сферу» [Диброва 2004, 88].

Представители некоторых лингвистических школ разграничивают понятия лексического и семантического поля. К ним относятся исследования Дж. Лайонза [Lyons 1977], Э. Косериу и Х. Геккелера [Coseriu, Geckeler 1981], А. Лерепа [Lehrer 1985], Ю. Штрауса [Strauss 1986],

С. Вайлера [Wylер 1992] и др. Различные трактовки ЛСП связаны с целями и задачами конкретных исследований и могут объясняться разными представлениями о характере лексических единиц, формирующих ЛСП, и о типе семантических связей между этими лексемами.

Исследователи выделяют несколько свойств, характерных для лексико-семантического поля: «наличие семантических отношений (корреляций) между составляющими его словами; системный характер этих отношений; взаимозависимость и взаимоопределяемость лексических единиц; относительная автономность поля; непрерывность обозначения его смыслового пространства; взаимосвязь семантических полей в пределах всей лексической системы (всего словаря)» [Кобозева 2004, 99].

К единицам, образующим ЛСП, относятся лексемы, лексико-семантические варианты, значения слов или словосочетания [Кронгауз 2005, 130]. Ю.Д. Апресян считает, что все единицы, участвующие в формировании поля должны иметь общую сему – сему, повторяющуюся в значениях каждой из них [Апресян 1974, 251].

Под лексико-семантическим полем, вслед за А.В. Бондарко, мы понимаем совокупность языковых единиц, объединенных общностью семантических функций и отражающих понятийное сходство обозначаемых явлений. В составе ЛСП выделяются ядерные и периферийные составляющие. Элементы, входящие в ядро ЛСП, обладают полным набором признаков, являются наиболее частотными в сравнении с другими элементами ЛСП и обязательны для данного поля. Элементы, структурирующие периферию ЛСП, обладают не всеми характерными для поля признаками и могут иметь признаки, присущие соседним полям [Бондарко 2014, 39].

В настоящем исследовании рассматриваются характер и средства репрезентации лексики, коррелирующей с музыкой, в русском и английском художественном дискурсе в диахронии и синхронии. Концепт «Музыка» как фрагмент языковой картины мира репрезентируется определенным набором лексических единиц, которые соотносятся, благодаря компонентной структуре значения единиц лексики, с лексико-семантическим полем «Музыка».

Выявление и описание вербальных экспликаторов концепта «Музыка» в русской и английской языковой картине мира XIX и XX веков осуществляется посредством анализа дистрибутивно-синтагматических связей наиболее частотных языковых репрезентантов искомого концепта.

## 1.8. Дистрибуция в изучении вербальной экспликации концепта «Музыка» в художественном дискурсе

Связи, устанавливаемые языковыми единицами в речи, называются контекстом или лексическим окружением. В американской дескриптивной лингвистике сумма всех окружений, в которых встречается конкретный элемент языка, получила название «дистрибуция», которое трактуется как совокупность всех его позиций относительно других элементов [Harris 1951, 15–16], сумма контекстов в рамках предложений, в которых может встречаться языковая единица или конкретный класс единиц [Matthews 2005, 103].

О.С. Ахманова дает наиболее полное определение: дистрибуция – «совокупность (класс) всех окружений (контекстов), в которых может встречаться данная языковая единица, противопоставляемых всем тем окружениям, в которых она встречаться не может, т.е. место, порядок, сочетаемость и т.п. свойства ее употребления в плане расположения отдельных частей высказывания относительно друг друга» [Ахманова 2004, 137].

Категория «дистрибуция» широко изучается в рамках комбинаторной лингвистики, исследующей синтагматические отношения языковых единиц в языке и речи и их комбинаторные свойства. Дистрибуция соотносится с такими понятиями, как синтагматика, сочетаемость, валентность и контекст [Влавацкая 2011, 41].

Метод дистрибутивного анализа зародился в начале XX в. в рамках фонологии и морфологии; его основоположником считается Л. Блумфилд. Однако предпосылки возникновения данного типа анализа отмечаются в трудах Л.В. Щербы [Щерба 1931], Ш. Балли [Балли 1955] и др.

Таким образом, понятие «дистрибуция» используется для репрезентации того факта, что каждая языковая единица имеет ограниченную сочетаемость с другими подобными единицами. В вербальной экспликации концепта «Музыка» в русском и английском художественном дискурсе в XIX и XX веках участвуют, главным образом, разнообразные сочетания субстантивной лексики *музыка* (*music*) с лексическими единицами разной категориальной принадлежности: 1) с глаголом (*глагольный тип сочетаний*); 2) с субстантивной лексемой (*субстантивный тип сочетаний*); 3) с субстантивной лексемой, объединенная с ней посредством предлога (*предложно-субстантивный тип сочетаний*); 4) с адъективной лексемой (*адъективный тип сочетаний*).

Исследование субъектно-объектных отношений является одним из ключевых аспектов при изучении процесса вербализации концепта «Музыка».

### 1.9. Субъектно-объектные отношения в аспекте определения сущностных детерминант *музыки* в художественном тексте

Выражение отношений между участниками ситуации занимает важное место в системе языка. «Субъектно-объектные отношения являются одной из самых универсальных категорий языка, поскольку они связаны с выражением в языке универсальных категорий человеческой мысли» [Бондарко 1992, 5].

Впервые лингвистическое понимание «субъекта» вводит В.В. Виноградов, который рассматривает «субъект» в рамках модальности. Следуя концепции В.В. Виноградова, А.В. Бондарко определяет «субъект» как говорящего, который высказывает суждение с определенной коммуникативной интенцией [Бондарко 1992, 3]. Субъект – «термин логики, обозначающий предмет, о котором выносятся суждения, соотносится с предикатом» [Арутюнова 1998, 497–498]. В грамматической традиции термин «субъект» использовался для обозначения члена предложения, который соответствовал предмету мысли (суждения). Синонимом понятия «субъект» являются следующие лексемы: деятель, действующее лицо, говорящий, носитель признака. Функционально-семантическое поле субъекта формируют семантика самого субъекта, лексическое значение глагола-предиката, форма и значение падежа, оформляющего субъект, соотношение субъекта с членом предложения и др. [Матаева 2005, 8].

В современной лингвистике существуют различные мнения относительно природы объекта: 1) объект – любой аргумент, не являющийся субъектом; 2) объект – единственный тип аргумента – пациенс; 3) к объектам принадлежат аргументы двух типов – пациенс и некоторый другой, обычно адресат [Матаева 2004, 241]. Объект противопоставляется субъекту. Объект представляет собой одушевленный или неодушевленный предмет, на который направлено действие, деятельность, к чему непосредственно обращено чье-либо отношение [Цыбикова 2013, 80]. А.В. Бондарко понимает термин «объект» как элемент, выступающий как зависимая от предиката неактивная субстанция, на которую направлен или которой так или иначе касается предикативный признак [Бондарко 1992, 41]. В грамматике синонимами термина «объект» выступают такие понятия, как пациенс, адресат, инструмент. Функционально-семантическое поле объектности формируют лексическое значение самого объекта, лексическое значение глагола-предиката, значение падежа, оформляющего объект, значение субъекта, при котором употребляется объект и др. [Матаева 2005, 11].

В настоящем исследовании под субъектом понимается деятель, действие которого направлено на какой-либо объект. Объект рассматривается нами как наименование предмета или лица, на которые направлена или к которым обращена деятельность субъекта.

В русском и английском художественном дискурсе XIX и XX веков выделяются следующие субъектные значения: музыка как субъект действия, агенс, субъект-каузатор

действия, субъект восприятия, субъект-соучастник действия, субъект-носитель признака и др. К широкому спектру объектных значений относятся: музыка как объект-орудие действия, объект восприятия, объект речемыслительной деятельности, объект каузирующего состояния, объект-комитатив, объект экзистенциальный, объект владения, объект действия и др.

Помимо использования лексики, коррелирующей с музыкой, в процессе вербальной объективации концепта «Музыка» в русском и английском художественных дискурсах XIX и XX веков, особое внимание уделяется именам собственным, включающим имена музыкантов и музыкальных групп, а также названия музыкальных произведений.

### **1.10. Имя собственное в вербальных манифестациях концепта «Музыка»**

Имена собственные являются наиболее яркими репрезентантами той или иной культуры и относятся к области изучения такой области лингвистики, как ономастика.

Особую группу имен собственных представляют собственные имена людей, или антропонимы. Они представляют особый пласт языка любого народа, поскольку создают образ человека, характеризуют его социальную принадлежность, передают признаки национальной культуры, воссоздают исторический фон.

Функция имен собственных состоит не только в указании на называемый ими объект, данные языковые единицы всегда несут дополнительную экстралингвистическую информацию. «Выполняя ряд социальных функций, имя живет и развивается по законам языка, хотя, причины, стимулирующие развитие именных систем, по своему происхождению социальны, т.е. лежат вне сферы действия лингвистики» [Суперанская 1973, 26].

Вопросу функционирования антропонимов в художественном тексте, их лексико-семантическим и функциональным особенностям посвящены работы отечественных и зарубежных исследователей (А.В. Суперанской 1973, В.Д. Бондалетова 1983, Ю.А. Рылова 2000, Г.Ф. Ковалева 2002, 2014, М.В. Сухих 2009, К.М. Шилихиной 2009, 2014, З.Е. Фоминой 2010, V. Vlanar 1989, R. Köster 2003, R. Kohlheim 2004, W. Seibicke 2008 и др.

При формулировке задач изучения антропонимов Ю.А. Рылов ставит следующие вопросы: «Как человеку дается имя? Как функционирует его имя (фамилия) в течение его жизни, в разных социумах, какова прагматика различных форм имени? Какие национально-культурные особенности наблюдаются в функционировании имен известных людей, литературных и библейских персонажей? Чем объясняются различия в национально-культурных интерпретациях этих имен? Центром каких ассоциативных созвездий является то или иное имя/ фамилия?» [Рылов 2000, 10].

Согласно теории Г. Фреге, языковой знак, или имя, представляет собой сложную структуру. Имена персонажей художественных произведений Фреге относит к числу так



называемых «пустых имен», т.е. таких наименований, которые понятны, но которые не обозначают реально существующих предметов. Согласно теории Фреге, такие имена имеют смысл, но лишены значения [Бирюков 1960].

В.Д. Бондалетов выделяет основные и второстепенные функции имен собственных. К основным функциям он относит номинативную, идентифицирующую, дифференцирующую. Второстепенными функциями являются социальная, эмоциональная, аккумулятивная, дейктическая (указательная), функция «введения в ряд», адресная, экспрессивная, эстетическая и стилистическая [Бондалетов 1983, 20–21].

Индивидуальная информация о носителе имени реализуется в процессе языковой и стилистической вариации за счет раскрытия в контексте «закодированных» в имени собственном семем, служащих идентификатором идиостиля писателя в рамках структуры художественного текста [Меркулова 2015, 114].

Креация имен может осуществляться на основе «эмоционально-чувственного восприятия, рационально-оценочного отношения к объекту либо чувственно-образного восприятия» [Шилихина 2009, 50].

В художественном произведении имена имеют большое значение. Литературная ономастика изучает особенности использования имен собственных в тексте художественного произведения и за его пределами, поскольку многие имена литературных персонажей со временем превращаются в нарицательные [Фомина 2010].

При создании имен собственных автор художественного произведения использует различные языковые средства, включая свои творческие способности и фантазию. Имена собственные репрезентируют замыслы, мотивы и цели их создателей. Антропонимы, являясь частью сложной знаковой системы языка, представляют собой языковые единицы, соотносимые с объектами окружающей действительности. Они выступают символами. Каждое имя собственное не только именуется определенное лицо, но и выражает заложенный в него автором смысл, характеризующий значение имени.

Отметим, что в произведениях В.В. Орлова и Э. Берджесса содержатся не только имена великих гениев и их творений, но также вымышленные имена музыкантов и исполнителей и фиктивные названия произведений.

Особое место в вербализации концепта «Музыка» в русском и английском художественных дискурсах XIX и XX веков занимают метафоры.

### **1.11. Метафора в художественном тексте и ее роль в объективации эстетических категорий**

С древних времен величайшие мыслители задавались вопросом о природе и сущности метафоры, среди них Аристотель, Руссо, Э. Кассирер, Х. Ортега-и-Гассет.

Первое определение термину «метафора» дал Аристотель: «Метафора – перенесение слова с изменением значения из рода в вид, из вида в род, или из вида в вид, или по аналогии» [Аристотель 1998, 1096]. В толковом словаре С.И. Ожегова под метафорой понимается «оборот речи, состоящий в употреблении слов и выражений в переносном смысле на основе какой-нибудь аналогии, сходства, сравнения» [Ожегов 2010, 291]. Дж. Лакофф определяет метафору как когнитивный инструмент, использующийся для понимания абстрактных понятий и абстрактного мышления [Lakoff 1993, 244].

Метафоры лежат в основе нового понимания явлений и событий, а также изменяют подходы к мировосприятию и постижению окружающей действительности. Метафоры участвуют не только в изменении языка, но также в изменении способов мышления людей.

Исследования, выполняемые лингвистами-когнитологами, подтверждают метафоричность человеческого мышления и сознания. Метафора взаимосвязана с ментальными процессами. «Метафора пронизывает всю нашу повседневную жизнь и проявляется не только в языке, но и в мышлении и действии. Наша обыденная понятийная система, в рамках которой мы мыслим и действуем, метафорична по самой своей сути» [Лакофф 2004, 10].

В когнитивной лингвистике принято разграничивать понятия «когнитивная метафора» и «концептуальная метафора» [Лакофф 2004]. Согласно Дж. Лакоффу, «концептуальная метафора» представляет собой ментальные проекции между концептуальными областями источника и цели («cross-domain mappings from a source domain to a target domain») [Lakoff 1999, 58]. Концептуальная область цели формируется из понятий, которые требуют осмысления, область источника включает понятия, с помощью которых осуществляется осмысление нового. Рассматриваемые термины дифференцируются в зависимости от уровня функционирования головного мозга. Когнитивная метафора коррелирует с процессами, происходящими на уровне активации нейронных связей, концептуальная метафора взаимосвязана с уровнем мышления человека в понятиях, суждениях, умозаключениях [Lakoff 1999, 45–59].

Метафора понимается как средство изменения мира: «Возможно, что метафора вообще есть наиболее мощный лингвистический инструмент, который мы имеем в нашем распоряжении для преобразования действительности в мир, способный адаптироваться к целям и задачам человека» [Анкерсмит 2003, 85].

Метафоры играют ключевую роль в художественных произведениях. Н.Д. Арутюнова считает, что «метафора является органическим компонентом художественного (поэтического) текста и ее употребление в других видах дискурса связано с тем, что и в них необходимо присутствуют элементы поэтического мышления и образного видения мира» [Арутюнова 1990, 20].

Метафора является многогранным явлением, именно поэтому существует значительное количество различных классификаций метафор. Так, Дж. Лакофф выделяет 3 типа концептуальных метафор: 1) структурные – метафоры, при использовании которых структурные элементы одного языка служат для упорядочивания структуры другого; 2) пространственные – метафоры, связанные с особенностями пространственной ориентации предметов в окружающем мире; 3) онтологические – метафоры, выделяющие преобладающий тип сходства – по онтологии сущностей, по сходству сенсорного их восприятия, по близости эмотивно-оценочного эффекта [Лакофф 2004, 54]. Н.Д. Арутюнова классифицирует языковую метафору по 4 типам, основываясь на ее языковой функции: 1) номинативная метафора; 2) образная метафора; 3) когнитивная метафора; 4) генерализирующая метафора [Арутюнова 1979, 159–169]. В.П. Москвин не рассматривает художественную метафору подробно, а лишь обращается к ней в рамках семантической классификации, ученый классифицирует метафоры как: 1) образные и узуальные; 2) мертвые [Москвин 2007, 135–157].

Несмотря на большое количество работ, посвященных изучению метафоры, до сих пор не существует единого мнения относительно функций метафоры. Ученые (Н.Д. Арутюнова, А. Вежбицкая, Ф. Уилрайт, Ю.Д. Апресян, Б. Вайнберг, А.П. Бабушкин, R.W. Gibbs и др.) выделяют эстетическую, познавательную, оценочную, психологическую, информативную, образную, символическую и другие функции метафоры.

Выявленные метафорические образы в русской и английской художественной картине мира XIX и XX веков способствуют раскрытию языковой личности писателей, а также позволяют глубже проникнуть в природу концепта «Музыка».

### **Выводы по главе 1**

В трактовках отечественных и зарубежных лингвистов дискурс рассматривается как «конечный отрезок речи», «коммуникативное событие» или «коммуникативный акт», «единство языковой формы», определяющееся коммуникативными, стилевыми, социальными факторами. В настоящем исследовании под дискурсом понимается текст, включающий в себя совокупность экстралингвистических, социокультурных, психологических и других факторов [Арутюнова 1998, 136–137].

Особого внимания заслуживает проблема художественного дискурса, объективируемого посредством художественного текста, с помощью которого писатель предпринимает попытки оказывать влияние и трансформировать сознание и духовные установки читателя.

Специфика авторского мировосприятия и мироощущения находит свое отражение в *концептах*, которые, вслед за З.Д. Поповой и И.А. Стерниным, понимаются нами как дискретные ментальные образования, являющиеся базовыми единицами мышления с относительно упорядоченной внутренней структурой, представляющие собой результат познавательной деятельности человека и несущие комплексную информацию об отражаемом предмете или явлении, об интерпретации данной информации общественным сознанием и отношении общественного сознания к данному явлению или предмету [Попова, Стернин 2007, 24].

Языковые проекции концепта «Музыка» в дискурсе Л.Н. Толстого и В.В. Орлова, О. Уайльда и Э. Берджесса дают возможность изучить не только индивидуально-авторскую картину мира, но и своеобразие способа освоения национальной картины мира. Именно в индивидуально-авторской картине мира заключено наибольшее количество индивидуальных черт, поскольку картина мира каждого автора носит субъективный характер и существенно отличается от объективного описания предметов, явлений, событий.

Л.Н. Толстой, В.В. Орлов, О. Уайльд и Э. Берджесс являются представителями двух разных лингвокультур – русской и английской, что находит отражение в их творчестве, поскольку в сознании определенного этноса концептуализируется национальный образ мира, заключенный в стереотипах, общих представлениях о различных сторонах окружающей действительности.

Современные лингвистические учения предлагают рассматривать язык в тесной связи с культурой конкретного языкового сообщества, учитывая при этом особенности мировоззрения носителя языка, объективирующего факты окружающей действительности. На формирование культуры отдельного народа оказывают влияние материальные и духовные ценности, к которым относятся произведения искусства, в частности музыка. Музыка является одним из наиболее выразительных видов искусства, способных отразить внутренний мир человека, поэтому во все времена музыка служила средством выражения душевного состояния, чувств и эмоций.

Эмоции являются результатом оценочной деятельности человеческого мышления при освоении действительности. Оценка раскрывает индивидуальное и национальное понимание картины мира. Оценка проявляется на всех языковых уровнях с помощью разнообразных средств выражения. Оценка помогает определить ценности, присущие автору. Языковые средства, вербализующие категорию оценки, создают индивидуальный творческий стиль

автора. Таким образом, понятие оценочности находится в неразрывной связи с категорией «языковая личность».

Языковая личность представляется как творец и интерпретатор художественного текста и дискурса. В зависимости от типа культуры рассматриваются следующие типы языковой личности: элитарный, народный, традиционно-профессиональный, среднелитературный. Анализ языковой репрезентации концепта «Музыка» в русском и английском художественном дискурсе XIX и XX веков позволяет отнести Л.Н. Толстого, В.В. Орлова, О. Уайльда и Э. Берджесса к элитарному типу языковой личности, на что указывают их происхождение, образование, социальное окружение и речевые характеристики.

При анализе языковых средств, участвующих в вербализации концепта «Музыка» в художественном дискурсе писателей, используется метод лексико-семантического поля, дающий возможность наиболее полно изучить особенности эмпирического материала. Лексико-семантическое поле в настоящей работе понимается как совокупность языковых единиц, объединенных общностью семантических функций и отражающих понятийное сходство обозначаемых явлений [Бондарко 2014, 39]. При рассмотрении функционирования языковых единиц в тексте необходимо учитывать их синтагматику, сочетаемость или дистрибуцию. Под дистрибуцией подразумевается, что каждая языковая единица имеет ограниченную сочетаемость с другими подобными единицами.

При описании исследуемого фрагмента русской и английской языковой картины мира XIX и XX веков большое значение имеет изучение субъектно-объектных отношений, связанных с выражением в языке универсальных категорий человеческой мысли. Концепт «Музыка» в русском и английском художественном дискурсе XIX и XX веков выступает как в качестве субъекта-агенса, так и объекта-пациенса и имеет мелиоративную и пейоративную коннотацию.

Особый пласт языка любого этноса составляют имена собственные, т.к. они создают образ человека, характеризуют его социальную принадлежность, передают признаки национальной культуры, воссоздают исторический фон.

Метафора выступает в качестве способа мышления и познания мира, а также служит средством отражения языковой картины мира. Метафора заполняет лакуны в языке, формирует недостающие языку значения. К метафоре прибегают тогда, когда мышление не имеет готовых средств языка для решения возникающей проблемы. В русском и английском художественном дискурсе XIX и XX веков метафоры отражают онтологические, психологические, социокультурные, эстетические и другие реалии.

## Глава 2

## ВЕРБАЛЬНАЯ ЭКСПЛИКАЦИЯ КОНЦЕПТА «МУЗЫКА»

## В РУССКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА XIX И XX ВЕКОВ

## 2.1. Вербальная экспликация концепта «Музыка» в художественном дискурсе

Л.Н. Толстого

## 2.1.1. Доминантные составляющие лексико-семантического поля «Музыка» в художественном дискурсе Л.Н. Толстого и их категориально-семантические и структурно-морфологические характеристики

Анализ состава лексем, участвующих в вербальной репрезентации концепта «Музыка» в языковой индивидуально-авторской картине мира Л.Н. Толстого (на материале повести «Крейцерова соната»), в категориально-семантическом аспекте показал, что доминантными являются **субстантивные лексемы** с архисемой «музыка» (67%: *игра, песенка* и др.), поскольку существительные выполняют функцию отражения картины мира, следующим по частотности классом выступают **глаголы** с архисемой «музыка» (29%: *музицировать, играть, петь* и др.), далее следуют **прилагательные** с архисемой «музыка» (4%: *музыкальный, классический* и др.).

Концепт «Музыка» как фрагмент языковой картины мира репрезентируется в повести Толстого определенным набором лексических единиц (далее ЛЕ) с архисемой «музыка» и их лексико-семантических вариантов (далее ЛСВ). В структурно-морфологическом аспекте анализ ЛЕ, участвующих в формировании поля «Музыка», показал, что, чаще всего, это автосемантические единицы (*музыкант, скрипка, талант* и др.), за редким исключением, слова, содержащие гипористический суффикс (*сонатка, вешица, песенка*), однако такие случаи единичны и нерелевантны для языка Толстого.

Изучение ЛСП «Музыка» в повести Л.Н. Толстого предполагает описание **ядра** (2 ед.), репрезентированного лексемами: *музыка, вечер*, а затем обращение к периферийной зоне, единицы которой связаны с музыкой одним из своих ЛСВ или реализуют «музыкальную» семантику в контексте. **Ближняя периферия** (9 ед.) репрезентирована, по нашим наблюдениям, следующими номинациями: *скрипка, фортепиано, музыкант, престо, вещь, соната, нота, игра, скрипач*. **Дальнюю периферию** (32 ед.) образуют ЛЕ, реализация которых фиксируется менее чем в трех контекстах: *финал, вариация, анданте, arpeggio, аккорд, занятие, пиццикато, crescendo, песня, пьеса, симфония, марш, месса, плясовая, искусство, увеселение, танец, пение, la, концерт, талант, умение, вкус, тон, рояль, арфа, струна, пюпитр, страница, театр, консерватория, любитель*. Ниже приведено графическое представление ЛСП «Музыка» в художественном дискурсе Л.Н. Толстого (см. рис. 2.1).



терминологии для названия единиц музыкальной формы, звучания, громкости. С учетом дифференциальных сем в объеме лексических значений мы выделяем следующие ЛСГ: 1.1. «Звучание» (59%); 1.2. «Наименования единиц структуры произведения» (21%); 1.3. «Наименования аккорда» (9%); 1.4. «Наименования музыкальных упражнений» (9%); 1.5. «Наименования громкости исполнения» (2%). Иерархия соотношения ЛСГ внутри микрополя «Музыкальная форма» (2) распределилась следующим образом: 2.1. «Общие обозначения инструментальных, вокальных, вокально-инструментальных произведений» (54%); 2.2. «Наименования классической музыки и песен» (32%); 2.3. «Наименования военно-патриотической музыки» (7%); 2.4. «Наименования церковной и ритуальной музыки» (3,5%) и 2.5. «Наименования музыки к танцам» (3,5%). Далее следуют микрополя «Виды музыкального искусства» (3) (17%), «Язык музыки» (4) (7%), «Музыкальные акты» (5) (6%), «Духовный мир» (6) (5%). В целях иллюстрации ниже представлено графическое изображение макрополя «Гештальты музыки» (см. рис. 2.2).

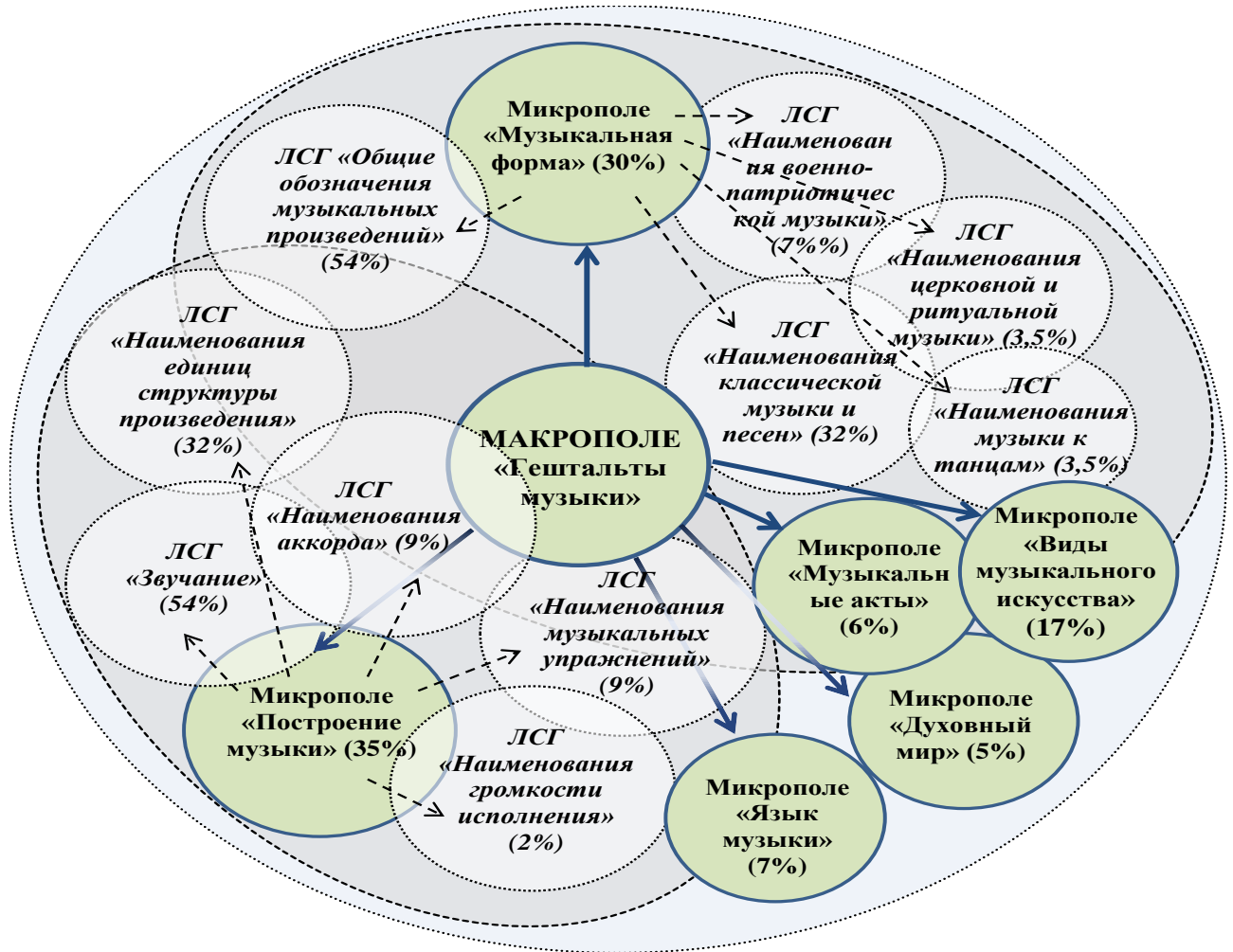


Рисунок 2.2. Графическое представление макрополя «Гештальты музыки» как основного элемента ЛСП «Музыка» в художественном дискурсе Л.Н. Толстого



Превалирующим выступает микрополе «**Построение музыки**», которое, в свою очередь, состоит из 5 лексико-семантических групп (далее ЛСГ) [Список основных ЛСГ, репрезентирующих микрополе «Построение музыки», представлен в Приложении 1.1, С. 218]. Доминирующая ЛСГ «**Звучание**» состоит из одной ЛЕ: *МУЗЫКА* (20 ед.) как звучание, звуки музыкального произведения или его части. Ср.: *...страшная вещь музыка. Что это такое? Я не понимаю. Что такое музыка? Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом, – вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим душу образом, а раздражающим душу образом. Как вам сказать? Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу* [Л.Т.]. В данном примере Толстой дает определение музыки, которое может быть представлено следующей моделью [*МУЗЫКА – СТРАШНАЯ ВЕЩЬ*]. Обращают на себя внимание **противоречивые черты** музыки, вербализуемые с помощью оценочных слов (*вздор, неправда, страшно*) и словосочетаний (*возвышающим душу образом, раздражающим душу образом*). Толстой заявляет, что музыка не оказывает благотворного влияния на разум и чувства человека, а лишь зарождает в нем раздражение. В выражении *переносит в не свое положение* актуализируется чувство стеснения, неудобства, подавленного настроения, несвойственного расположения духа.

Следующим по частотности контекстов выступает микрополе «**Музыкальная форма**», являющееся одним из самых сложных по своей структуре (5 ЛСГ) [Список основных ЛСГ, репрезентирующих микрополе «Музыкальная форма», представлен в Приложении 1.2, С. 218–219]. В состав искомого микрополя входят названия видов и жанров музыки. Сложность его структуры состоит в том, что одна ЛЕ может относиться к разным ЛСГ ввиду многоаспектности музыкальной терминологии. В количественном соотношении в составе фокусного микрополя превалирует ЛСГ «**Общие обозначения вокальных и инструментальных произведений**» (54% от общего количества проанализированных контекстов). Ср.: *На меня, по крайней мере, эта вещь подействовала ужасно* [Л.Т.]; *Страшная вещь эта соната...* [Л.Т.]; *сыграли какую-то страстную вещицу* [Л.Т.]. Номинация *ВЕЩЬ* реализуется у Толстого в значении «произведение искусства» и характеризуется посредством вербальных квалификаторов *страшная, страстная, ужасно*, репрезентирующих эмоционально-психологический тип оценки (по З.Е. Фоминой [Фомина 2006]). Эмоциональная оценка также репрезентируется формальными средствами, в

частности, гипористическим суффиксом *-иц-* (*вещица*), символизирующим презрительное отношение.

В повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната» отмечаются 5 единиц, относящихся к микрополю «**Виды музыкального искусства**»: *увеселение, музыка, искусство, пенье, танец*. Номинация *УВЕСЕЛЕНИЕ* относится к данному микрополю, так как составляет гиперогипонимический ряд с остальными единицами группы, обозначающими виды музыкального искусства: *увеселения: музыка, пение, танцы*. Реализацию данных лексем находим в контексте: *...те же увеселения, танцы и музыка, пенье...* [Л.Т.]. Слово *МУЗЫКА* в значении «искусство» является мелиоративно-коннотативным, что выражается посредством ЛЕ с положительной маркированностью (*благородный, любители* и др.). Ср.: *...близости при занятиях искусством, живописью, а главное – музыкой...* [Л.Т.]; *...самым благородным искусством, музыкой...* [Л.Т.]; *...позову кое-кого из моих знакомых, любителей музыки...* [Л.Т.]. В приведенных примерах также фиксируем два примера контекстного синонима номинации *музыка – искусство*.

Микрополе «**Язык музыки**» включает в себя отражение музыки и музыкального текста в графической форме. Названия нотации представлены 2 ЛЕ: *НОТА* (6 ед.), *ЛА* (1 ед.). Ср.: *...принес обещанные ноты...* [Л.Т.]; *...начались обычные ла на фортепиано...* [Л.Т.]. Проанализированные ЛЕ являются нейтрально-коннотативными. Использование латинского написания названия ноты говорит о том, что в период создания произведения в России не было соответствующих эквивалентов.

К микрополю «**Музыкальные акты**» относятся слова *игра* (5 ед.) и *концерт* (1 ед.). Ср.: *Но игра долго не ладилась...* [Л.Т.]; *Я очень любил музыку и сочувствовал их игре...* [Л.Т.]; *...учтиво хвалил ее игру...* [Л.Т.]; *...восхищался его игрой...* [Л.Т.]. ЛЕ *ИГРА* объективируется посредством оценочных маркеров с мелиоративной коннотацией: *сочувствовал, хвалил, восхищался, учтиво*.

В состав микрополя «**Духовный мир**» входит 3 слова в значении «способность к творчеству»: *вкус, тон, талант*. Ср.: *Он играл превосходно, и у него было в высшей степени то, что называется тоном. Кроме того, тонкий, благородный вкус...* [Л.Т.]. Из контекста очевидно, что в значении слов *ВКУС* и *ТОН* присутствует сема «музыка», поскольку речь идет о музыкальном вкусе. ЛЕ *вкус* получает мелиоративную маркированность, репрезентированную адъективными оценочными квалификаторами *тонкий, благородный*, относящимися к эмоционально-интеллектуальному типу оценки (по З.Е. Фоминой [Фомина 2006]). Лексема *ТАЛАНТ* используется в словосочетании *талант к музыке*, где сема «музыка» усилена семой «способность»: *...был талант к музыке...* [Л.Т.]; *...по несомненному большому таланту к музыке...* [Л.Т.]. Анализ лексем подгруппы показывает,

что доминирующей в значениях единиц является сема «*способность*». Отдельного внимания заслуживает максимализм писателя в выражении экспрессии (*превосходно, в высшей степени, несомненный*).

Следующим по частотности является макрополе ЛСП «Музыка» «**Музыкальный инструмент как средство экспликации музыки**», которое состоит из двух микрополей: (1) «**Музыкальные инструменты**» (86%); (2) «**Детали музыкальных инструментов и предметы, связанные с музыкальными инструментами**» (14%). Доминантой микрополя «**Музыкальные инструменты**», включающего названия таких музыкальных инструментов, как *скрипка, фортепиано, рояль, арфа*, выступает ЛЕ *СКРИПКА* (9 ед.). Ср.: *...она обрадовалась тому, что будет иметь удовольствие играть со скрипкой, что она очень любила* [Л.Т.]. В аксиологическом аспекте вычлняются общезначимые ценности: радость, любовь, удовольствие, репрезентированные следующими мелиоративно-коннотативными ЛЕ: *обрадовалась, удовольствие играть со скрипкой, очень любила*. Следующей по частотности выступает ЛЕ *ФОРТЕПИАНО* (6 ед.). Ср.: *Он сидел за фортепиано, делал эти arpeggio...* [Л.Т.]; *...когда я подошел к фортепиано* [Л.Т.]; *...он шмыгнул под фортепиано, в дверь* [Л.Т.]. Лексема *фортепиано* является пейоративно-коннотативной, что обусловливается ее контекстуальным окружением. Актуализируется идея чередования *статике* (*сидел за фортепиано*) и *динамики* (*подошел к фортепиано, шмыгнул под фортепиано*), покоя и движения. Тем не менее, преобладает *движение*, что отражает психологическое напряжение героев, накал эмоциональных переживаний [Список примеров см. в Приложении 1.3, С. 219–220].

Микрополе «**Детали музыкальных инструментов и предметы, связанные с музыкальными инструментами**» в художественном дискурсе Толстого представлено 3 лексемами: *струна, пюпитр, страница*. Ср.: *...он осторожными пальцами дернул по струнам...* [Л.Т.]; *Я очень любил музыку и сочувствовал их игре, устраивал ему пюпитр, переворачивал страницы...* [Л.Т.]. Из контекста становится очевидным наличие в значении слова *СТРАНИЦЫ* семы «*музыка*», поскольку речь идет о нотных страницах. Представленные контексты изобилуют положительными эмоциями, а именно любовью к музыке, одобрением (*любил, сочувствовал*). Акцент сделан на возникающем чувстве единения исполнителей, которое репрезентировано посредством местоимения *их* (*их игре*), и живом участии слушателей (*устраивал пюпитр, переворачивал страницы, сочувствовал*). Таким образом, музыка служит духовному сближению и объединению людей.

Макрополе ЛСП «Музыка» «**Музыка во времени и пространстве**» состоит из 2 микрополей: (1) «**Номинации мероприятий, связанных с исполнением музыкальных произведений**» (86%) и (2) «**Номинации мест, связанных с исполнением музыкальных**

*произведений*» (14%). Микрополе «**Номинации мероприятий, связанных с исполнением музыкальных произведений**» содержит 2 лексемы: *вечер* (11 ед.), *концерт* (1 ед.). ЛЕ *ВЕЧЕР* рассматривается нами как «вечернее собрание, представление». Ср.: *...я со вкусом занялся устройством обеда и вечера с музыкой...* [Л.Т.]; *Мне было легко, весело весь вечер* [Л.Т.]; *Мы оба с женой были очень довольны вечером* [Л.Т.]. Анализируемая номинация объективируется посредством мелиоративно-коннотатированных вербальных квалификаторов: *со вкусом занялся, легко, весело, довольны*, символизирующих прилив энергии, эмоциональный подъем [Список примеров см. в Приложении 1.4, С. 220].

Микрополе «**Номинации мест, связанных с исполнением музыкальных произведений**» (14%), в свою очередь, представлено номинациями *театр* (1 ед.) и *консерватория* (1 ед.). Ср.: *...его отдали в консерваторию, потому что был талант к музыке, и он вышел оттуда скрипачом и играл в концертах* [Л.Т.]. *КОНСЕРВАТОРИЯ* используется как фон, как уточняющая деталь при характеристике скрипача, который является талантливой личностью, добившейся определенных высот, на это указывает тот факт, что он играет в концертах [Список примеров см. в Приложении 1.5, С. 220–221].

Следующим по частотности является макрополе «**Человек как творец музыки**». В его составе выделяются два микрополя: (1) «**Профессия, род занятий**» (91%) и (2) «**Интеллектуально-эмоциональное отношение к музыке и ее восприятие**» (9%). Микрополе «**Профессия, род занятий**» включает в себя 2 ЛЕ: *музыкант* (6 ед.) и *скрипач* (4 ед.). Ср.: *...не профессиональный музыкант, а полупрофессиональный, полубщественный человек...* [Л.Т.]; *Там его отдали в консерваторию, потому что был талант к музыке, и он вышел оттуда скрипачом и играл в концертах* [Л.Т.]; *Что-то вроде наемного скрипача, известный за дрянного человека...* [Л.Т.]. На аксиологическом уровне слова *МУЗЫКАНТ* и *СКРИПАЧ* получают негативную эмоционально-интеллектуальную оценку (по З.Е. Фоминой [Фомина 2006]), что репрезентируется пейоративными вербальными квалификаторами *полупрофессиональный, полубщественный, наемный* и *дрянной*. Наличие приставки *полу-* в характеристике человека носит сугубо отрицательную коннотацию. Однако *СКРИПАЧ* также характеризуется с положительной стороны как талантливый, одаренный человек (*был талант к музыке*) [Список примеров см. в Приложении 1.6, С. 221].

Микрополе «**Интеллектуально-эмоциональное отношение к музыке и ее восприятие**» содержит лексику *ЛЮБИТЕЛЬ* (1 ед.). Сема «*музыка*» усилена в словосочетании *любителей музыки* семой «*увлеченность*». Ср.: *...позову кое-кого из моих знакомых, любителей музыки...* [Л.Т.]. В данном примере актуализируется признак увлеченности, любви, одобрительного отношения к музыке.

Таким образом, выявленные языковые средства экспликации концепта «*Музыка*» на

основе лексико-семантического анализа ключевых слов одноименного ЛСП в повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната» доказывают большую значимость данного концепта для русской лингвокультуры XIX века. Доминирующим является макрополе «**Гештальты музыки**». Музыка репрезентирована не только как физическая категория, но и как максима, коррелирующая с внутренним миром человека. Обращает на себя внимание тот факт, что большинство номинаций описывают классическую музыку (*соната, симфония, анданте, престо* и др.), тогда как музыка других жанров не получает детальной характеристики (*месса, плясовая, марш*). Немаловажное значение в процессе вербальной репрезентации концепта «Музыка» имеют **глаголы** в различных формах со значением «звучание» (*играть, музицировать, петь*). Бесспорное преобладание ЛЕ, относящихся к микрополю «**Музыкальные инструменты**», являющемуся элементом макрополя «**Музыкальный инструмент как средство экспликации музыки**», объясняется тем, что музыкальные инструменты (*скрипка, фортепиано, рояль*) играют ключевую роль в повести, поскольку они олицетворяют главных героев повести, тогда как детали музыкальных инструментов и предметы, используемые при исполнении музыкального произведения, упоминаются лишь для большего погружения читателя в описываемую ситуацию. Доминантой макрополя «**Музыка во времени и пространстве**» является лексема *вечер*. Все кульминационные события в жизни главных героев повести происходят во время *музыкального вечера*, когда звучит музыка. Остальные места и мероприятия (*концерт, театр, консерватория*), связанные с исполнением музыкальных произведений, выступают фоном для характеристики персонажей и событий повести. Так, упоминание *консерватории* служит для демонстрации хорошего образования скрипача, а *концерт* – для репрезентации уровня достигнутых им высот в музыкальном творчестве. Следующим по частотности примеров является макрополе «**Человек как творец музыки**». Прослеживается отрицательный дейксис ЛЕ *музыкант* и *скрипач*, обусловленный резко негативным отношением главного героя к музыканту. Лексема *любитель*, напротив, получает мелиоративную маркированность.

В фокусе внимания находится также анализ дистрибутивных связей, участвующих в вербальной репрезентации концепта «Музыка» в художественном дискурсе Л.Н. Толстого.

### 2.1.2. Вербальные репрезентанты концепта «Музыка»

#### с позиции их синтагматических взаимосвязей: типы доминантных сочетаний

Как следует из результатов проведенного анализа, концепт «Музыка» в художественном дискурсе Л.Н. Толстого вербализуется лексемами, образующими, главным образом, четыре типа словосочетаний: *глагольный, субстантивный, предложно-субстантивный, адъективный* (см. табл. 2.1).

**Квантитативное соотношение сочетаний лексемы *музыка*, объективирующей  
одноименный концепт в дискурсе Л.Н. Толстого**

| Типы сочетаний          | Количество контекстов (%) | Примеры   |
|-------------------------|---------------------------|---|
| Глагольный              | 23 (57%)                  | МУЗЫКА – СУБЪЕКТ: <i>музыка действует; музыка дошла; музыка переносит; музыка только раздражает, не кончает; зачем она [музыка] делает то, что она делает; Музыка заставляет меня забывать себя</i><br>МУЗЫКА – ОБЪЕКТ: <i>очень любил музыку; началась музыка; казалась заинтересованной только одной музыкой; притворялся заинтересованным музыкой; поговорили о музыке; по влиянию, производимому на впечатлительные натуры музыкой; занимаются музыкой; удовольствия, доставляемого музыкой</i> |
| Субстантивный           | 9 (23%)                   | <i>под влиянием музыки; известные, соответствующие этой музыке важные поступки; танцы и музыка; связь музыки; музыка государственное дело; посредством занятий музыкой; зрелища, музыка, танцы; при занятиях музыкой; любителей музыки</i>  |
| Предложно-субстантивный | 6 (15%)                   | <i>без ума от музыки, талант к музыке, разговор о музыке, он-то с своей музыкой, вечер с музыкой</i>  |
| Адъективный             | 2 (5%)                    | <i>страшная вещь музыка, проклятая музыка</i>   |

Согласно данным приведенной таблицы, к числу наиболее частотных типов сочетаний, участвующих в вербальной репрезентации концепта «Музыка», относятся **глагольные сочетания** (57%). Выделяются следующие семантико-структурные классы глаголов в глагольных сочетаниях, вербализующих концепт «Музыка»: *глаголы действия, глаголы ментального действия, глаголы восприятия, глаголы эмоционального действия, глаголы чувства и глаголы речевого действия* (см. табл. 2.2).

**Семантико-структурные классы глаголов в глагольных сочетаниях лексем-номинантов вербализованного концепта «Музыка» в дискурсе Л.Н. Толстого**

| Наименование класса глаголов    | Количество (%) | Примеры   |
|---------------------------------|----------------|---|
| Глаголы действия                | 12 (48%)       | <i>музыка действует; зачем она [музыка] делает то, что она делает; музыка переносит; началась музыка; по влиянию, производимому на впечатлительные натуры музыкой</i>                     |
| Глаголы ментального действия    | 4 (16%)        | <i>МУЗЫКА – СУБЪЕКТ: музыка заставляет меня забывать себя; настроила эта музыка МУЗЫКА – ОБЪЕКТ: казалась заинтересованной только одной музыкой; притворялся заинтересованным музыкой</i> |
| Глаголы восприятия              | 3 (12%)        | <i>музыка дошла</i>   |
| Глаголы эмоционального действия | 3 (12%)        | <i>музыка только раздражает, не кончает; кроме удовольствия, доставляемого музыкой</i>  |
| Глаголы чувства                 | 1 (4%)         | <i>очень любил музыку</i>   |
| Глаголы речевого действия       | 1 (4%)         | <i>поговорили о музыке</i>  |
| Глаголы деятельности / занятия  | 1 (4%)         | <i>занимаются музыкой</i>   |

Доминантным типом являются *глаголы, обозначающие действие*. Глаголы действия подразделяются на 2 группы: 1) воздействие: *делать, действовать, переносить, производить влияние*; 2) процесс: *начаться*. Наблюдается превалирование глаголов, выражающих воздействие на слушателя. В подавляющем большинстве проанализированных контекстов лексема *музыка* употребляется при предикатах; объективируется значение доминирования музыки над разумом и чувствами человека (*делать, действовать, производить влияние*), признак принудительной власти музыки. Толстой акцентирует внимание на душевном состоянии человека, находящегося во власти музыки, используя глагол *переносить*. Слушая музыкальное произведение, человек бессознательно погружается в состояние, продиктованное ему мелодией [Список глагольных сочетаний см. в Приложении 1.7, С. 221].

С позиции оценочности доминируют квазиоценочные пейоративно-коннотатированные глаголы, участвующие в вербальной репрезентации концепта «Музыка» (56%: *переносить, казалась заинтересованной, притворялся заинтересованным, заставляет забывать, раздражает, не кончает* и др., отрицательная семантика которых диктуется их контекстуальным окружением (*страшно, губительно, раздражающим душу образом и т.д.*). Далее следуют нейтрально-коннотатированные предикаты (25%: *началась, поговорить, дойти, заниматься*). Мелиоративную коннотацию (19%)

содержат лексемы: *любить, доставлять удовольствие*, актуализируется признак получения наслаждения от прослушивания музыки.

Немаловажное значение в вербализации концепта «Музыка» в художественном дискурсе Л.Н. Толстого имеют **субстантивные сочетания** (23%), представляющие собой сочетания существительных без предлога (см. табл. 2.3).

Таблица 2.3

**Квантитативное соотношение падежных форм лексемы «музыка» в субстантивном типе сочетаний, участвующих в вербализации концепта «Музыка» в дискурсе Л.Н. Толстого**

| <b>Падеж</b>       | <b>Количество (%)</b> | <b>Примеры</b>   |
|--------------------|-----------------------|--|
| Родительный падеж  | 3 (33%)               | <i>под влиянием музыки; любителей музыки; связь музыки</i>                             |
| Именительный падеж | 3 (33%)               | <i>увеселения, танцы и музыка; зрелища, музыка, танцы; музыка государственное дело</i> |
| Творительный падеж | 2 (23%)               | <i>при занятиях музыкой; посредством этих самых занятий, в особенности музыкой</i>     |
| Дательный падеж    | 1 (11%)               | <i>соответствующие этой музыке важные поступки</i>                                     |

Превалирующим типом субстантивных сочетаний является сочетание существительного с лексемой *музыка* в **родительном** и **именительном падеже** (по 33% от общего количества проанализированных примеров). Второе место занимают сочетания, в которых лексема *музыка* представлена в форме **творительного падежа** (23%). Далее следуют сочетания с рассматриваемой лексемой в **дательном падеже** (11%). В рассмотренных контекстах были выделены следующие **дефиниции** концепта «Музыка»: а) музыка – развлечение (увеселения); б) музыка – политика (государственное дело); в) музыка – психология (влияние, поступки); г) музыка – деятельность (занятие); д) музыка – духовность (связь); е) музыка – увлечение (любители).

**Предложно-субстантивные сочетания** (15%), объективирующие концепт «Музыка» в произведении Л.Н. Толстого «Крейцера соната», представляют собой сочетания субстантивного типа, в которых лексемы связываются предлогом.

Преобладающей формой предложно-субстантивных сочетаний является сочетание существительного с лексемой *музыка* в **творительном и дательном падеже** (по 33% от общего количества проанализированных примеров). Далее следуют сочетания с рассматриваемой лексемой в **родительном** (18%) и **предложном** (16%) **падеже**. В приведенных примерах вербализуются такие когнитивные характеристики концепта «Музыка», как вечер, талант, интеллект, беседа, причина.

Прилагательное в составе **адъективных сочетаний** (5%) концепта «Музыка» выполняет



оценочную функцию: *проклятая музыка, страшная вещь музыка*; актуализируются **отрицательные** свойства музыки. Поскольку музыка, по мнению Толстого, «страшная вещь», она не может оказывать «возвышающего» воздействия. Музыка выступает как явление, поработашающее человеческое сознание.

Таким образом, перечисленные типы сочетаний указывают на преобладание **глагольного типа** сочетаний в вербальной экспликации концепта «Музыка» в художественном дискурсе Л.Н. Толстого. Глагольные сочетания демонстрируют, что *музыка* рассматривается Толстым как действующая сущность, способная влиять на ситуацию, а не просто звуковое сопровождение развлекательных мероприятий. Посредством **субстантивных сочетаний**, вербализующих концепт «Музыка» в дискурсе Толстого, музыка характеризуется как увеселительная, политическая, психологическая, ментальная и духовная категория. Преобладающей формой субстантивных сочетаний является сочетание существительного с лексемой *музыка* в родительном и именительном падежах. В большинстве контекстов **предложно-субстантивные сочетания** представлены сочетаниями, в которых лексема *музыка* употреблена в форме дательного и творительного падежа с предлогом. Наименее значимым в количественном отношении типом рассматриваемых сочетаний является **адъективный тип**. Адъективные сочетания служат для выражения авторской оценки и несут некоторую долю субъективности. Толстой дает резко негативную оценку музыке (*страшная, проклятая*); музыка вызывает чувство ненависти, отвращения. Актуализируется признак негативного влияния музыкальных произведений на умы и души людей.

Изучение корпуса примеров позволило установить, что архитектоника вербализованного концепта «Музыка» представляет собой сложную и многомерную структуру, одной из важнейших составляющих которой является *музыка как субъект* и *музыка как объект*. На основании этого, представляется необходимым проанализировать структуру вербализованного концепта «Музыка» как субъекта и объекта. Следует отметить, что преобладают субъектные значения вербализованного концепта «Музыка» (54%), тогда как объектные значения выражены в меньшей степени (46%).

### 2.1.3. Концепт «Музыка» как субъектная и объектная сущность

#### в языковой картине мира Л.Н. Толстого и особенности ее когнитивной структуры

Архитектоника концепта «Музыка» как **СУБЪЕКТА** в художественном дискурсе Л.Н. Толстого складывается из 14 фреймов, инкорпорирующих, в свою очередь, 17 слотов [См. рис. 1, 2 (см. Список таблиц и рисунков, С. 300)]. Когнитивная структура изучаемого концепта как субъекта образуется преимущественно фреймами с негативным смыслом – 8 ед., тогда как фреймы с мелиоративным содержанием составляют 7 ед.

Исследуемый материал позволяет выделить следующие **субъектные значения**

вербализованного концепта «Музыка»: музыка как субъект действия, агент (45%), субъект-каузатор действия (35%), субъект восприятия (15%), субъект-соучастник действия (5%) (см. табл. 2.4).

Таблица 2.4

**Квантитативное соотношение субъектных значений в вербализации концепта  
«Музыка» в дискурсе Л.Н. Толстого**

| Субъектное значение         | Количество (%) | Примеры   |
|-----------------------------|----------------|---|
| Субъект-каузатор действия   | 9 (45%)        | <i>удовольствия, доставляемого музыкой; по влиянию, производимому музыкой; музыка заставляет забывать; она [музыка] переносит в другое положение; под влиянием музыки кажется; музыка переносит в то душевное состояние; музыка, танцы, &lt;...&gt; разжигают чувственность; настроила музыка; связь музыки</i> |
| Субъект действия, агент     | 7 (35%)        | <i>началась музыка; все [в особенности музыка] было направлено; музыка действует; музыка раздражает, не кончает</i>   |
| Субъект восприятия          | 3 (15%)        | <i>музыка дошла</i>   |
| Субъект-соучастник действия | 1 (5%)         | <i>он-то с своей музыкой</i>  |

В большинстве проанализированных контекстов, вербализующих концепт «Музыка», музыка представлена как **субъект-каузатор действия** (45%). Ср.: *...по несомненному большому таланту к музыке, по сближению, возникающему от совместной игры, по влиянию, производимому на впечатлительные натуры музыкой, особенно скрипкой, что этот человек должен был не то что нравиться, а несомненно без малейшего колебания должен был победить, смять, перекрутить ее, свить из нее веревку, сделать из нее все, что захочет* [Л.Т.]. **Фрейм «МУЗЫКА – ВЛИЯНИЕ»** включает в себя **слот: музыка – господство**. Данное положение подтверждается рядом однородных членов (*нравиться, победить, смять, перекрутить, свить веревку, сделать все, что захочет*), где степень эмоциональной напряженности каждого последующего глагола выше предыдущего. Степень нарастания интенсивности можно представить следующим образом: *нравиться → победить → смять → перекрутить → свить веревку → сделать все, что захочет → кульминация*.

Следующую группу составляют контексты, в которых музыка выступает **субъектом действия, агентом** (35%). Ср.: *...музыка действует, как зевота, как смех: мне спать не хочется, но я зеваю, глядя на зевающего, смеяться не о чем, но я смеюсь, слыша смеющегося* [Л.Т.]. В данном примере говорится о спонтанном и неосознанном восприятии музыки: *музыка действует, как зевота, как смех*; актуализируется признак принудительной власти музыки.

Описываемое действие имеет негативную коннотацию. Выделяется **фрейм** «МУЗЫКА – ВЛАСТЬ» (2 слота: *музыка – принуждение* и *музыка – раздражение*).

**Субъект восприятия** (15%) употребляется при глаголах ЛСГ восприятия. Ср.: *Ну, марш воинственный сыграют, солдаты пройдут под марш, и музыка дошла; сыграли плясовую, я проплясал, музыка дошла; ну, пропели мессу, я причастился, тоже музыка дошла, а то только раздражение, а того, что надо делать в этом раздражении, нет* [Л.Т.]. В приведенном контексте нами был выделен **фрейм** «МУЗЫКА – ПРОНИКНОВЕНИЕ В СОЗНАНИЕ» (слот: *музыка – отклик*). Акцент сделан на музыкальных жанрах: *марш, плясовая, месса, классическая музыка*. Толстой использует лексический повтор *музыка дошла*. Музыка, исполняемая во время *марша, плясовой* или *мессы*, находит отклик в сознании и сердцах людей, в отличие от бетховенской сонаты, поскольку они просты и понятны для рядового слушателя, тогда как для восприятия классической музыки слушатель должен обладать особым тонким внутренним настроением.

В следующем примере *музыка* рассматривается как **субъект-соучастник действия** (5%): *Вот он-то с своей музыкой был причиной всего. <...> На суде так и решено было, что я обманутый муж и что я убил, защищая свою поруганную честь* [Л.Т.]. Толстой заявляет, что музыка послужила причиной убийства (*Вот он-то с своей музыкой был причиной всего*). Лексема *музыка* представлена в форме творительного падежа с предлогом «с», в данном случае выбор формы не является случайным: показан инструмент действий. На данном основании нами был выделен **фрейм** «МУЗЫКА – ИНСТРУМЕНТ ДЕЙСТВИЙ» (слот: *музыка – орудие провокации*). Музыка определяется Толстым как собственность (*он-то с своей музыкой*), как нечто, принадлежащее человеку, как инструмент, орудие, с помощью которого музыкант может оказывать воздействие на слушателей [Список фреймов см. в Приложении 1.8, С. 221–223].

Анализ контекстов, репрезентирующих концепт «Музыка» в повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната», показывает, что среди широкого спектра **субъектных значений** преобладает *музыка как субъект действия, агенс*. Музыка воспринимается Толстым как активный деятель, способный воздействовать на сознание людей самыми разнообразными способами.

Структура вербализованного концепта «Музыка» как **субъекта** характеризуется дискретной архитектурой, включающей 14 базовых фреймов, обладающих спецификой структурной периферии и отличительным набором составляющих: *фрейм 1: музыка – трансфер; фрейм 2: музыка – влияние; фрейм 3: музыка – мотивация; фрейм 4: музыка – посредник; фрейм 5: музыка – духовное развитие; фрейм 6: музыка – средство праздного времяпрепровождения; фрейм 7: музыка – звучащая мелодия; фрейм 8: музыка – наслаждение; фрейм 9: музыка – власть; фрейм 10: музыка – поток энергии; фрейм 11: музыка – метаязык;*

*фрейм 12*: музыка – проникновение в сознание; *фрейм 13*: музыка – инструмент действий; *фрейм 14*: музыка – явление. Каждый из признаков, входящих в состав фрейма, репрезентирует слоты когнитивной структуры концепта «Музыка» как субъекта (ср. *фрейм 1*: музыка – трансфер включает *слоты*: музыка – забвение и музыка – сверх сила).

Представленные фреймы и слоты конституируются 17 концептуальными признаками вербализованного концепта «Музыка» в художественном дискурсе Л.Н. Толстого. Среди негативных признаков анализируемого концепта (59%) выделяются: 1) культивирует чувство ненависти, отвращения в сознании людей; 2) отрицательно воздействует на эмоциональное и психологическое состояние; 3) является пороком и способствует деградации общества; 4) провоцирует человека на необдуманные поступки; 5) подталкивает к супружеской измене; 6) лишает способности контролировать ситуацию; 7) манипулирует сознанием; 8) лишает способности трезво оценивать полученную информацию; 9) требует безоговорочного выполнения заданной «программы»; 10) представляет опасность для жизни. С ценностной точки зрения к положительным признакам концепта «Музыка» (41%) относятся: 1) музыка как средство развлечения, поднятия настроения (рекреационное предназначение музыки); 2) доставляет удовольствие и детерминирует появление положительных эмоций; 3) повод «снять маску»; 4) способна нейтрализовать состояние человека; 5) облагораживает, погружает во внутренний мир, требует строгости и сосредоточения; 6) средство общения; 7) способствует сближению людей.

Изучение когнитивной структуры концепта «Музыка» как **субъекта**, выраженного языковыми средствами, в художественном дискурсе Л.Н. Толстого позволило установить, что писатель наделяет музыку, главным образом, негативными характеристиками, репрезентирующими личностное видение и восприятие музыки Толстым как «страшной» и непостижимой, а, следовательно, опасной для психического здоровья человека на фоне описываемой им семейной драмы.

Когнитивная структура вербализованного концепта «Музыка» как **ОБЪЕКТА** в художественном дискурсе Л.Н. Толстого характеризуется дискретностью состава конституирующих его концептуальных признаков и строится из 13 фреймов, включающих 13 слотов [См. рис. 3, 4 (см. Список таблиц и рисунков, С. 301)]. Когнитивная структура искомого концепта как объекта формируется преимущественно фреймами с позитивным смыслом – 9 ед., тогда как фреймы с пейоративным смыслом составляют 4 ед.

Анализируемый материал содержит широкий спектр **объектных значений**: *музыка как объект-орудие действия* и *как объект каузирующего состояния* (по 24% от общего количества проанализированных контекстов), *объект речемыслительной деятельности* (18%), *объект восприятия* и *объект владения* (по 11%), *объект-комитатив* и *объект экзистенциальный* (по

6%) (см. табл. 2.5).

Таблица 2.5

**Квантитативное соотношение объектных значений, актуализирующихся в процессе вербализации концепта «Музыка» в дискурсе Л.Н. Толстого**

| <b>Объектное значение</b>            | <b>Количество (%)</b> | <b>Примеры</b>   |
|--------------------------------------|-----------------------|--|
| Объект-орудие действия               | 4 (24%)               | <i>при занятиях музыкой; занимаются музыкой; посредством занятий музыкой; те же увеселения, танцы и музыка</i> |
| Объект каузирующего состояния        | 4 (24%)               | <i>любителей музыки; без ума от музыки; любил музыку; соответствующие музыке поступки</i>                      |
| Объект речемыслительной деятельности | 3 (18%)               | <i>поговорили о музыке; разговор о музыке; писал музыку</i>  |
| Объект восприятия                    | 2 (11%)               | <i>заинтересованной музыкой; заинтересованным музыкой</i>  |
| Объект владения                      | 2 (11%)               | <i>талант к музыке</i>   |
| Объект-комитатив                     | 1 (6%)                | <i>вечера с музыкой</i>  |
| Объект экзистенциальный              | 1 (6%)                | <i>музыка государственное дело</i>   |

В большинстве проанализированных контекстов, вербализующих концепт «Музыка», музыка представлена как **объект-орудие действия**. Л.Н. Толстой описывает музыку как средство, способствующее духовному и физическому сближению людей. Ср.: *Люди занимаются вдвоем самым благородным искусством, музыкой; для этого нужна известная близость, и близость эта не имеет ничего предосудительного... А между тем все знают, что именно посредством этих самых занятий, в особенности музыкой, и происходит большая доля прелюбодеяний в нашем обществе [Л.Т.]*. Анализируемый концепт представлен **2 фреймами**: 1) МУЗЫКА – ИСКУССТВО; 2) МУЗЫКА – ПОРОК. **Фрейм «МУЗЫКА – ИСКУССТВО»** содержит **слот**: *музыка – возвышенное искусство*, репрезентирующий одобрительное, благожелательное отношение общества к исполнению музыкальных произведений (*занимаются благородным искусством*). **Фрейм «МУЗЫКА – ПОРОК»** включает в себя **слот**: *музыка – развращение общества*. Отношение к музыке писатель демонстрирует, используя морально-этическую антиномию: [*благородное искусство, ничего предосудительного / большая доля прелюбодеяний*]. Согласно Л.Н. Толстому, музыка является выражением эротического начала и направлена лишь на развращение умов.

В следующем контексте музыка выступает в качестве **объекта восприятия**: *Жена казалась заинтересованной только одной музыкой и была очень проста и естественна. Я же хотя и притворялся заинтересованным музыкой, весь вечер не переставая*

*мучился ревностью* [Л.Т.]. За поддельным интересом к музыке (*казалась заинтересованной музыкой, притворялся заинтересованным музыкой*), согласно повести, люди скрывают свои истинные мотивы и эмоции, что можно отразить посредством следующей семантико-когнитивной цепи: *музыка – эмоция – ревность*. Выделяются **2 фрейма**: 1) МУЗЫКА – ПОКРОВ, ЗАВЕСА (слот: *музыка – способ скрыть истинные эмоции*); 2) МУЗЫКА – РЕВНОСТЬ (слот: *музыка – причина ревности*). Необходимо отметить, что связь музыки с эмоциональной сферой человека является ключевым элементом повести «Крейцера соната» [См. Приложение 1.9, С. 223].

Анализ контекстов, в которых *музыка* представлена в качестве **объекта** действия в языке Толстого, показывает, что в большинстве примеров лексема *музыка* употреблена в форме творительного падежа. Субъект в большинстве проанализированных контекстов выражен имплицитно, это свидетельствует о том, что Толстой ставит музыку превыше всех остальных реалий, поскольку именно музыка служит кульминацией с позиции авторской интенции.

Доминантными среди **объектных значений** вербализованного концепта «Музыка» в повести Толстого являются *музыка как объект-орудие действия* и *музыка как объект каузирующего состояния* (по 24%). Данный факт свидетельствует о том, что посредством музыки человек может оказывать воздействие на окружающих, навязывая им свою волю.

Архитектоника концепта «Музыка» как **объекта** характеризуется дискретной структурой, включающей 13 базовых фреймов: *фрейм 1*: музыка – близость; *фрейм 2*: музыка – искусство; *фрейм 3*: музыка – порок; *фрейм 4*: музыка – покров, завеса; *фрейм 5*: музыка – ревность; *фрейм 6*: музыка – беседа; *фрейм 7*: музыка – увлечение; *фрейм 8*: музыка – атмосфера; *фрейм 9*: музыка – общественное дело; *фрейм 10*: музыка – развлечение; *фрейм 11*: музыка – стимул; *фрейм 12*: музыка – произведение; *фрейм 13*: музыка – дарование. Признаки, содержащиеся в каждом фрейме концепта «Музыка» как **объекта**, подчеркивают слоты когнитивной структуры искомого концепта (ср. *фрейм 1*: музыка – близость включает слот: музыка – духовная близость).

Представленные когнитивно-эпистемиологические составляющие *музыки* дополняются 12 вербализованными признаками музыки, рефлектируемыми соответствующими языковыми средствами. С ценностной точки зрения к положительным вербализованным признакам концепта «Музыка» (55%) относятся: 1) единение, родство душ; 2) музыка способствует близости людей; 3) музыка как высокая материя, «благородное искусство»; 4) музыка как часть светской жизни; 5) эмоциональная вовлеченность и эстетическое наслаждение; 6) создание теплой, благожелательной атмосферы; 7) приятное времяпрепровождение. Среди негативных вербализованных признаков (45%) выделяются: 1) музыка является безнравственным занятием; 2) она служит средством

деморализации общества; 3) проявление ложного интереса к музыкальному произведению; 4) музыка служит предлогом, фоном, на котором разворачиваются истинные события; 5) оказывает гипнотическое действие.

Рассмотрение когнитивной структуры концепта «Музыка» как **объекта** позволяет утверждать, что в художественном дискурсе Л.Н. Толстого доминируют положительные характеристики *музыки*, отражающие благотворное влияние музыки на эмоционально-психологическое состояние людей.

Таким образом, *музыка* в языке Толстого коррелирует с различными реалиями объективной действительности и внутреннего мира людей. Базовыми вербально-когнитивными категориями *музыки* как **субъекта** являются следующие признаки: 1) эмоционально-психологические (*настроила музыка* и др.); 2) психофизические (*он-то с своей музыкой был причиной всего* и др.); 3) интеллектуальные (*музыка действует возвышающим душу образом*); 4) сенсуалистические (*по сближению, возникающему от совместной игры*); 5) гедонистические (*удовольствия, доставляемого музыкой*); 6) культурно-ценностные (*зрелища, музыка, танцы*); 7) физиологические (*Он взял первый аккорд. У него сделалось серьезное, строгое, симпатичное лицо*); 8) коммуникативные (*рояль ответил ему*); 9) морально-этические (*связь музыки, самой утонченной похоти чувств*). Когнитивная модель концепта «Музыка» как **объекта** включает в себя следующие составляющие: 1) эмоционально-психологические (*близости при занятиях музыкой*); 2) культурно-ценностные (*занимаются благородным искусством, музыкой*); 3) интеллектуальные (*поговорили о музыке*); 4) гедонистические (*любителей музыки*); 5) психофизические (*со вкусом занялся устройством вечера с музыкой*); 6) морально-нравственные (*посредством этих самых занятий, в особенности музыкой, и происходит большая доля прелюбодеяний*); 7) морально-этические (*притворялся заинтересованным музыкой*); 8) суггестивные (*В Китае музыка государственное дело. Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого*). Таким образом, отмечается, что в процессе вербальной репрезентации концепта «Музыка» как субъекта и объекта в индивидуально-авторской языковой картине мира Л.Н. Толстого в фокусе внимания находятся эмоционально-психологическая и интеллектуальная области, тогда как сферы культуры, чувств, коммуникации имеют второстепенное значение. Данный факт объясняется мощным воздействием музыки на эмоции и разум людей; музыка способна зарождать в человеке провокационные мысли и чувства.

Нами установлено, что в процессе вербальной объективации концепта «Музыка» в языке Толстого участвуют имена собственные.

#### 2.1.4. Антропонимы и артионимы в художественном дискурсе Л.Н. Толстого как способы вербальной экспликации концепта «Музыка»

Концепт «Музыка» в языковой индивидуально-авторской картине мира Л.Н. Толстого объективируется посредством имен собственных, образующих ономастическое пространство повести.

Из названия литературного произведения «Крейцера соната» становится очевидно, что речь, главным образом, пойдет о музыкальном творении великого композитора **Бетховена** (3 ед.) «**Крейцера соната**» (4 ед.). Ср.: *...между ними несогласие, что играть: более трудное и классическое, именно **Бетховенскую** сонату со скрипкой... [Л.Т.]; Они играли **Крейцерову сонату Бетховена**... У!.. **Страшная вещь эта соната**... Потом еще играли по просьбе гостей то «**Элегию**» Эрнста, то еще разные вещицы [Л.Т.]; Ведь тот, кто писал хоть бы **Крейцерову сонату**, – **Бетховен**, ведь он знал, почему он находился в таком состоянии [Л.Т.]; А то страшное средство в руках кого попало. Например, хоть бы эту **Крейцерову сонату**... [Л.Т.]; ...они после **Крейцеровой сонаты** сыграли какую-то страстную вещь... [Л.Т.]. Соната композитора Людвиг ван Бетховена для скрипки и фортепиано соч. 47 №9 A-dur («Kreutzer») является одной из основных составляющих повести Толстого. Актуализируется признак признания гениальности композитора, отраженного в указании на глубокий смысл и сложность его произведений (*трудное, классическое*). Эмоции относительно «Крейцеровой сонаты» Бетховена переполняют писателя, это отражают междометие и восклицание У!, а также характеристика *страшная вещь*. Искомое наименование получает пейоративную характеристику.*

В данном примере Толстой также упоминает другие музыкальные произведения: *играли то «Элегию» Эрнста, то еще разные вещицы*, однако он не уделяет им должного внимания.

Таким образом, мы приходим к выводу, что остальные произведения меркнут по сравнению с «Крейцеровой сонатой» Бетховена. Однако номинация «**Элегия**» Эрнста является мелиоративно-маркированной, о чем свидетельствует ее лексическое окружение, а именно субстантивная лексема *просьба* (*играли по просьбе гостей*), отражающая желание аудитории еще раз насладиться композицией. Актуализируется признак восхищения музыкальным творением.

Также в повести встречается фамилия австрийского композитора **Моцарта** (1 ед.): *...кое-что они сыграли, какие-то песни без слов и сонатку **Моцарта**... [Л.Т.]*.

Фамилии великих классиков являются мелиоративно- (*Бетховен, Эрнст*) и нейтрально-коннотативными (*Моцарт*) и употребляются в тексте повести в соответствии с ономастической моделью [Фамилия музыканта].



Отдельного внимания заслуживает оформление названий музыкальных произведений в тексте повести. Согласно нормам русского языка, при написании названий произведений требуется использование кавычек, а также написание с прописной буквы. Однако, как следует из вышеприведенных примеров, нормы написания соблюдаются автором не во всех случаях. По нашему мнению, отсутствие кавычек в названии произведения свидетельствует о разговорном стиле повествования, тогда как написание с использованием кавычек относится к более официальному варианту.

Немаловажное значение в репрезентации концепта «Музыка», выраженного языковыми средствами, в художественном дискурсе Л.Н. Толстого имеют концептуальные метафоры.

### 2.1.5. Метафорические образы музыки

#### в индивидуально-авторской языковой картине мира Л.Н. Толстого

Музыка в художественном дискурсе Л.Н. Толстого антропологизируется. Так, в образах скрипки и фортепиано (рояля) заложены образы героев, Трухачевского и Лизы, а исполняемые на них партии демонстрируют их сложные и противоречивые эмоционально-психологические отношения (*рояль ответил, осторожными пальцами дернул по струнам*).

Концепт «Музыка» объективируется посредством метафоры «СОУЧАСТНИК» (1 ед.: *звуки на фортепиано нарочно для того, чтобы заглушить их слова, поцелуй, может быть*). Отмечается антропонимизация музыкальных инструментов, которые приравниваются к действующим лицам повести. Фортепиано становится свидетелем сговора между женой Позднышева и музыкантом. Оно выступает посредником и способствует возникающей близости; звуки фортепиано скрывают их тайные, интимные замыслы. Формируется антропоморфный образ музыки.

Концепт «Музыка» репрезентируется посредством метафоры «ЧЕЛОВЕК, ЛИЧНОСТЬ» (1 ед.: *жена села с притворно равнодушным видом <...> за рояль <...> они взглянули друг на друга, оглянулись на усаживавшихся и потом сказали что-то друг другу <...> он осторожными пальцами дернул по струнам, и рояль ответил ему*). Под роялем подразумевается пианистка, жена главного героя. Актуализируется обман и притворство (*с притворно равнодушным видом*), Лиза пытается скрыть от окружающих робость от возникшей между ней и скрипачом близости, она прячет свои чувства под маской равнодушия.

Наблюдается использование метафоры «МЕСТО СПАСЕНИЯ» (1 ед.: *он вдруг побледнел как полотно <...>, и шмыгнул под фортепиано*). Под фортепиано неудачливый любовник ищет защиты (*он шмыгнул под фортепиано*). Концептуальная метафора позволяет выделить пространственный и сотериологический (от *сотериология* (греч. σωτηρία «спасение» + греч. λόγος – «учение, слово») – богословское учение об искуплении и спасении человека)

образ музыки.

Концепт «Музыка» концептуализируется через метафору с доменом «ОГОНЬ» (1 ед.: *музыка разжигает чувственность*). Создается пироморфный образ музыки.

В индивидуально-авторской языковой картине мира Толстого выделяется сенсуалистическая метафора «МУЗЫКА – ПОРОК» (1 ед.: *связь музыки, самой утонченной похоти чувств*), посредством которой писатель выражает осуждение близких отношений, возникающих между музыкантами во время игры.

Отмечается использование метафоры «МУЗЫКА – СТРАХ» (2 ед.: *страшная вещь музыка. Что это такое? Я не понимаю; В Китае музыка государственное дело <...> А то страшное средство в руках кого попало*). Необъяснимая сила музыки неподвластная слушателю наводит на него чувство страха. Созданный эмоциональный образ музыки передает чувство дискомфорта и незащищенности.

Таким образом, метафоризация служит созданию пейоративного образа вербализованного концепта «Музыка» в индивидуально-авторской языковой картине мира Л.Н. Толстого.

По нашим наблюдениям, оязыковление концепта «Музыка» в художественном дискурсе Л.Н. Толстого отличается целым рядом вариативных черт, которые рассматриваются нами ниже.

### **2.1.6. Вариативные признаки вербальной экспликации концепта «Музыка» в индивидуально-авторской языковой картине мира Л.Н. Толстого**

В эмпирическую базу ЛСП «Музыка» в художественном дискурсе Л.Н. Толстого (на материале повести «Крейцерова соната») входит 46 существительных.

В вербальной экспликации концепта «Музыка» участвует значительное количество языковых средств. Учитывая их объем, категориальную принадлежность и гетерогенность их семантического содержания, искомый концепт рассматривался в парадигме лексико-семантического поля.

ЛСП «Музыка» в художественном дискурсе Л.Н. Толстого включает в себя 4 макрополя, вычленимых на основе дифференциальной семы. Доминантой ЛСП «Музыка» в целом и макрополя «*Геистальты музыки*» является лексема *музыка* в 3 значениях: «звучание», «искусство», «произведение». Наиболее значимыми лексемами макрополя «*Музыкальный инструмент как средство экспликации музыки*» выступают наименования *скрипка* и *фортепиано*, что объясняется тем фактом, что указанные музыкальные инструменты отождествляются с главными героями повести. Доминантой макрополя «*Музыка во времени и пространстве*» является лексема *вечер*, поскольку музыкальный вечер становится ключевым событием в жизни героев повести. Наименьшее по частотности ЛЕ макрополе «*Человек как*

*творец музыки*» охватывает номинации лиц не только непосредственно имеющих отношение к исполнению музыки (*музыкант, скрипач*), но и названия, связанные с различными аспектами корреляции музыки и творческой личности: увлеченностью (*любитель*).

Используемые в повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната» ЛЕ с составляющей «музыка», заключающие в себе культурно значимые смыслы русской лингвокультурной общности, эксплицируют противоречивое влияние музыки на человека. Так, характерно, что стереотипное отношение к музыке как к благородному искусству, доставляющему удовольствие (*удовольствие играть со скрипкой, я очень любил музыку* и др.), захватывающему своей красотой (*сочувствовал их игре, любители музыки*) в индивидуально-авторской интерпретации писателя разрушается. В его дискурсе доминируют пейоративные признаки, к которым относятся: характеристика музыканта как «полупрофессионального, полуобщественного человека» (*не профессиональный музыкант, не человек, дрянной человек*); его действия (*шмыгнул*); реакция главного героя (*притворялся, ревновал, мучался*) и его жены (*с притворно равнодушным видом*). Музыка выступает символом ненависти, враждебности, страданий и лжи.

Отдельного внимания заслуживает анализ лексики *скрипач* на синтагматическом уровне. *Скрипач* представлен как **субъект** (*скрипач играл в концертах*) и как **объект** действия (*удовольствие играть со скрипкой [скрипачом], нанимать для этого скрипача из театра*). Семантико-аксиологический анализ позволил установить, что *скрипач-субъект* – это достойный, высоконравственный персонаж. Музыкант, играя на скрипке, способствует совершенствованию, духовного, нравственного самосознания. *Скрипач-объект*, напротив, воспринимается как *мелочный, безнравственный* человек, вызывающий отторжение и пренебрежение.

Л.Н. Толстой говорит о разном восприятии различных *жанров музыки*. Маршевая, народная, религиозная музыка понятны и доступны любому слушателю, их предназначение и призыв ясны, они не требуют от слушателя дополнительных мыслительных и душевных затрат, чего нельзя сказать о классической музыке, в которую композитор вложил свои личные переживания, свое видение мира, для понимания которой слушатель должен полностью погрузиться в мир автора и проникнуться его ощущениями.

Изучение корпуса примеров позволило установить, что высший уровень концептуализации *музыки* в художественном дискурсе Л.Н. Толстого представлен глагольными формами **лексем-номинантов**, объективирующих искомый концепт (*музыка действует; музыка дошла; музыка переносит* и др.). Данный факт свидетельствует о том, что *музыка* в первую очередь рассматривается как действующая сущность (агенс), которая переносит из одного состояния в другое, настраивает на совершение поступков, одухотворяет и

облагораживает, раздражает, подавляет и мучает. Субстантивные и предложно-субстантивные сочетания служат для детализации когнитивных характеристик концепта (*музыка – увеселения; музыка – государственное дело; музыка – влияние, поступки* и др.). Адъективный тип сочетаний, репрезентирующий концепт «Музыка», содержит оценочный компонент (*проклятая, страшная*).

Установление специфики вербальной экспликации *музыки* в индивидуально-авторской языковой картине мира Толстого с точки зрения ее изучения как **субъекта** и **объекта** позволило прийти к заключению, что в большинстве контекстов вербализованный концепт «Музыка» выступает *субъектом действия* (54%), в качестве *объекта действия музыка* представлена в 46% контекстов. Среди широкого спектра *субъектных значений* преобладает *музыка как субъект-каузатор действия* (45%), тогда как доминантными среди *объектных значений* являются *музыка как объект-орудие действия* и *объект каузирующего состояния* (по 24 %). Превалирование примеров, в которых музыка представлена как *субъект-каузатор действия* (*удовольствия, доставляемого музыкой; музыка заставляет забывать* и др.), говорит о том, что Толстой наделяет ее качествами активного деятеля, способного воздействовать на сознание людей самыми разнообразными способами. Преобладание контекстов, в которых музыка выступает как *объект-орудие действия* (*посредством занятий музыкой* и др.) и *объект каузирующего состояния* (*любителей музыки; без ума от музыки* и др.), свидетельствует о том, что посредством музыки человек может оказывать воздействие на окружающих, навязывая им свою волю.

**Когнитивный базис** рассматриваемого концепта структурируется 27 фреймами, указывающими на гетерогенность корреляций. К их числу относятся: а) психологические (4 ед.) (*музыка – трансфер; музыка – влияние; музыка – власть; музыка – мотивация; музыка – стимул*); б) культурно-ценностные (3 ед.) (*музыка – духовное развитие; музыка – искусство; музыка – произведение*); в) рекреационные (от англ. *recreation* – «отдых, развлечение») (3 ед.) (*музыка – средство праздного времяпрепровождения; музыка – увлечение; музыка – развлечение*); г) физические (3 ед.) (*музыка – звучащая мелодия; музыка – поток энергии; музыка – покров, завеса*); д) ментально-интеллектуальные (2 ед.) (*музыка – проникновение в сознание; музыка – дарование*); е) коммуникативные (2 ед.) (*музыка – метаязык; музыка – беседа*); ж) эмотивные (2 ед.) (*музыка – ревность; музыка – атмосфера*); з) сенсуалистические (2 ед.) (*музыка – близость; музыка – жажда; музыка – наслаждение*); и) социальные (2 ед.) (*музыка – посредник; музыка – общественное дело*); к) экзистенциальные (2 ед.) (*музыка – инструмент действий; музыка – явление*); л) морально-нравственный (1 ед.) (*музыка – порок*).

Для описания музыки у Толстого релевантны **антиномии**, что вызвано стремлением

продемонстрировать *противоречивую природу музыки* и ее неоднозначное восприятие слушателями. Выделяются следующие конкретные типы антиномий: 1) морально-этические – а) антиномия «ВОСТОРОГ / ОТВРАЩЕНИЕ»: [*поучительно, замечательно / мерзость, ложь*]; б) «ДОБРОДЕТЕЛЬ / ПОРОК»: [*благородное искусство, ничего предосудительного / большая доля прелюбодеяний*]; 2) сенсуалистическая: [*чувствую то, чего я, собственно, не чувствую*]; 3) антиномия эмоций: [*губительно, ужасно / очень радостно*]; 4) темпоральная: [*(музыка) при известных, важных, значительных обстоятельствах – несоответственное ни месту, ни времени*]; 5) интеллектуальная: [*понимаю то, чего не понимаю*]; б) психосоматическая – антиномия «СПОСОБНОСТЬ / НЕСПОСОБНОСТЬ»: [*могу то, чего не могу*]. Посредством **взаимоисключающих оценок** описано, например, *действие сонаты*: с одной стороны, музыка подействовала «*губительно*» и «*ужасно*», однако, с другой стороны, «*очень радостно*». Отмечается использование следующих типов оценок: а) эмоционально-психологический (*блаженно, ужасно, удовольствие* и др.); б) эмоционально-интеллектуальный (*тонкий, благородный* и др.); в) морально-этический (*дрянной, притворно* и др.); г) нормативный (*полупрофессиональный* и др.). Оценочная и эмоционально-психологическая лексика демонстрирует амбивалентную природу концепта «Музыка» в художественной картине мира Толстого.

Важная роль отводится также явлениям *ассерции* (утверждению высказывания о музыке) и *негации* (отрицанию предыдущего высказывания о музыке), передающим психологическое замешательство относительно того эмоционального состояния, в которое приходит человек «под влиянием музыки»: [*«чувствую то ← (ассерция), чего я, собственно, не чувствую» ← (негация)*]; [*«понимаю то ← (ассерция), чего не понимаю» ← (негация)*]; [*«могу то ← (ассерция), чего не могу» ← (негация)*].

Немаловажное значение в вербальной объективации концепта «Музыка» в художественном дискурсе Л.Н. Толстого имеют **имена собственные** («*Крейцера соната*», *Бетховен* и др.).

В процессе вербальной репрезентации концепта «Музыка» отмечается использование концептуальных **метафор**, среди которых выделяются: а) антропоморфные (*рояль ответил ему*); б) сенсуалистические (*связь музыки, самой утонченной похоти чувств*); в) пироморфные (*музыка разжигает чувственность*) и др.

В аспекте логико-гносеологических связей **детерминация** у Толстого носит сдержанный характер, что подтверждается двумя определениями *музыки*, выраженными словосочетаниями: Музыка – «*Страшная Вещь*» (*И вообще страшная вещь музыка*), Музыка – «*Государственное Дело*» (*В Китае музыка государственное дело*).

Специфика индивидуально-авторской экспликации *музыки* в языке Толстого

проявляется и в полярности выполняемых ею **функций**, детерминированных как ее сущностными свойствами, эксплицируемыми в языке, так и *индивидуально-авторским* восприятием. Писатель наделяет музыку как положительными, так и отрицательными функциями, среди которых доминируют негативные: 1) волюнтаривная [*по влиянию, производимому на впечатлительные натуры музыкой; музыка действует, как зевота, как смех и др.*]; 2) эмоциональная [*без ума от музыки; по сближению, возникающему от совместной игры; вовсе не возвышающим душу образом, а раздражающим душу образом и др.*]; 3) морально-нравственная [*утонченная похоть чувств и др.*]; 4) этическая как средство *сокрытия* подлинной духовной сущности человека [*Возьми, возьми меня, мою Лизу! и др.*]; 5) эстетическая как ложное (не соответствующее действительности) эстетическое украшение эмоционально-интеллектуального портрета человека [*а спектакль, а симфония? Ах, как замечательно! и др.*]; б) коммуникативная [*связь музыки и др.*]; 7) мировоззренческая [*понимаю то, чего не понимаю и др.*].

Все вышеперечисленные функции объединяет неоспоримая власть над чувствами и эмоциями людей, независимо от их благотворного или разрушительного действия. Важно заметить, что мелиоративно-коннотатированное содержание функций *музыки* в «Крейцеровой сонате» относительно гомогенно и универсально по своему характеру, в то время как содержание ее пейоративно-окрашенных функций носит сугубо *индивидуальный* характер и отражает индивидуально-личностное видение и восприятие музыки Толстым.

Отдельного внимания в языке писателя заслуживают **стилистические средства**: а) риторические вопросы (*Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого*); б) указательные местоимения (*Отношения ее с этим музыкантом, какие бы они ни были, для меня это не имеет смысла, да и для нее тоже*); в) междометия (*Ах, как замечательно*), эксплицирующие отношение Толстого к музыке.

Таким образом, базовыми квалификативными детерминантами *музыки* в языковой картине мира Толстого являются, прежде всего, категории *морали, этики, эмоций, интеллекта, времени*, а также *психосоматические реалии*. Обращает на себя внимание тот факт, что главенствующую роль в определении музыки и отношения к ней играет именно *морально-нравственный* подход Толстого, что связано с его духовными воззрениями и морально-этической концепцией, распространяющейся на все возможные типы взаимоотношения между людьми, включая отношения в семье.

## 2.2. Вербальная экспликация концепта «Музыка» в художественном дискурсе

В.В. Орлова

### 2.2.1. Доминантные составляющие лексико-семантического поля «Музыка» в художественном дискурсе В.В. Орлова и их категориально-семантические и структурно-морфологические характеристики

Рассмотрение состава языковых ресурсов в художественном дискурсе В.В. Орлова (на материале романа «Альтист Данилов») с позиции категориально-семантического аспекта, позволило установить, что концепт «Музыка», главным образом, объективируется посредством **субстантивных лексем** с архисемой «музыка» (61%: *звук, мелодия, симфония* и др.), вторым по частотности выступает класс **глаголов** с архисемой «музыка» (27%: *играть, звучать, петь* и др.), немаловажное значение имеют **прилагательные** с архисемой «музыка» (12%: *музыкальный, мелодичный, певучий* и др.). Учитывая доминирование существительных, мы ограничились субстантивами при построении лексико-семантического поля.

Изучение лексем, входящих в состав ЛСП «Музыка», в структурно-морфологическом аспекте показало, что они являются автосемантическими единицами (*симфония, сочинение* и др.).

Анализ ЛЕ с ключевым компонентом «музыка» позволил утверждать, что в **ядро** ЛСП «Музыка» входят следующие ЛЕ (22 ед.): *звук, музыка, мелодия, симфония, сочинение, репетиция, игра, альт, инструмент, скрипка, ноты/ нотные листки, смычок, музыкант, альтист, скрипач, оркестр, композитор, дирижер, театр, зал, (оркестровая) яма, концерт. Ближнюю периферию* составляют такие ЛЕ (49 ед.), как *голос, бас, песня, вещь, пьеса, опера, балет, вальс, импровизация, искусство, танец, тема, часть, фраза, партия, ритм, счет, выступление, исполнение, талант, слух, способность, тишизм, направление, ноты/ нотные знаки, лютня, электроорган, валторна, кларнет, флейта(-пикколо), труба, футляр, струна, партитура, (поп-)артист, солист, оркестрант, виолончелист, исполнитель, духовик, секстет, ансамбль, группа, творец, критик, публика, слушатель, мастер, консерватория. Дальняя периферия* представлена номинациями, реализация которых фиксируется менее чем в пяти контекстах (117 ед.): *фуга, опус, произведение, композиция, джаз, мазурка, квинта, звукозапись, хор, квартет, кантор, вокалист, любитель, маэстро, студия звукозаписи* и т.д. Ниже приведено графическое представление ЛСП «Музыка» в художественном дискурсе В.В. Орлова (см. рис. 2.3).





числе, содержит определенные ЛСГ. Таким образом, с учетом семантического критерия и системно-структурного подхода к рассмотрению языковых ресурсов с архисемой «музыка» были выявлены следующие макрополя: 1) «Гештальты музыки» (46%); 2) «Музыкальный инструмент как средство экспликации музыки» (28%); 3) «Человек как творец музыки» (18%); 4) «Музыка во времени и пространстве» (8%) [См. Таблицу 2 (см. Список таблиц и рисунков, С. 280–283)].

Доминантным по частотности контекстов в языковой картине мира В.В. Орлова выступает макрополе ЛСП «Музыка» «Гештальты музыки», которое состоит из 8 микрополей. Микрополе «*Акустические номинанты музыки*» (1) (32%) включает в себя 2 ЛСГ: 1.1. «Звучание» и 1.2. «Голос». В состав микрополя «*Музыкальная форма*» (2) (29%) входят 4 ЛСГ: 2.1. «Общие обозначения видов произведений искусства», 2.2. «Общие обозначения музыкальных произведений», 2.3. «Наименования музыки и песен» и 2.4. «Наименования музыки к танцам». Третьим по частотности является микрополе «*Виды музыкального искусства*» (3) (17%). Микрополе «*Построение музыки*» (4) (10%) состоит из 3 ЛСГ: 4.1. «Наименования единиц структуры произведения», 4.2. «Наименования единиц музыкальной метрики и интервалов» и 4.3. «Наименования музыкальных упражнений». Далее следуют микрополя «*Музыкальные акты*» (5) (4%), «*Музыкальные способности*» (6) (3%), «*Музыкальная теория*» (7) (3%) и «*Язык музыки*» (8) (2%). В целях иллюстрации ниже представлено графическое изображение макрополя «Гештальты музыки» (см. рис. 2.4).



Рисунок 2.4. Графическое представление макрополя «Гештальты музыки» как основного элемента ЛСП «Музыка» в художественном дискурсе В.В. Орлова

Наибольшее количество контекстов содержит микрополе «Акустические номинанты музыки». В количественном соотношении доминирует ЛСГ «Звучание» (88% от общего количества проанализированных примеров), включающая в себя 11 наименований, среди которых превалирует ЛЕ ЗВУК (134 ед.). Ср.: *Для того она и звуки отобрала приятные человеку... [В.О.]; Некий таинственный, но мелодичный звук возник в пещере... [В.О.]; ...быть честной и всеми звуками, пусть и страшными, пусть и кощунственными, потчевать людей, терзать их души правдой жизни... [В.О.]; ...обвалы гибельных звуков... [В.О.]*. К положительным оценочным маркерам относятся прилагательные, описывающие красоту звучания: *приятный, таинственный, мелодичный* и др. Среди негативно-коннотированных аксиологических определений отмечаются: *страшный, кощунственный, гибельный* и др. Таким

образом, звуки музыки могут не только оказывать благотворное, приятное воздействие на слушателей, но и вызывать чувство раздражения, нервозности, вести человека к гибели.

Следует обратить внимание на то, что номинации, входящие в состав ЛСГ «**Голос**», – *БАС, ТЕНОР, БАРИТОН, МЕЦЦО* – употребляются в значении «певец, обладающий таким голосом». Ср.: *Ничто не слишком, а теперь ему, наверное, было бы стыдно вспомнить о них, тогда он был бас, а теперь он тенор...* [В.О.]; *Такого баса <...> выпусти его на сцену – публика тут же бы обмерла* [В.О.] [Список основных ЛСГ, репрезентирующих микрополе «Акустические номинанты музыки», приводится в Приложении 2.1, С. 224–225].

Следующим по частотности является микрополе «**Музыкальная форма**». Превалирующая ЛСГ «**Общие обозначения музыкальных произведений**» искомого микрополя состоит из 3 ЛЕ: *музыка, песня, вещь*. Номинация *МУЗЫКА* (106 ед.) реализуется в значении «произведение». Ср.: *И еще он понял, что сейчас сыграет на своем альте любую музыку...* [В.О.]; *Чья это музыка, Данилов отгадать не смог...* [В.О.]. Лексема *музыка* в указанном значении является аксиологически нейтральной и употребляется при глаголе ментального действия *писать*, синонимичном глаголам *сочинять, создавать* [Список основных ЛСГ, репрезентирующих микрополе «Музыкальная форма», приводится в Приложении 2.2, С. 225–227].

Микрополе «**Виды музыкального искусства**» состоит из 4 ЛЕ: *музыка, искусство, танец и пение*. Наименование *МУЗЫКА* (142 ед.) употребляется в значении «искусство». Ср.: *Музыка была его любовь* [В.О.]; *В музыке все великое и все может прозвучать!* [В.О.]; *Музыка, как и любое другое искусство или, скажем, как и любая наука, отражает уровень развития человечества, представления людей о мире и самих себе* [В.О.]. В аспекте логико-гносеологических связей музыка получает определение: Музыка – Величие (*В музыке все великое*), Музыка – Любовь (*Музыка была его любовь*); выделяются также функции музыки: музыка в романе рассматривается как искусство, влияющее на интеллектуальное и духовное развитие человека, на его становление как личности (*отражает уровень развития человечества, представления людей о мире и самих себе*) [Список примеров см. в Приложении 2.3, С. 227; см. также Приложения 2.4 – 2.8, С. 227–230 (микрополя «Построение музыки», «Музыкальные акты», «Музыкальные способности», «Музыкальная теория», «Язык музыки»)].

Следующим по частотности контекстов выступает «**Музыкальный инструмент как средство экспликации музыки**», включающее микрополе «**Музыкальные инструменты**» (1) и микрополе «**Детали музыкальных инструментов и музыкальные предметы**» (2). Микрополе «**Музыкальные инструменты**» (75%) состоит из двух ЛСГ: 1.1. «**Наименования музыкальных инструментов**» и 1.2. «**Типы музыкальных инструментов**». Микрополе «**Детали музыкальных инструментов и музыкальные предметы**» (25%) содержит 2 ЛСГ:

2.1. «Музыкальные предметы» и 2.2. «Музыкальная аппаратура». В целях иллюстрации ниже приведено графическое представление макрополя «Музыкальный инструмент как средство экспликации музыки» (см. рис. 2.5).

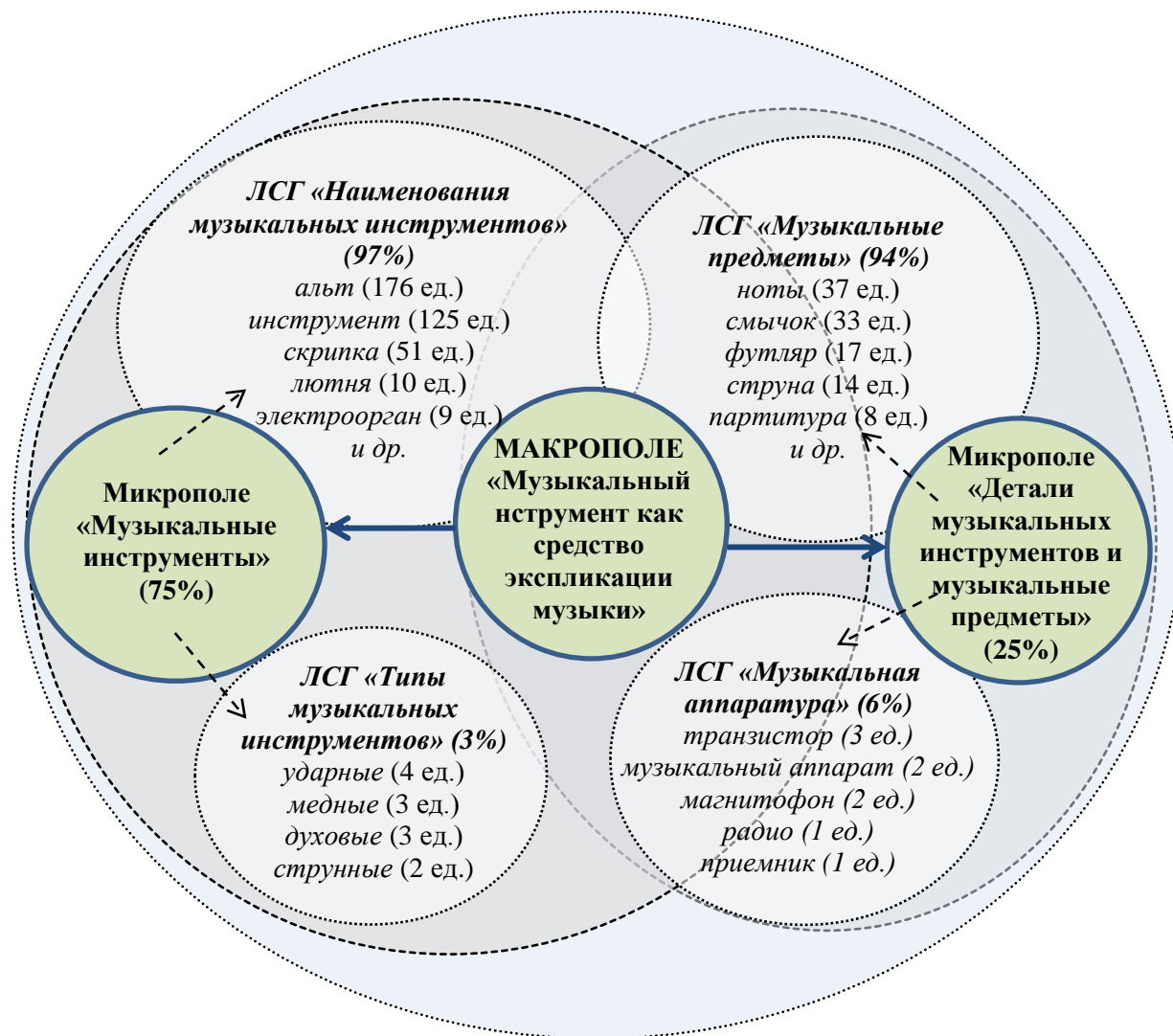


Рисунок 2.5. Графическое представление макрополя «Музыкальный инструмент как средство экспликации музыки» как элемента ЛСП «Музыка» в художественном дискурсе В.В. Орлова

Превалирует микрополе «Музыкальные инструменты», которое содержит наименования музыкальных инструментов и их типы. Неоспоримой доминантой изучаемого микрополя является лексема *АЛЬТ*, входящая в состав ЛСГ «Наименования музыкальных инструментов» (176 ед.). Ср.: *Значит, к альту лежала моя душа...* [В.О.]; *...это был истинный альт, возрастом в двести с лишним лет, сотворенный <...> Альбани* [В.О.]. В данном контексте *альт* получает определение *истинный*, что свидетельствует о подлинности инструмента. Присутствует указание на его знаменитого создателя – *Альбани*. *Альт Альбани* является прецедентным именем. Лексема *альт* получает мелиоративную маркированность, что

связано с восторженным отношением музыканта к своему инструменту. Отмечается метафорическая репрезентация альта с выделением ряда признаков. Так, присутствует указание на: а) возраст инструмента и его создателя – *истинный, двести с лишним лет, сотворенный Альбани*; б) исторический период господства альта (темпоральный указатель) – *воздушные времена Ватто*; в) гендерную принадлежность – *мужчина*; г) особенности и характер звучания – *больше твердости, больше драмы, с тихим голосом, с его изысканными манерами*; д) внешний вид – *пленительные мелочи чудесного альта*; е) отношение музыканта – *робость, с волнением, лежала душа*. Подчеркивается уникальность и редкость музыкального инструмента, описывается красота его звучания и благоговейный трепет музыканта перед столь совершенным созданием [Список примеров см. в Приложении 2.9, С. 230–233].

Номинации, вербализующие **типы музыкальных инструментов**, являются аксиологически нейтральными. Ср.: *Была возможность создать молодежный ансамбль старинной музыки, струнные, деревянные духовые и клавиесин...* [В.О.]. Лексема **духовые** сопровождается прилагательным *деревянные*, что указывает на материал, из которого изготовлены музыкальные инструменты. Данные музыкальные инструменты предполагалось использовать для исполнения *старинной музыки*, именно этим обусловлен их выбор.

Интерес вызывает происхождение музыкальных инструментов и их принадлежность к определенной культуре (см. табл. 2.6).

Таблица 2.6

**Периодизация и страна происхождения музыкальных инструментов, отмеченных в романе В.В. Орлова**

| Наименования музыкальных инструментов  | Исторический период             | Страна происхождения                          |
|--|---------------------------------|---|
| <i>барабан</i>   | До нашей эры – начало нашей эры | Африканские страны                            |
| <i>маракас</i>   |                                 | Антильские острова                            |
| <i>труба, арфа, тарелки</i>  |                                 | Древней Египет, Древняя Греция, Древний Китай |
| <i>гусли</i>   |                                 | Россия  |
| <i>кото, сякухати</i>  | 8 в.                            | Япония  |
| <i>свирель</i>   | 12 в.                           | Россия, Белоруссия                            |
| <i>лютня, гитара, клавиесин</i>  | 13–14 вв.                       | Европейские страны                            |
| <i>ситар</i>   |                                 | Индия   |
| <i>альт, скрипка, клавикорд, чембало, ксилофон, виоль д'амур, виолончель, литавра, тромбон</i> | 15–16 вв.                       | Европейские страны                            |
| <i>сямисэн</i>   |                                 | Япония  |
| <i>контрабас, гобой, кастаньеты</i>  | 17 в.                           | Европейские страны                            |
| <i>валторна, кларнет, рояль, фортепьяно</i>  | 18 в.                           |   |
| <i>саксофон, пианино, губная гармоника</i>   | XIX в.                          |   |
| <i>баян</i>  |                                 | Россия  |
| <i>синтезатор</i>  |                                 | Америка                                       |

Согласно данным таблицы, большинство музыкальных инструментов получили распространение в странах Европы, однако следует отметить, что достоверные сведения о происхождении многих из них отсутствуют. Прототипы современных музыкальных инструментов, запечатленные в древних рисунках, датируются древнейшими веками. Несмотря на это, в настоящее время принято говорить об определенной принадлежности тех или иных инструментов к определенной культуре. Так, например, *гусли*, *баян* и *свирель* считаются представителями России; *гитара* и *кастаньеты* – Испании; *кото*, *сякухати*, *сямисэн* – Японии; *барабаны* – Африки; а *рояль*, *клавесин*, *гобой* и др. – стран Европы. Также отмечается упоминание **материала изготовления** музыкального инструмента: бамбук (*бамбуковая флейта*), медь (*медная труба*), древесина (*деревянные духовые*).

ЛЕ микрополя «**Предметы, связанные с музыкальной деятельностью**» номинируют музыкальную аппаратуру и предметы, связанные с музыкальной деятельностью. Большинство наименований (*ТРАНЗИСТОР*, *МАГНИТОФОН*, *МУЗЫКАЛЬНЫЙ АППАРАТ*, *РАДИО*), относящихся к ЛСГ «*Музыкальная аппаратура*», являются нейтрально-маркированными и служат для передачи атмосферы советского времени. Ср.: *Данилов японским транзистором нащупал Маяк...* [В.О.]; *...я в транзисторе слышал...* [В.О.]; *Данилов <...> записал свою музыку на магнитофон* [В.О.]; *Слой Гостеприимства и прежде имел достаточно баров, харчевен, трапторий, пабов, забегаловок с музыкальными аппаратами, не говоря уж о буфетах и рюмочках* [В.О.]; *...как о том сообщили по радио...* [В.О.]. Локализация музыкальной аппаратуры (*бары*, *харчевни*, *траптории*, *пабы*, *забегаловки*, *буфеты*, *рюмочки*, *кухня*) передает ее предназначение – создание фона в момент приема пищи [Список примеров, репрезентирующих ЛСГ «Музыкальные предметы», приводится в Приложении 2.10, С. 233–235].

Третье по частотности контекстов макрополе «**Человек как творец музыки**» включает в себя 2 микрополя: «*Профессия, род занятий*» (1) (88%) и «*Интеллектуально-эмоциональное отношение и восприятие*» (2) (12%). Ниже представлено графическое изображение макрополя «**Человек как творец музыки**» (см. рис. 2.6).

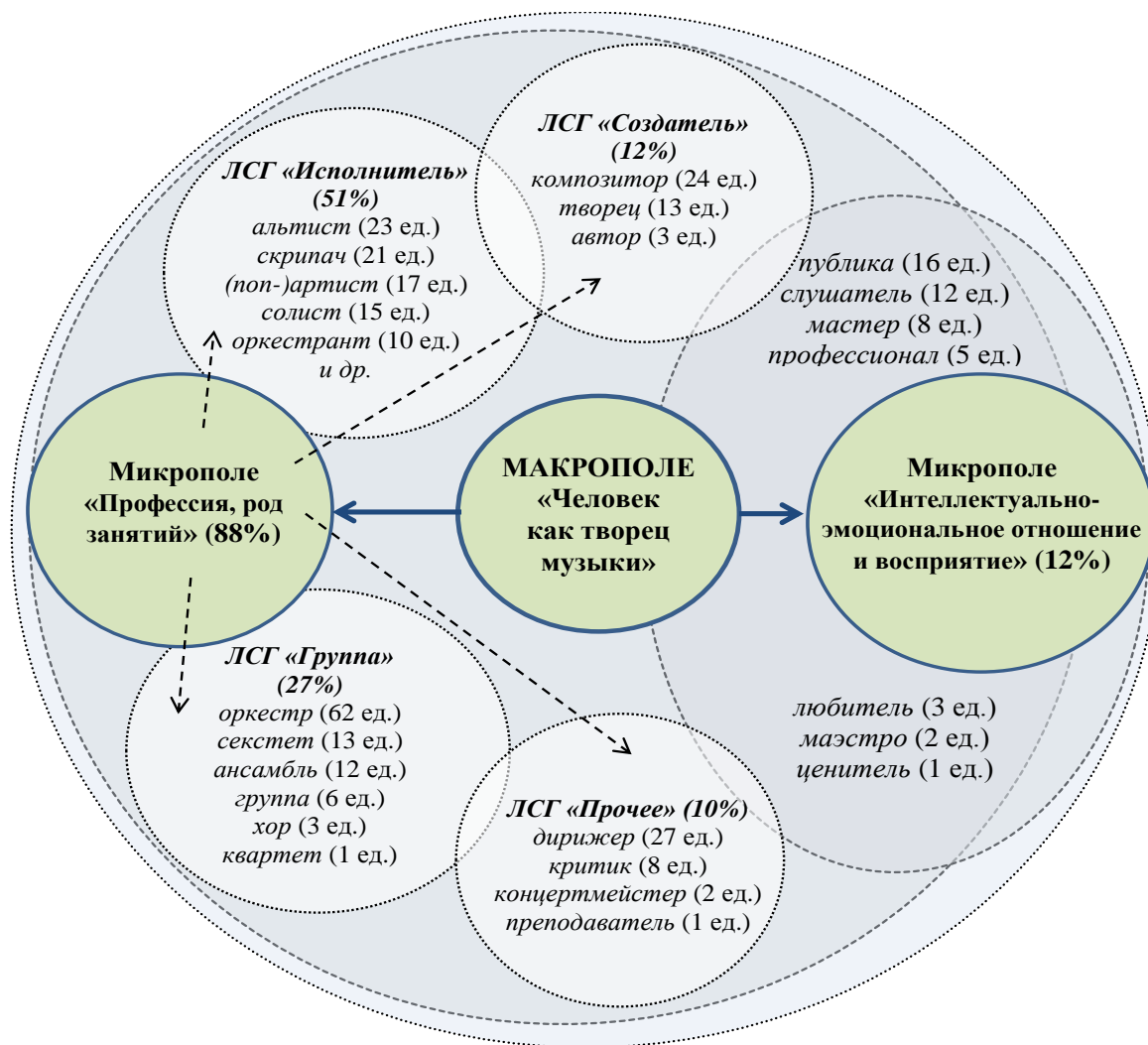


Рисунок 2.6. Графическое представление макрополя «Человек как творец музыки» как элемента ЛСП «Музыка» в художественном дискурсе В.В. Орлова

Номинации, входящие в состав микрополя «Профессия, род занятий», подразделяются на 4 ЛСГ: 1.1. «Исполнитель», 1.2. «Группа», 1.3. «Создатель» и 1.4. «Прочее».

**ЛСГ «Исполнитель»** является наиболее многочисленной. ЛЕ, входящие в состав данной ЛСГ, подразделяются на 3 категории: *наименования, относящиеся к общим обозначениям музыкальной деятельности (музыкант, артист и др.), наименования музыкантов-инструменталистов (альтист, виолончелист и др.) и наименования исполнителей вокальной музыки (певец, вокалист и др.)*. Так, например, к наименованиям, относящимся к общим обозначениям музыкальной деятельности, принадлежат лексемы *музыкант, артист, исполнитель, солист, оркестрант*. В данной категории ЛЕ превалирует употребление слова **МУЗЫКАНТ** (53 ед.), что связано с его широким значением. Ср.: *Я же музыкант!* – сказал Данилов. – *Я – одержимый. Я и сам страдаю от этого [В.О.]; ...ты можешь стать большим музыкантом. <...> Ты играешь все лучше и лучше. Да и одарен... [В.О.]*. В первом примере ЛЕ

*музыкант* вербализуется лексемами с негативной семантикой *одержимый, страдать*, репрезентирующими эмоционально-психологический тип оценки (по З.Е. Фоминой [Фомина 2006]). Профессия музыканта предполагает страстное увлечение своей деятельностью, зачастую идущее вразрез с интересами и желаниями самого человека. Подобная самоотдача сравнима с болезнью или, обращаясь к религиозной тематике, с одержимостью бесами, лишаящими человека воли и свободы мысли. Мелиоративные оценочные маркеры, выделяемые во втором примере, отражают выдающиеся способности и одаренность человека данной профессии и представляют собой эмоционально-интеллектуальный (*одарен*) и эмоционально-психологический (*большой, все лучше и лучше*) типы оценок (по З.Е. Фоминой [Фомина 2006]) [Список основных ЛСГ, репрезентирующих микрополе «Профессия, род занятий», представлен в Приложении 2.11, С. 235–239].

В результате анализа микрополя «**Профессия, род занятий**», нами были выделены **8 моделей употребления** наименований лиц, связанных с музыкальной деятельностью (см. табл. 2.7).

Таблица 2.7

**Квантитативное соотношение моделей употребления наименований лиц, связанных с музыкальной деятельностью, в дискурсе В.В. Орлова**

| <b>Модель</b>   | <b>Количество (%)</b> | <b>Примеры</b>   |
|---|-----------------------|--|
| Род занятий   | 15 (36%)              | <i>музыкант, артист, солист, оркестрант, исполнитель, певица, кантор, вокалист, импровизатор, композитор, автор, творец, дирижер, критик, концертмейстер</i>   |
| Название музыкального инструмента + (Имя) + Фамилия                     | 10 (24%)              | <i>альтист Чехонин, скрипач Земский, скрипач Корнев, скрипач Коля Михайловский, скрипач Шитов, виолончелист Туруканов, флейтист Бочаров, флейтист Садовников, трубач Тартаков, гобоист Стрекалов</i> |
| Род занятий + Место работы  | 6 (14%)               | <i>солист из театра, солист танцевального ансамбля, оркестранты из местной оперы, певицы театра, преподаватели консерватории, концертмейстер из Гнесинского</i>                                      |
| Название музыкального инструмента                                       | 5 (12%)               | <i>альтист, скрипачка, кларнетист, контрабасист, валторнист</i>  |
| Название музыкального инструмента + Место работы                        | 2 (5%)                | <i>духовик из детской оперы, духовик из оркестра</i>   |
| Род занятий + Фамилия   | 2 (5%)                | <i>композитор Переслегин, критик Зыбалов</i>   |
| Название музыкального инструмента + Топоним                             | 1 (2%)                | <i>альтист Монреаля</i>  |
| Род занятий + Место работы + Форма обращения + Фамилия + Имя + Отчество | 1 (2%)                | <i>солист театра товарищ Данилов Владимир Алексеевич</i>   |



Доминирует модель употребления наименований музыкантов и музыкальных деятелей [Род занятий] (36%), на втором месте находится модель [Название музыкального инструмента + (Имя) + Фамилия] (24%), далее следуют [Род занятий + Место работы] (14%), [Название музыкального инструмента] (12%), [Название музыкального инструмента + Место работы] и [Род занятий + Фамилия] (по 5% каждая), [Название музыкального инструмента + Топоним] и [Род занятий + Место работы + Форма обращения + Фамилия + Имя + Отчество] (по 2%). Данная закономерность обуславливается стремлением автора романа продемонстрировать широкий спектр лиц, связанных с музыкальной деятельностью. Посредством введения модели употребления имени собственного [Род занятий + Место работы + Форма обращения + Фамилия + Имя + Отчество] Орлов пытается показать атмосферу тотального контроля советского правительства над каждым членом общества.

Микрополе «**Интеллектуально-эмоциональное отношение и восприятие**» включает в себя 7 наименований: *публика* (16 ед.), *слушатель* (12 ед.), *мастер* (8 ед.), *профессионал* (5 ед.), *любитель* (3 ед.), *маэстро* (2 ед.), *ценитель* (1 ед.). Слово *ПУБЛИКА* является доминирующим в анализируемом микрополе. Ср.: ...*публика приняла вашу вещь хорошо*... [В.О.]. Публика представляется как благожелательный слушатель, что репрезентируется словосочетанием *хорошо принять (приняла вашу вещь хорошо)*. Актуализируется признак положительного отношения аудитории к прослушанному произведению [Список примеров см. в Приложении 2.12, С. 239].

Наименьшим в количественном отношении является макрополе «**Музыка во времени и пространстве**», в состав которого входят 7 ЛЕ: *театр* (95 ед.), *зал* (32 ед.), *(оркестровая) яма* (30 ед.), *концерт* (25 ед.), *консерватория* (8 ед.), *студия звукозаписи* (1 ед.), *Дом композиторов* (1 ед.).

Наименование *ЯМА* сопровождается в тексте произведения уточняющим прилагательным *оркестровая*, содержит сему «музыка». Ср.: *Данилов почувствовал себя одиноким на сцене, да и на всем свете. Ему стало холодно, будто он без шапки и в плаще оказался на льдине в полярных водах, ветер сбивал его с ног, подталкивал к трещине, становившейся все шире и страшнее. Яма в театре представилась сейчас Данилову местом спасения* [В.О.]; ...*о необходимости сидения в яме* Данилов думал с остервенением [В.О.]. Стилистическая маркированность наименования *оркестровая яма* диктуется его дистрибутивным окружением, которое меняется в соответствии с изменениями жизненных обстоятельств главного героя романа. Так, *яма* служит как местом спасения, так и воспринимается как ограничение свободы (*необходимость сидения в яме*). *Оркестровая яма* противопоставляется *сцене*; наблюдается антиномия [*сцена – яма*]. Сцена выступает каузатором

неприятных ощущений, что вербализуется пейоративными оценочными маркерами *одинокий, с остервенением*, а также может быть отражено посредством семантико-когнитивной цепи: *стало холодно → без шапки и в плаще → на льдине в полярных водах → ветер сбивал с ног → подталкивал к трещине*. Отмечается использование пространственной метафоры: сцена воспринимается как место катастрофы и неминуемой гибели, тогда как яма, напротив, представляется «местом спасения», где музыкант чувствует себя в безопасности, легко и комфортно [Список примеров см. в Приложении 2.13, С. 240].

В отношении ЛСП «Музыка» необходимо отметить наличие широкого спектра музыкальной лексики, а также лексем, в которых архисема «музыка» выражена имплицитно. Изучение макрополя «Гештальты музыки» показало, что большинство номинаций, относящихся к искомому микрополю, являются мелиоративно-коннотативными (*обертон, тембр, талант* и др.), о чем свидетельствуют их положительные вербальные квалификаторы (*приятный, особенный, хороши* и др.), и стилистически нейтральными (*звучание, полифония, способность* и др.). К числу пейоративно-маркированных относятся ЛЕ *фонограмма, тишизм, слух, искусство*. Актуализируется признак лжи, попытки ввести аудиторию в заблуждение (*видимость*). Небезынтересно указать, что лексемы, участвующие в вербальной экспликации ЛСП «Голос», употребляются при упоминании певцов, обладающим таким голосом (*баритон Сильченко, тенор Палладин* и др.). Необходимо отметить, что в состав макрополя «Гештальты музыки» также входят **глагольные и адъективные лексемы** (*звучать, мелодичный* и др.).

Большинство наименований, формирующих микрополе «Музыкальные инструменты» как составляющей макрополя «Музыкальный инструмент как средство экспликации музыки», являются мелиоративно-коннотативными; репрезентируются: а) чувства и эмоции музыкантов (*нежность, с неохотой опускал, доверил* и др.); б) характеристика инструментов (*вечный инструмент, дивная* и др.); в) красота звучания (*мелизматические украшения, звучала светло* и др.). Пейоративная маркированность номинаций музыкальных инструментов обусловлена: а) неприятием их звучания (*странный звук, рев* и др.); б) исполняемыми ими партиями (*страшные места*); в) крупными габаритами (*гигантская, как затаскивать их* и др.); г) отношением музыкантов (*не доверял, не слушается* и др.). Большинство номинаций микрополя «Предметы, связанные с музыкальной деятельностью» используются для создания фона произведения и не имеют смысловой нагрузки. Однако определенные лексемы выступают своеобразными символами, среди них номинации *смычок* и *пульт*: в музыкальных кругах стук смычками по пультам служит выражением одобрения (*стучали смычками по пультам, одобряя*).

Анализ контекстов, входящих в состав макрополя ЛСП «Музыка» «Человек как творец музыки», позволил установить, что преобладание микрополя «Профессия, род занятий»

объясняется наличием в тексте романа номинаций лиц, непосредственно связанных с музыкальным искусством: артистов (*музыкант, солист* и др.), музыкантов-инструменталистов (*альтист, скрипач* и др.), вокалистов (*певец* и др.), создателей музыки (*композитор* и др.), музыкальных коллективов (*ансамбль* и др.), руководителей и педагогов (*дирижер, преподаватель* и др.). К микрополю **«Интеллектуально-эмоциональное отношение и восприятие»** относятся наименования лиц, связанных с восприятием музыки (*публика, слушатель*), а также названия, коррелирующие с увлеченностью музыкой (*любитель, ценитель*) и творчеством (*мастер, профессионал, маэстро*). К данному макрополю также принадлежат **глагольные лексемы**, описывающие действия людей (*играть, музицировать, петь* и др.).

Номинации, относящиеся к макрополю ЛСП **«Музыка» «Музыка во времени и пространстве»** используются для создания фона произведения и получают как мелиоративную, так и нейтральную и пейоративную маркированность, обусловленную контекстом.

Большое значение в объективации концепта **«Музыка»**, выраженного языковыми средствами, в художественном дискурсе В.В. Орлова имеет анализ дистрибутивных связей, т.к. они отличаются гетерогенностью состава, что позволяет дать более полную картину рассматриваемого концепта.

### 2.2.2. Вербальные репрезентанты концепта **«Музыка»**

#### с позиции их синтагматических взаимосвязей: типы доминантных сочетаний

Разный характер восприятия концепта **«Музыка»** в художественном дискурсе В.В. Орлова отражается на выборе автором синтаксической формы презентации информации о музыке. Специфику дистрибуций лексем-экспликаторов концепта **«Музыка»** отражают *субстантивные, предложно-субстантивные, адъективные и глагольные* типы сочетаний его номинантов (см. табл. 2.8).

Таблица 2.8

#### Квантитативное соотношение сочетаний лексемы **«музыка»**, объективирующей одноименный концепт в дискурсе В.В. Орлова

| Типы сочетаний          | Количество контекстов (%) | Примеры   |
|-------------------------|---------------------------|---|
| Глагольный              | 139 (57%)                 | <i>музыка строилась; одолеть музыку; пишу музыку; заниматься музыкой; музыка удивила; постигал музыку</i> и др. |
| Адъективный             | 55 (23%)                  | <i>старинной музыки; вечную музыку; прекрасной музыке; настоящую музыку</i> и др.                               |
| Субстантивный           | 28 (12%)                  | <i>знаток музыки; проигрыватель музыки; средствами музыки; исполнения музыки</i> и др.                          |
| Предложно-субстантивный | 20 (8%)                   | <i>мечты о музыке; мысли о музыке; дорогу в музыке; старания в музыке</i> и др.                                 |

Согласно данным, представленным в таблице, среди дистрибутивно-синтагматических сочетаний преобладает **глагольный тип сочетаний** (57% от общего количества контекстов). Наблюдаются следующие семантико-структурные классы глаголов в глагольных сочетаниях, вербализующих концепт «Музыка» в романе В.В. Орлова: *глаголы действия, глаголы деятельности или занятия, глаголы эмоционального действия, глаголы ментального действия, глаголы изменения состояния, партитивные глаголы, донативные глаголы, глаголы состояния, глаголы восприятия, глаголы чувства, глаголы события, глаголы наличия и глаголы речевого действия* (см. табл. 2.9).

Таблица 2.9

**Семантико-структурные классы глаголов в глагольных сочетаниях лексем-номинантов вербализованного концепта «Музыка» в дискурсе В.В. Орлова**

| <b>Наименование класса глаголов</b> | <b>Количество (%)</b> | <b>Примеры</b>  |
|-------------------------------------|-----------------------|---|
| Глаголы действия                    | 32 (23%)              | МУЗЫКА – СУБЪЕКТ: <i>звучала музыка; она [музыка] разорвет, рассечет, растопчет меня; сливалась с музыкой; музыка смяла его, раздавила, подчинила; изменила музыка; музыка строилась</i> и др.<br>МУЗЫКА – ОБЪЕКТ: <i>одолеть музыку; обратит к музыке; бьется с музыкой; музыке не станет мешать; музыку перевернете; соваться в вашу музыку</i> и др. |
| Глаголы деятельности или занятия    | 25 (17%)              | <i>писал музыку; занялся музыкой; сочинили и исполнили музыку; создал музыку; играл музыку</i> и др.  |
| Глаголы эмоционального действия     | 19 (13%)              | <i>музыка любит; музыка мучила; она [музыка] волновала и мучила; музыка удивила; музыка стала противна; музыка опять занимала, задела музыка</i> и др.  |
| Глаголы ментального действия        | 16 (11%)              | <i>судили о музыке; считать в музыке; поняли мою музыку; думал о музыке; забывал о музыке; постигал музыку; освоят музыку</i> и др.   |
| Глаголы события                     | 16 (11%)              | <i>музыка должна исчезнуть или отмереть; музыка рождается; стихла музыка; случилась музыка; закончилась музыка; привыкнул к музыке</i> и др.  |
| Глаголы восприятия                  | 13 (9%)               | <i>музыка отражает; слушать свою музыку; услышал музыку; читаю о музыке</i>   |
| Глаголы чувства                     | 9 (6%)                | <i>ненавижу музыку; музыку не разлюбил; к музыке относились без интереса; любили музыку; не нравилась музыка; стосковался по музыке</i> и др.   |
| Глаголы речевого действия           | 8 (5%)                | <i>музыка лжет; музыку бранил; побеседовать о музыке; поговорим о музыке; музыку заказывали</i> и др.   |
| Глаголы состояния                   | 3 (2%)                | <i>ждет музыка; музыка находится в противоречии; жила музыка</i> и др.  |
| Партитивные глаголы                 | 2 (1%)                | <i>музыка отношения не имеет</i> и др.  |
| Донативные глаголы                  | 2 (1%)                | <i>музыка дала слабость; возместит музыкой</i>  |
| Глаголы наличия                     | 2 (1%)                | <i>музыка осталась; есть музыка</i>   |

Как видно из приведенной выше таблицы, преобладающим типом выступают *глаголы, обозначающие действие* (23%). Глаголы действия подразделяются на следующие группы: а) воздействие: *подчинить, изменить, обратить, перевернуть, поставить, держать*; б) разрушение: *разорвать, рассечь, растоптать, смять, раздавить*; в) вмешательство: *мешать, соваться, лезть*; г) исполнение: *играть, исполнить, повторять*; д) контакт: *сливаться, входить, связываться*; е) звучание: *звучать, строиться*; ж) борьба: *одолеть, биться*; з) релаксация: *отдыхать, отвлечься*; и) результат: *достигать*. Отмечается преобладание глаголов, выражающих воздействие на кого-либо или что-либо, а также символизирующих разрушение. Данная закономерность подчеркивает мощное влияние музыки на умы и души людей, а также заостряет внимание на том, что музыка способна подавить и уничтожить людей слабых духом [Список глагольных сочетаний см. в Приложении 2.14, С. 240–241].

С позиции оценочности глагольные лексемы в функции сказуемого в структуре глагольных сочетаний вербализованного концепта «Музыка» различны по аксиологической направленности (см. табл. 2.10).

Таблица 2.10

**Квантитативное соотношение оценочных значений глаголов, участвующих в вербализации концепта «Музыка» в дискурсе В.В. Орлова**

| <b>Оценочность</b>             | <b>Количество (%)</b> | <b>Примеры</b>   |
|--------------------------------|-----------------------|--|
| Нейтрально-коннотатированные   | 42 (46%)              | <i>изменить, обратить, перевернуть, поставить, держать, играть, исполнить, повторять, входить, связываться, звучать, строиться, писать, создавать, сочинять, исполнять, заниматься, судить, считать, понимать, угадывать, думать, знать, слышать, отражать, читать, стихать, возвращаться, привыкать, возникать, случаться, заканчиваться, чувствовать, говорить, беседовать, заказывать, обещать, жить, ждать, иметь отношение, иметь, остаться</i> |
| Отрицательно-коннотатированные | 28 (30%)              | <i>подчинить, разорвать, рассечь, растоптать, смять, раздавить, мешать, соваться, лезть, биться, мучить, становиться противной, задевать, наскучивать, уставать, заставлять, дерзить, забывать, заставлять, исчезать, отмирать, устаревать, ненавидеть, относиться без интереса, тосковать, лгать, бранить, находиться в противоречии</i>  |
| Положительно-коннотатированные | 22 (24%)              | <i>сливаться, одолеть, отдыхать, отвлечься, достигать, любить, брать за душу, волновать, удивлять, занимать, трогать, увлекать, забирать, постигать, осваивать, возрождаться, рождаться, воссиять финалом, любить, нравиться, дать, возмещать</i>  |

Доминируют аксиологически нейтральные глаголы (46% от общего количества проанализированных примеров), описывающие процесс создания (*писать, создавать, сочинять* и др.) и исполнения (*играть, исполнить* и др.) музыкальных произведений, дискуссии и обсуждение тем, связанных с музыкой (*судить, считать, говорить, беседовать* и др.), творческий поиск музыкантов (*возвращаться, привыкать* и др.) и др. К пейоративно-коннотативным глаголам относятся глаголы, репрезентирующие негативное (*ненавидеть, подчинить* и др.), а порой и разрушительное (*растоптать, смять, раздавить* и др.) воздействие музыки на умы и чувства людей, а также процесс деградации музыки (*исчезать, отмирать, устаревать* и др.). Мелиоративно-коннотативные глагольные лексемы характеризуют положительные эмоции и ощущения, возникающие при контакте с музыкой (*любить, брать за душу, волновать, удивлять* и др.), а также процесс интеллектуального и духовного развития (*постигать, осваивать* и др.).

Прилагательное в составе **адъективных сочетаний** (23%) концепта «Музыка» отражает оценку и дает характеристику изучаемого концепта, а также описывает его свойства и признаки. Так, выделяются прилагательные со следующими компонентами значений: 1) оценка: а) эмоционально-психологическая (*печальная, нервная, злая* и др.); б) нормативная (*главная, ложная, истинная* и др.); в) эмоционально-интеллектуальная (*непривычная, своеобразная, странная* и др.) (по З.Е. Фоминой [Фомина 2006]); 2) характеристика: *инструментальная, оркестровая, самостоятельная, первая, последняя, любая*; 3) новизна: *традиционная, старинная, вчерашняя, вечная, старая*; 4) локализация: *здесьняя, внутренняя, земная*; 5) принадлежность: *человеческая, чужая*. Несомненной доминантой выступает группа прилагательных с оценочным компонентом, что связано с желанием человека выразить свое мнение относительно прослушанного произведения.

С позиции оценочности прилагательные в адъективных сочетаниях имеют различную маркированность (см. табл. 2.11).

Таблица 2.11

**Квантитативное соотношение оценочных значений прилагательных, участвующих в вербализации концепта «Музыка» в дискурсе В.В. Орлова**

| Оценочность              | Количество (%) | Примеры   |
|--------------------------|----------------|---|
| Нейтрально-коннотативные | 29 (40%)       | <i>традиционной музыки, с инструментальной музыкой, человеческой музыки, любую музыку, здесьней музыке, оркестровая музыка, внутренняя музыка, земной музыки, самостоятельная музыка, первую музыку, старинной музыки, вчерашней музыке, последней музыки, музыка была своеобразная</i> |
| Мелиоративно-            | 22 (31%)       | <i>интересная музыка, хорошая эта музыка,</i>   |

|                               |          |  |
|-------------------------------|----------|--|
| коннотатированные             |          | <i>музыка его так же красива, прекрасная музыка, об истинной музыке, новая музыка, настоящей-то музыке, истинная музыка, музыка вернее, музыку близкую мне, большой музыке, вечную музыку, серьезной музыке, главную музыку</i>              |
| Пейоративно-коннотатированные | 21 (29%) | <i>музыка печальная, музыка плохая, музыку посредственной, она [музыка] нервнее и злее, летуча она [музыка], ложной старой музыке, странная музыка, музыка для нее не совсем привычная, музыка вышла резкая, чужой музыке, старая музыка</i> |

Анализ примеров показывает, что преобладают лексемы прилагательных с нейтральной маркированностью (40% от общего количества проанализированных примеров), указывающие на новизну музыкальных композиций, жанры музыки и прочее. Далее следуют мелиоративно-коннотатированные прилагательные (31%). Третье место занимают пейоративно-маркированные адъективные лексемы (29%), выражающие негативное отношение к прослушанным музыкальным произведениям и к музыке как искусству.

Немаловажное значение в вербализации искомого концепта имеют **субстантивные сочетания** – 12% примеров (см. табл. 2.12).

Таблица 2.12

**Квантитативное соотношение падежных форм лексемы *музыка* в субстантивном типе сочетаний, участвующих в вербализации концепта «Музыка» в дискурсе В.В. Орлова**

| Падеж              | Количество (%) | Примеры  |
|--------------------|----------------|--|
| Родительный падеж  | 15 (54%)       | <i>вихри внутренней музыки; особый мир музыки; покровителем Музыки; жизнь этой музыки; знаток музыки; проигрыватель музыки; средствами музыки; исполнения музыки; сочинением музыки; суть его музыки; к любителям музыки; в сладкое поднебесье музыки; истина музыки</i> |
| Именительный падеж | 7 (25%)        | <i>музыка, естественно, – условность и частность; музыка – явление частное; музыка так или иначе – отражение; она [музыка] ложь и побрякушка; музыка – продолжение жизни; музыка не ошибка и не частность</i>  |
| Творительный падеж | 5 (18%)        | <i>из-за мгновенного отражения музыкой; из-за занятости музыкой; занятия музыкой; в занятиях музыкой; упоения музыкой</i>  |
| Дательный падеж    | 1 (3%)         | <i>пользу музыке</i>   |

Преобладающей формой субстантивных сочетаний является сочетание существительного с лексемой *музыка в родительном падеже* (54% от общего количества проанализированных примеров). Второе место занимают сочетания, в которых лексема *музыка*

представлена в форме **именительного надежа** (25%). Далее следуют сочетания с рассматриваемой лексемой в **творительном** (18%) и **дательном** (3%) **надеже**. Субстантивные предложения, объективирующие концепт «Музыка», также конституируются глаголами-связками *быть* и *есть* и существительным в предикативной функции: *музыка и есть сама душевность; музыка была стоном Данилова, отчаянием его и болью; Музыка была его любовь* [В.О.]. В рассмотренном корпусе примеров были выделены следующие **ассоциативы** концепта «Музыка»: а) музыка – экзистенция (условность, частность, явление, продолжение жизни); б) музыка – эмоция (душевность, любовь, отчаяние); в) музыка – ментальность (отражение, ложь, побрякушка); г) музыка – чувство (стон, боль).

Большую часть **предложно-субстантивных сочетаний** составляют сочетания, в которых лексема *музыка* употреблена в форме **предложного надежа с предлогом** (65%: *мечты о музыке, дорогу в музыке, старания в музыке* и др.). Далее следуют сочетания существительного с предлогом с лексемой «музыка» в **дательном надеже** (22%: *интерес к музыке, отвлечение к музыке* и др.). Немаловажное значение имеют сочетания с использованием **родительного надежа** (9%: *ощущения от музыки; отрывок из музыки*). Лексема «музыка» в составе предложно-субстантивных сочетаний употребляется в **именительном надеже** единожды (4%: *музыка с полной свободой*). В приведенных сочетаниях вербализуются такие когнитивные характеристики концепта «Музыка», как мечты, старания, отношение, мнение, понятия и др.

Таким образом, среди дистрибутивно-синтагматических связей концепта «Музыка» в романе В.В. Орлова в количественном соотношении преобладают **глагольные сочетания**, что говорит о том, что при вербализации данного концепта акцент делается на представлении действий, которые совершает музыка и которые направлены на нее. Музыка представляется как действующая сущность, способная принимать решения, создавать и уничтожать, любить и ненавидеть и прочее. Второе место принадлежит **адъективному типу сочетаний**, оформляющих концепт «Музыка». Посредством прилагательных высказывается оценка и дается характеристика музыки. Далее следуют **субстантивный** и **предложно-субстантивный типы сочетаний**, позволяющие конкретизировать когнитивные характеристики (ощущение, слова, дорога и др.) и ассоциативные корреляции (музыка – стон, музыка – любовь и др.) искомого концепта.

Изучение материала позволило установить, что одной из важнейших составляющих в процессе вербальной репрезентации концепта «Музыка» является изучение субъектно-объектных отношений. Исходя из этого, представляется необходимым рассмотреть когнитивную структуру вербализованного концепта «Музыка» как субъекта и объекта. Важно подчеркнуть, что доминантными выступают объектные значения искомого концепта (64%),



тогда как субъектные значения выражены в меньшей степени (36%).

### 2.2.3. Концепт «Музыка» как субъектная и объектная сущность

#### в языковой картине мира В.В. Орлова и особенности ее когнитивной структуры

Когнитивная структура вербализованного концепта «Музыка» как СУБЪЕКТА в художественном дискурсе В.В. Орлова характеризуется дискретностью состава конституирующих его признаков. Архитектоника концепта «Музыка» как субъекта формируется 25 фреймами (49 слотов), среди которых доминируют базовые фреймы с положительным содержанием – 17 ед., тогда как к числу фреймов с негативным смыслом относятся 12 [См. рис. 5, 6 (Список таблиц и рисунков и рисунков, С. 302–303)].

Анализ эмпирического материала романа В.В. Орлова «Альтист Данилов» позволил установить следующие субъектные значения вербализованного концепта «Музыка»: *музыка как субъект-носитель признака, как субъект действия, агенс, как субъект-каузатор действия, субъект экзистенциальный, субъект состояния, субъект речемыслительной деятельности и субъект владения* (см. табл. 2.13).

Таблица 2.13

#### Квантитативное соотношение субъектных значений вербализованного концепта «Музыка» в дискурсе В.В. Орлова

| Субъектное значение                   | Количество (%) | Примеры  |
|---------------------------------------|----------------|--|
| Субъект-носитель признака             | 59 (44%)       | <i>музыка была интересная; музыка, печальная, всех желающая примирить; хорошая эта музыка или плохая; прекрасная музыка; истинная внутренняя музыка; ложной старой музыке; музыка и есть сама душевность; музыка – продолжение жизни и др.</i> |
| Субъект действия, агенс               | 33 (25%)       | <i>родилась музыка; возникла музыка; стихла музыка; музыка воссияла финалом; жила музыка; музыка любит счет; звучала музыка; закончилась музыка; ждет музыка и др.</i>   |
| Субъект-каузатор действия             | 20 (15%)       | <i>музыка мучила болью; музыка оркестра смяла его, раздавила, подчинила себе; музыка увлекла; музыка заставляет людей страдать, плакать; музыка удивила и др.</i>  |
| Субъект экзистенциальный              | 14 (10%)       | <i>В душе моей музыка была!; музыка осталась; музыка не для него; перед ним музыка и др.</i>   |
| Субъект состояния                     | 4 (3%)         | <i>Музыка была сродни; музыку близкую мне; музыка отношения не имеет и др.</i>   |
| Субъект речемыслительной деятельности | 2 (1,5%)       | <i>музыка лжет; [музыка] навевает сладостный обман; музыка вернее</i>  |
| Субъект владения                      | 2 (1,5%)       | <i>в музыке его не было; в земной музыке</i>   |

Подавляющее количество примеров репрезентирует значение концепта «Музыка» – **субъект-носитель признака** (44% от общего количества проанализированных контекстов). Ср.: *Она [музыка] была мощная, нервная, широкая, порой трагическая, порой нежная, порой ехидная и ломкая, порой яростная* [В.О.]. Музыка выступает амбивалентной сущностью, что репрезентируется посредством экспрессивно окрашенных антиномичных оценок, описывающих ее звучание: *мощная – ломкая; трагическая – ехидная; нежная – яростная; нервная – широкая*. В когнитивной структуре искомого концепта выделяется **фрейм «МУЗЫКА – ЗВУЧАНИЕ»**, который включает в себя **слот: музыка – мелодия**. Актуализируется признак неограниченных возможностей музыки в передаче чувств и эмоций.

Следующую группу составляют контексты, в которых музыка представлена как **субъект действия, агент** (25%). Музыка выступает не только как физическое явление, но и как живое существо. Ср.: *Для того она [музыка] и звуки отобрала приятные человеку, сносные, выдрессировала их и строго следит за их порядком* [В.О.]. Музыка в художественном дискурсе Орлова выступает жесткой, категоричной натурой, нетерпящей неповиновения и попустительства, что вербализуется посредством следующих ЛЕ: глаголов *отобрала, выдрессировала, следит*, существительного *контроль*, наречия *строго*. Вычленяется **фрейм «МУЗЫКА – КОНТРОЛЬ»**, инкорпорирующий **слот: музыка – дрессировщик**. Актуализируется признак власти, диктатуры и непреклонности.

Далее реализуется субъектное значение музыки – **субъект-каузатор действия** (15%): *Но боюсь, что она [музыка] разорвет, рассечет, растопчет меня...* [В.О.]. Представленный контекст содержит **фрейм «МУЗЫКА – НАСИЛИЕ»** (**слот: музыка – жестокость**). Наряду с созданием благоприятной обстановки для человека, музыке свойственно подавлять, уничтожать, унижать, о чем свидетельствуют глаголы *разорвет, рассечет, растопчет*. Исполнитель порой испытывает страх перед произведением, опасаясь, что не справится с его экспрессией, что заложенные в него мысли и чувства автора раздавят его своей энергией и тяжестью, что подтверждается глаголом *боюсь*. Актуализируется признак неуверенности в себе, трепета перед мощью музыки [Список фреймов см. в Приложении 2.15, С. 241–242].

На основании изучения контекстов, репрезентирующих концепт «Музыка» в дискурсе Орлова, было установлено, что преобладают контексты, в которых музыка является **субъектом-носителем признака**, что говорит о разностороннем и разноплановом характере природы музыки (*земная, внутренняя* и др.), а также подчеркивает неоднозначность ее влияния как на слушателей, так и на исполнителей (*мучила, удивляла* и др.).

Структура вербализованного концепта «Музыка» как **субъекта** характеризуется дискретной архитектурой, содержащей 25 базовых фреймов, отличающихся спецификой структурной периферии и отличительным набором составляющих. К числу фреймов,

содержащих мелиоративные смыслы, относятся: *фрейм 1*: музыка – искусство; *фрейм 2*: музыка – чувство; *фрейм 3*: музыка – произведение; *фрейм 4*: музыка – откровение; *фрейм 5*: музыка – миротворец; *фрейм 6*: музыка – звучание; *фрейм 7*: музыка – истина; *фрейм 8*: музыка – жизнь; *фрейм 9*: музыка – увлечение; *фрейм 10*: музыка – метаязык; *фрейм 11*: музыка – мерило; *фрейм 12*: музыка – упражнение; *фрейм 13*: музыка – спутник; *фрейм 14*: музыка – зеркало; *фрейм 15*: музыка – взгляд; *фрейм 16*: музыка – духовность; *фрейм 17*: музыка – энергия. Фреймами с пейоративными смыслами являются: *фрейм 1*: музыка – насилие; *фрейм 2*: музыка – энергия; *фрейм 3*: музыка – влияние; *фрейм 4*: музыка – мираж; *фрейм 5*: музыка – экспрессия; *фрейм 6*: музыка – абсурд; *фрейм 7*: музыка – тревога; *фрейм 8*: музыка – контроль; *фрейм 9*: музыка – вампир; *фрейм 10*: музыка – звучание; *фрейм 11*: музыка – искусство; *фрейм 12*: музыка – чувство. Каждый из признаков, входящих в состав фрейма, репрезентирует слоты когнитивной структуры концепта «Музыка» (ср. *фрейм 1*: музыка – искусство включает *слоты*: музыка – направление, музыка – музыкальный жанр, музыка – традиция, музыка – пережиток прошлого, музыка – гармония, музыка – величие).

Выделенные фреймы и слоты концепта «Музыка», выраженного языковыми средствами, в романе Орлова конституируются рядом концептуальных признаков. В аксиологическом аспекте к положительным признакам концепта «Музыка» принадлежат: 1) учит понимать себя и окружающий мир; 2) расширяет горизонты знаний; 3) высвобождает различные чувства и эмоции; 4) помогает обрести гармонию; 5) восхищает красотой звучания; 6) приводит к взаимопониманию и единому сердцу; 7) сопровождает человека на протяжении всей жизни; 8) позволяет посмотреть на себя со стороны; 9) является средством общения и др. Негативными признаками, репрезентирующими концепт «Музыка», являются: 1) вводит в заблуждение; 2) затуманивает рассудок; 3) не терпит неповиновения; 4) обладает неограниченной властью; 5) заставляет испытывать муки; 6) подавляет, уничтожает; 7) унижает и др. Отмечается, что музыке в художественном дискурсе Орлова присущи как положительные, так и отрицательные признаки. Музыка обладает амбивалентной природой.

Архитектоника вербализованного концепта «Музыка» как **ОБЪЕКТА** в картине мира Орлова образуется из 26 фреймов, инкорпорирующих 55 слотов. Когнитивная структура искомого концепта формируется преимущественно фреймами с позитивным смыслом – 22 ед., тогда как фреймы с негативным содержанием составляют 5 ед. [См. рис. 7, 8 (см. Список таблиц и рисунков, С. 304–305)].

Среди **объектных значений** вербализованного концепта «Музыка» выделяются следующие: *музыка как объект действия, объект-орудие действия, объект восприятия, объект речемыслительной деятельности, объект каузирующего состояния, объект экзистенциональный, объект-локатив, объект-директив, объект владения, объект*

руководства, объект-адресат (см. табл. 2.14).

Таблица 2.14

**Квантитативное соотношение объектных значений вербализованного концепта «Музыка»  
в дискурсе В.В. Орлова**

| <b>Объектное значение</b>            | <b>Количество (%)</b> | <b>Примеры</b>   |
|--------------------------------------|-----------------------|--|
| Объект речемыслительной деятельности | 65 (27%)              | <i>мечты о музыке; судили о музыке; мыслями о музыке; понятия о музыке; писал музыку; помнил о прекрасной музыке; создавать музыку; музыку бранил; поговорить о музыке и др.</i>                     |
| Объект действия                      | 45 (19%)              | <i>занялся музыкой; спугнуть музыку; сыграет музыку; бросил музыку; исполнить музыку; одолеть музыку; уничтожить и забыть музыку; ждешь от музыки; музыку перевернете; отвлечься от музыки и др.</i> |
| Объект-локатив                       | 40 (17%)              | <i>держат при музыке; дорогу в музыке; в сладкое поднебесье музыки; старания в музыке; соваться в вашу музыку; дерзить в музыке; войти внутрь этой музыки и др.</i>                                  |
| Объект восприятия                    | 30 (13%)              | <i>интерес к музыке; не чувствовала музыку; музыку не разлюбил; выслушать музыку; поняли мою музыку; освоят музыку; слышит музыку; привыкнут к музыке; ощутить музыку; постигал музыку и др.</i>     |
| Объект каузирующего состояния        | 21 (9%)               | <i>ненавижу музыку; устанет от музыки; от музыки зябнувший; упоения музыкой; любили музыку; стосковался по музыке; она [музыка] ему была скучна; отвращение к музыке и др.</i>                       |
| Объект-адресат                       | 11 (4,5%)             | <i>Будь проклята ты, музыка!; обратит к музыке; принести пользу музыке; подступа к его музыке; ради музыки; благо для музыки и др.</i>   |
| Объект экзистенциальный              | 11 (4,5%)             | <i>в мире все – музыка и гармония; пришел не ради музыки; истина музыки; будет с музыкой; выше музыки и др.</i>  |
| Объект-орудие действия               | 6 (2%)                | <i>возместить музыкой; достичь музыкой; средствами музыки; передать музыкой и др.</i>  |
| Объект руководства                   | 4 (1,5%)              | <i>покровитель Музыки и Танцев; подвластна любая музыка</i>  |
| Объект-директив                      | 4 (1,5%)              | <i>в любви к музыке; душа рвалась к музыке; настроенных благожелательно к музыке; не имели отношения к музыке</i>  |
| Объект владения                      | 2 (1%)                | <i>чья это музыка; это была его музыка!</i>  |

В большинстве проанализированных контекстов, музыка представлена как **объект речемыслительной деятельности**. Ср.: *И его душа жаждала теперь высокой беседы о музыке, не о бойкой, шумной и пустячной даме, а об истинной музыке...* [В.О.]. В данном примере **фрейм «МУЗЫКА – БЕСЕДА»** включает в себя два **слота**: *музыка – предмет для беседы* и *музыка – возвышенное искусство*. Беседы о музыке склонны вести люди с хорошим образованием и высоким уровнем культурного развития, сфера интересов которых не ограничивается разговорами о противоположном поле и прочих реалиях повседневной жизни.

Данный факт подтверждается следующей антиномией: [*высокая беседа о музыке, об истинной музыке – [беседа] не о бойкой, шумной и пустячной даме*], где музыка противопоставляется женщине. Следует отметить, что эпитеты, описывающие даму, могут также быть применены при описании музыкальной композиции (*бойкая, шумная, пустячная*). Акцентируется внимание на том, что музыка связана с духовной сферой человеческой жизни и доставляет интеллектуальное удовольствие, на что указывает фраза *душа жаждала*. Именно душа, а не тело, стремится достигнуть новых вершин знания и прикоснуться к высокому искусству (*истинной музыке*). Актуализируется признак стремления к духовному развитию. Музыка представляется как интеллектуальная и культурно-ценностная категория.

Следующую группу составляют контексты, в которых музыка представлена как **объект действия**. Ср.: *Он бьется с музыкой Переслегина...* [В.О.]. В данном примере музыка описывается как непокорная, упрямая, строптивая, что репрезентируется глаголом *биться* (*бьется с музыкой*). Выделяется **фрейм** «МУЗЫКА – БОРЬБА» (**слот**: *музыка – противник*). Актуализируется признак соперничества, своенравия и неповиновения. Музыка представляется психофизической категорией.

Музыка выступает **объектом каузирующего состояния**. Чувства человека к музыке, описанные Орловым, являются полярными, что репрезентирует **фрейм** «МУЗЫКА – ЧУВСТВО». В рамках данного фрейма реализуются следующие **слоты**: 1) *музыка – любовь*: *Он любил всю музыку* [В.О.]; 2) *музыка – антипатия*: *И отвращение к музыке было!* [В.О.]; 3) *музыка – тяжесть*: *Он так уставал сейчас от музыки* [В.О.]; 4) *музыка – тоска*: *...он стосковался по музыке...* [В.О.]. Эмоционально-психологическое состояние человека, в которое он впадает под воздействием музыки, вербализуется глаголами с ярко выраженной мелиоративной (*любил, стосковался*) и пейоративной коннотацией (*уставал*), а также негативно-маркированным существительным (*отвращение*). Актуализируется признак влияния на чувства и эмоции людей [См. Приложение 2.16, С. 242–243].

Среди **объектных значений** концепта «Музыка» в романе Орлова превалирует *музыка как объект речемыслительной деятельности* (27%). Доминирование примеров, в которых реализуется указанное значение *музыки*, связано с тем, что главный герой романа является музыкантом и истинным поклонником музыки, немслящим себя вне этого прекрасного искусства, поэтому процесс создания и исполнения музыкальных произведений, а также размышления о музыке являются беспрерывными.

Архитектоника вербализованного концепта «Музыка» как **объекта** складывается из 26 базовых фреймов, характеризующихся спецификой структурной периферии и отличительным набором признаков. К числу фреймов, содержащих мелиоративные смыслы, относятся: *фрейм 1*: музыка – чувство; *фрейм 2*: музыка – искусство; *фрейм 3*:

музыка – произведение; *фрейм 4*: музыка – инструмент; *фрейм 5*: музыка – энергия; *фрейм 6*: музыка – деятельность; *фрейм 7*: музыка – прикосновение; *фрейм 8*: музыка – процесс; *фрейм 9*: музыка – греза; *фрейм 10*: музыка – творение; *фрейм 11*: музыка – протезе; *фрейм 12*: музыка – собственность; *фрейм 13*: музыка – увлечение; *фрейм 14*: музыка – вселенная; *фрейм 15*: музыка – причина; *фрейм 16*: музыка – событие; *фрейм 17*: музыка – наука; *фрейм 18*: музыка – рай; *фрейм 19*: музыка – элемент человеческой природы; *фрейм 20*: музыка – благодать; *фрейм 21*: музыка – путешествие; *фрейм 22*: музыка – звучание; *фрейм 23*: музыка – беседа. Фреймами с пейоративными смыслами являются: *фрейм 1*: музыка – чувство; *фрейм 2*: музыка – потребность; *фрейм 3*: музыка – борьба; *фрейм 4*: музыка – антипатия; *фрейм 5*: музыка – энергия. Каждый из признаков, входящих в состав фрейма, отражает слоты когнитивной структуры концепта «Музыка» (ср. *фрейм 1*: музыка – объект чувств включает слоты: музыка – любовь, музыка – неприятие, музыка – тягость, музыка – тоска, музыка – ненависть, музыка – усталость, музыка – умиление, музыка – холод, музыка – осмысление, музыка – упоение, музыка – отвращение).

Представленные фреймы и слоты определяются 24 концептуальными признаками музыки, репрезентируемыми соответствующими лингвистическими средствами. Доминируют положительные качества музыки, поскольку музыка позитивно влияет на эмоционально-психологическую и интеллектуальную сферы жизни людей. В аксиологическом аспекте к положительным концептуальным признакам (63%) концепта «Музыка» относятся: 1) обогащает духовный мир человека; 2) доставляет интеллектуальное удовольствие; 3) приносит радость; 4) задает вектор движения; 5) позволяет абстрагироваться от внешнего мира; 6) обеспечивает самореализацию; 7) повышает самооценку; 8) воспитывает решительность и бесстрашие; 9) служит для исправления изъянов; 10) способствует завоеванию признания в глазах окружающих; 11) является «оазисом» музыканта; 12) вызывает интерес; 13) создает приятные ощущения; 14) позволяет окунуться в мир фантазий и мечтаний; 15) является средством достижения цели. Положительными признаками музыки выступают обретение свободы мыслей и действий, создание радостного, приятного настроения, стремление к цели и обретение значимости. Среди негативных концептуальных признаков (33%) выделяются: 1) требует от человека самозабвенного поклонения; 2) не подчиняется музыканту; 3) вступает в борьбу с исполнителем; 4) подталкивает к самоубийству; 5) вызывает чувство ненависти и агрессии; 6) отторгает новаторские идеи; 7) не приносит материальной выгоды; 8) педалирует пренебрежение канонами. К числу негативных концептуальных признаков вербализованного концепта «Музыка» относятся требование полного подчинения, подталкивание к «краю пропасти», враждебность, отрицание принятых устоев. Следует указать наличие нейтрально-маркированного концептуального признака (4%) концепта

«Музыка»: музыка является сферой деятельности человека, работой.

Итак, когнитивная модель вербализованного концепта «Музыка» как **субъекта** строится на основе следующих признаков: 1) интеллектуальные (*музыка отражает уровень развития* и др.); 2) психофизические (*[музыка] разорвет, рассечет* и др.); 3) эмоционально-психологические (*летуча она [музыка]* и др.); 4) суггестивные (*[музыка] навеивает сладостный обман* и др.); 5) морально-нравственные (*музыка лжет* и др.); 6) сенсуалистические (*музыка, печальная, всех желающая примирить* и др.); 7) гедонистические (*музыка красива* и др.); 8) физиологические (*музыка – продолжение жизни* и др.). Когнитивная модель вербализованного концепта «Музыка» как **объекта** структурируется следующими составляющими: 1) интеллектуальные (*судили о музыке, интерес к музыке* и др.); 2) психофизические (*покровитель Музыки* и др.); 3) эмоционально-психологические (*мечты о музыке* и др.); 4) культурно-ценностные (*в мысленной музыке он был сумасшедше богат* и др.); 5) физические (*возместить музыкой скарденность природы* и др.); 6) морально-нравственные (*за музыку не платили* и др.); 7) морально-этические (*одолеет музыку* и др.); 8) гедонистические (*постигал музыку с удовольствием* и др.). Таким образом, отмечается, что в процессе вербальной репрезентации концепта «Музыка» как субъекта и объекта в индивидуально-авторской языковой картине мира В.В. Орлова доминантными выступают интеллектуальные, психофизические и эмоционально-психологические признаки *музыки*, что характеризует ее как сущность, способную осуществлять ментальную и физическую деятельность; акцент делается на сферах интеллекта, психологии и физиологии, эмоций и чувств, тогда как область морали и нравственности имеют низкую степень значимости.

Особое место в процессе вербальной репрезентации концепта «Музыка» в индивидуально-авторской языковой картине мира В.В. Орлова занимают имена собственные, образующие ономастическое пространство романа.

#### **2.2.4. Антропонимы и артионимы в художественном дискурсе В.В. Орлова как способы вербальной экспликации концепта «Музыка»**

Имена собственные как вербальные манифестаторы концепта «Музыка» в художественном дискурсе В.В. Орлова подразделяются на **антропонимы в музыке** и **артионимы в музыке**.

**Антропонимы в музыке** представлены в тексте романа Орлова как именами всемирно известных музыкантов и музыкальных деятелей, так и фамильными наименованиями вымышленных литературных персонажей и фиктивными названиями музыкальных групп [См. Таблицу 3 (см. Список таблиц и рисунков, С. 284)].

Доминируют *фиктивные имена собственные* (96%), репрезентированные именами композиторов, исполнителей, вокалистов и других музыкальных деятелей, являющихся персонажами романа. *Фиктивные антропонимы* в художественном дискурсе Орлова, кроме номинативной, выполняют характерологическую функцию, поскольку этимология каждого фиктивного антропонима, или *музыка имени*, служит ключом к раскрытию характера литературного персонажа.

Абсолютной доминантой у Орлова выступает фамилия главного героя произведения альтиста *ДАНИЛОВА* (4003 ед.), также к наиболее частотным фамильным наименованиям относятся *Земский* (185 ед.), *Переслегин* (172 ед.), *Корнев* (66 ед.), *Чудецкий* (47 ед.), *Туруканов* (40 ед.), *Чехонин* (8 ед.), *Клементьев* (8 ед.), *Чесноков* (6 ед.), *Тартаков* (5 ед.).

По нашим наблюдениям, среди мелиоративно-коннотатированных имен (44%) отмечаются: *Данилов*, *Земский*, *Переслегин*, *Чудецкий*, *Гансовский*, *Михайловский*, *Вегенер*, *Словенский*, *Константинов*, *Сильченко*, *Палладин* и *Захаров*. Ср.: *Данилов* считался другом семьи *Муравлевых* [В.О.]; ...он относился к *Данилову* с уважением... [В.О.]; ...смотрели на *Данилова* дружески... [В.О.] и др. Отношение окружающих к указанным литературным персонажам выражается посредством мелиоративно-коннотатированной лексики (*друг*, *уважение*, *дружески*, *любили* и др.), эксплицирующей положительные личностные качества и черты характера (*милый*, *обаятельный* и др.), приятную внешность (*высокий* и др.), физические данные (*сильный* и др.), профессиональные навыки (*профессионализм* и др.) и др. К их числу негативно-маркированных *фиктивных наименований* (52%) относятся: *Корнев*, *Черепнина*, *Бондарчук*, *Туруканов*, *Клементьев*, *Чехонин*, *Чесноков*, *Тартаков*, *Стрекалов*, *Палецкая*, *Шитов*, *Горохов*, *Блинников*, *Хальшин*. Ср.: *Этот негодяй, кстати твой знакомый, Мишка Корнев неделю обещал, а в последнюю минуту, мерзавец, отказался...* [В.О.]. Носителям этих фамилий присущи такие отличительные особенности, как лживость, упрямство, язвительность и др., репрезентированные посредством экспрессивно окрашенных вербальных детерминаторов с пейоративной коннотацией: *негодяй*, *мерзавец*, *стервец*, *предатель* и др. Примером антропонимов с нейтральной семантикой служит фамильное наименование *Вернье* (4%). Ср.: *я встретил вчера альтиста Вернье из Монреаля...* [В.О.] [Список примеров см. в Приложении 2.17.1, С. 243–248].

Музыкальная составляющая прослеживается в указании на сферу деятельности, профессию литературных героев: *альтист*, *солист театра*, *виолончелист*, *скрипач* и др.

Немаловажную роль имеет экстернальная лексика, с помощью которой осуществляется описание внешности героев романа. Так, например, величественность и высокомерие скрипача Земского подчеркивается его крупной комплекцией (*обилён телом*, *лыс*, *зато с кустистыми бровями*, *могучая грудь*, *исполин*, *огромный*) и др.



Лексические портреты музыкантов формируются также посредством характерологической лексики, использующейся для создания образов героев. Так, наблюдаются следующие данные о литературных персонажах: а) социальный статус: *жена ушла, нянька* и др.; б) возраст: *молодой* и др.; в) финансовое положение: *играл задаром* и др.; г) музыкальный талант: *профессионал высокого класса* и др.; д) мастерство и признание: *искусный* и др.

Посредством эмоционально-психологической лексики отражаются как положительные эмоции музыкантов (*обрадовался, веселый* и др.), так и отрицательные (*страдал, злой, боялся* и др.) и др.

На основании проведенного этимологического и контекстуального анализа *фиктивных антропонимов* в художественном дискурсе Орлова были выявлены способы образования вымышленных имен собственных и их функции в художественном пространстве романа [См. Таблицу 4 (см. Список таблиц и рисунков, С. 285–286)].

По категориально-семантическому признаку *фиктивные имена собственные* подразделяются на следующие группы: 1) образованные от существительных; 2) образованные от личных имен; 3) образованные от глаголов; 4) образованные от прилагательных. Преобладающим способом образования *фиктивных антропонимов* является образование фамилий от *существительных*, главным образом, посредством прибавления фамильных суффиксов (17 ед.: *Захаров, Палецкая* и др.). Далее следуют онимы, образованные от *личных имен* (6 ед.: *Михайловский* и др.), от *глаголов* (4 ед.: *Стрекалов* и др.) и от *прилагательных* (2 ед.: *Чудецкий, Земский*).

Среди фамильных суффиксов, используемых для создания фамильных именованных музыкантов, превалирующим выступает русский фамильный суффикс *-ов / -ев* (48%), на втором месте находятся *-ин / -ина* (22%) и *-ский / -цкий / -цкая* (22%), далее следуют *-енко* (4%) и *-чук* (4%), что свидетельствует о предпочтении *русских фамилий* для именованья музыкантов.

Этимологический анализ позволил выделить следующие типы *фиктивных антропонимов*: а) антропологические (6 ед.: *Данилов, Константинов, Клементьев, Гансовский, Михайловский, Захаров*); б) этнокультурные (4 ед.: *Вернье, Вегенер, Туруканов, Палладин*); в) профессиональные (3 ед.: *Черепнина, Бондарчук, Земский*); г) растительные (3 ед.: *Чесноков, Горохов, Коренев*); д) артефактные (2 ед.: *Переслегин, Палецкая*); е) говорящие (2 ед.: *Стрекалов, Шитов*); ж) гастрономические (1 ед.: *Блинников*); з) физические (1 ед.: *Сильченко*); и) суггестивные (1 ед.: *Хальшин*); к) ихтиологические (1 ед.: *Чехонин*); л) фонетические (1 ед.: *Тартаковер*); м) сказочные (1 ед.: *Чудецкий*); н) топонимические (1 ед.: *Словенский*). Таким образом, доминируют *фиктивные антропонимы* в основе которых содержится личное имя

(*антропологический тип*), поскольку этимология имен восходит к глубокой древности, и каждое имя несет в себе глубокий смысл.

*Фиктивные антропонимы* в романе Орлова образуются по 3 типам ономастических моделей: 1) [Название музыкального инструмента + (Имя) + Фамилия] (*альтист Чехонин, виолончелист Туруканов* и др.); 2) [Род занятий + Фамилия] (*композитор Переслегин, критик Зыбалов*); 3) [Род занятий + Место работы + Форма обращения + Фамилия + Имя + Отчество] (*солист театра товарищ Данилов Владимир Алексеевич*). Превалирующим типом является ономастическая модель [Род занятий]. **Орлов** пытается создать некий *паспорт музыканта*, что отражает социально-гражданские отношения XX века. Так, посредством введения ономастической модели употребления имени собственного, принадлежащего музыканту, – [Род занятий + Место работы + Форма обращения + Фамилия + Имя + Отчество] – писатель пытается показать атмосферу тотального контроля советского правительства над каждым членом общества. Обращение «*товарищ*», имеющее общественно-политическое значение: «единомышленник, борющийся за интересы народа», указывает на политическую принадлежность литературного персонажа. Также упоминается не только место работы героя, но и его должность как маркер социального статуса. Обращение с использованием полного имени содержит не только элемент уважения, но и указание на родословную человека. Таким образом, каждая **фиктивная фамилия** *суггестивна* по своей природе и отражает личностное отношение автора к музыканту и музыке.

**Реальные имена музыкантов и номинации музыкальных групп**, используемые в романе Орлова, подразделяются на 7 групп в соответствии с культурой, к которой принадлежат их представители. Преобладают имена представителей *русской* музыкальной культуры (34%: *Прокофьев, Стравинский* и др.), на втором месте находятся антропонимы, номинирующие *немецких* музыкантов (21%: *Зильберман, Бах* и др.), далее следуют представители *Британии* (10,5%: *Леннон* и др.), *Италии* (10,5%: *Монтеверди* и др.), *Австрии* (10,5%: *Малер* и др.), *Франции* (10,5%: *Жанно де Лекюрель* и др.) и *Америки* (3%: *Глен Миллер*). Однако следует отметить, что квантитативным превосходством отличается имя *Альбани* (67 ед.), являющегося представителем *итальянской* культуры, что обуславливается упоминанием альта работы Альбани как сюжетобразующего элемента романа [См. Таблицу 5 (см. Список таблиц и рисунков, С. 287)].

**Реальные антропонимы** в языке Орлова репрезентируются в соответствии с 7 ономастическими моделями. Подавляющее число *реальных имен собственных* употребляется согласно модели [Фамилия композитора / исполнителя] (62%), это связано с тем, что их носители являются всемирно известными людьми. Писатель опирается на фоновые знания читателей, достаточно лишь упоминания фамилии музыканта, чтобы в сознании человека

возникли ассоциации с его творчеством. Ср.: *Про себя подумал: «Тожже мне! Большой мастер! Чайковский! Вагнер!...»* [В.О.]. Второй по частотности словоупотреблений является ономастическая модель [Произведение + Фамилия композитора] (12%: *Чайковский* и др.), далее следуют [Фамилия создателя музыкальных инструментов] (10%: *Страдивари* и др.), [Личное имя + Фамилия композитора / исполнителя] (7%: *Глен Миллер* и др.), [Название музыкальной группы] (5%: «*Пинк Флойд*» и др.), [Личное имя + Отчество + Фамилия композитора / исполнителя] (2%: *Дмитрий Дмитриевич Шостакович*) и [Личное имя + Отчество композитора / исполнителя] (2%: *Петр Ильич*) [См. Таблицу 6 (см. Список таблиц и рисунков, С. 287)].

Доминирует положительное отношение к творчеству музыкальных деятелей разных стран, что эксплицируется посредством мелиоративно-коннотатированной лексики, демонстрирующей восхищение талантом музыкантов (*большие мастера*), гениальностью их творений и мощным воздействием, оказываемым на слушателей (*обжигать, золотистые звуки* и др.). Необходимо указать, что для вербальной репрезентации антропонимов нетипичным является использование стилистического приема сравнения (*словно над музыкальным аппаратом Термена*), наиболее распространены метафоры (*обжигавшая памятью, золотистыми звуками, сотворенный певучими руками* и др.) [Список примеров см. в Приложении 2.17.2, С. 248–251].

**Фиктивные номинации музыкальных групп** («*Эмерсон и Клайд*», «*Эльдорадо*»), используемые в романе, репрезентируют американскую музыкальную культуру и вызывают ассоциации с приключениями, авантюризмом, вопросом свободы личности, что в полной мере отражает восприятие американского народа советскими людьми и способствует возникновению интереса читателей. Ср.: *Своей музыки здесь, видимо, не могли создать, пользовались земными достижениями. Данилов услышал ансамбли <...> «Эмерсон и Клайд», «Эльдорадо»...* [В.О.].

На основании рассмотрения **реальных онимов** в художественном дискурсе Орлова было установлено, что в тексте романа доминируют *имена классиков, «творцов прошлого»* (*Бетховен, Бах, Чайковский, Шуман* и др.), однако немаловажная роль отводится *представителям современной времени написания романа музыки*, к числу которых принадлежат *Пахмутова, Таривердиев, «Пинк Флойд», «Лед Цеппелин»* и др., что свидетельствует о музыкальной разносторонности и широте интересов писателя. Отдельного внимания заслуживает лексическая замена, метафорический перенос, воплощенный в идентификации композитора с его музыкой и произведениями (ср.: *Стравинского у них в театре мало, играл Прокофьева, Прокофьев кончился, увлекался Бетховеном, пробовал играть Паганини, весь был в Моцарте, пел про себя Моцарта* и др.).

**Артионимы в музыке** в художественном дискурсе В.В. Орлова распределяются на 3 группы: 1) *названия классических произведений*; 2) *названия эстрадных песен*; 3) *названия вымышленных композиций* [См. Таблицу 7 (см. Список таблиц и рисунков, С. 288)].

В языке Орлова преобладают *названия произведений, относящихся к жанру классической музыки* (81%), что связано с родом деятельности главного героя произведения, Данилова, работающего в театральном оркестре. Среди *названий произведений классической музыки* отмечаются как отечественные шедевры («*Настасья Филипповна*», «*Огненный ангел*», «*Лебединое озеро*» и др.), так и сочинения зарубежных классиков («*Дон Карлос*», «*Гарольд*», «*Рондо*» и др.), что символизирует большой репертуар оркестра и, в частности, главного героя романа альтиста Данилова. Ср.: *Вечером играли «Настасью Филипповну». «Настасья» кончилась в десятом часу <...> Музыка «Настасьи» была сродни Данилову* [В.О.].

С аксиологической позиции *номинации классических произведений* являются мелиоративно- и нейтрально-коннотативными. Мелиоративная маркированность репрезентируется посредством положительных эмоционально-психологических оценочных квалификаторов: *прекрасная, успокоенный, счастливо, в восторге* и др. Музыка отождествляется Орловым с эмоциями. При характеристике композиций указывается: а) время их исполнения (*вечер* и др.); б) большой спрос на представления (*достал по знакомству билеты*); в) создатель (*мастер*); г) исполнитель (*серьезный музыкант*); д) сложность исполнения (*счет был сложный, одолеть, решились* и др.); е) состояние музыкантов после концерта (*измочаленный, усталые* и др.) и др. [Список примеров см. в Приложении 2.18.1, С. 251–252].

Следующая группа **артионимов в музыке** представлена *названиями эстрадных песен* (11%). Ср.: *Еще в бане водопроводчик Коля напомнил <...> песню «Ромашки спрятались, увяли лютики...», и теперь Андрей Иванович ее с удовольствием пел. Их с Колей поддерживал <...> Кудасов и, что удивительно, тишист Земский. И Данилов запел ради компании. Песня их была услышана <...> Клементьевым. Тот сейчас же <...> заиграл про лютики на электрооргане* [В.О.]. *Названия эстрадных песен* дифференцируются по критерию их тематической направленности: а) локация: «*Стою на полустаночке в цветастом полушалочке, а мимо пролетают поезда*»; б) фитонимические реалии: «*Ромашки спрятались, опали / увяли лютики...*»; в) напитки: «*Березовым соком, березовым соком...*», «*Пейте, дети, молоко, будете здоровы*»; г) фемининные существительные: «*Зачем вы, девушки, красивых любите*»; д) ментально-психологические реалии: «*Прошу меня не узнавать, когда во сне я к вам приду*». Данные номинации служат маркерами советской эпохи [См. Приложение 2.18.2, С. 253].

**Названия фиктивных произведений** (8%) относятся к вымышленному музыкальному направлению – «тишизм». В основе данного музыкального направления отказ от привычных музыкальных форм и звуков, это внутренняя музыка с «полной свободой выбора мыслей», этим объясняется неординарный выбор названий музыкальных произведений: *«Прощание с номером гостиницы в Тамбове»*, *«Утренние страдания в окрестностях Коринфа»*, *«Гололед в апреле на площади Коммуны»*, *«Антициклон»*, *«Лед на асфальте»*, *«Разбитие стекол троллейбуса»* (по 1 ед.). Ср.: *Но что мне делать, если даже ты не почувствовал мою музыку... Эта вещь сложнее. Называется она – «Гололед в апреле на площади Коммуны». В ней три части – «Антициклон», «Лед на асфальте» и «Разбитие стекол троллейбуса». Земский, видимо, и впрямь не верил в возможность гармонии мироздания, его сочинение опять, судя по нервным движениям смычка, отражало трагические столкновения стихий и судеб. Данилов следил за игрой Земского в напряжении, силился услышать что-то [В.О.]. Номинации фиктивных музыкальных произведений* носят пейоративный характер, поскольку отражают негативные эмоции: отчаяние (*не верил в возможность гармонии мироздания* и др.), страдание (*страдания*) и др.

**Названия фиктивных музыкальных произведений** заключают в себе следующие темы: а) географическую: *«Прощание с номером гостиницы в Тамбове»*, *«Утренние страдания в окрестностях Коринфа»*; б) климатическую: *«Гололед в апреле на площади Коммуны»*, *«Антициклон»*, *«Лед на асфальте»*; в) психологическую: *«Разбитие стекол троллейбуса»* [См. Приложение 2.18.3, С. 253].

Таким образом, ономастическое пространство художественного дискурса В.В. Орлова представлено широким спектром имен собственных, коррелирующих с различными культурами и сферами жизни людей. Множественное (в количественном отношении) и разнообразное по семантике появление *фиктивных имен* представляет собой плод яркой и креативной деятельности В.В. Орлова, а также отражает проявление его свободного духа в аспекте видения и восприятия мира, эксплицирует своеобразную художественную вольность (*licentia poetica* в понимании античных ораторов), дающую право художнику на свободу выражения мыслей и чувств. Кроме того, фиктивные имена в семиотическом аспекте служат отражением многообразного личностно-авторского отношения к музыке и ее создателям (эмоционального, иронического, позитивного, негативного и т.п.).

Большую значимость в процессе вербальной объективации концепта *«Музыка»* в языке Орлова имеют концептуальные метафоры.

### **2.2.5. Метафорические образы музыки**

#### **в индивидуально-авторской языковой картине мира В.В. Орлова**

Звуки музыки в художественном дискурсе В.В. Орлова нередко вербализуются

метафорическими образами. Концепт «Музыка» репрезентирован широким спектром концептуальных метафор: а) онтологические (по Дж. Лакоффу [Лакофф, Джонсон 2004]): «музыка – человек, личность», «музыка – мужчина», «музыка – женщина», «музыка – старение», «музыка – вечность», «музыка – жизнь», «музыка – душа», «музыка – нежность», «музыка – место спасения» и др.; б) структурные: «музыка – поток, река», «музыка – флюгер/ хамелеон», «музыка – драгоценность», «музыка – патефонная игла», «музыка – лакомство» и др. (см. табл. 2.15). Понимание онтологических и структурных метафор отражено в главе 1 (С. 43).

Таблица 2.15

### Классификация метафор в художественном дискурсе В.В. Орлова

| Типы метафор по Дж. Лакоффу           | Типы метафор                   | Метафорические образы      |
|---------------------------------------|--------------------------------|----------------------------|
| I. ОНТОЛОГИЧЕСКИЕ<br>МЕТАФОРЫ         | гендерные                      | музыка – мужчина           |
|                                       |                                | музыка – женщина           |
|                                       | антропоморфные<br>инфантильные | музыка – человек, личность |
|                                       |                                | музыка – ребенок           |
|                                       | теологические                  | музыка – вечность          |
|                                       |                                | музыка – душа              |
|                                       | сенсуалистическая              | музыка – нежность          |
|                                       | экзистенциальная               | музыка – жизнь             |
|                                       | геронтологические              | музыка – старение          |
| сотериологическая<br>пространственная | музыка – место спасения        |                            |
|                                       |                                |                            |
| II. СТРУКТУРНЫЕ<br>МЕТАФОРЫ           | артефактные                    | музыка – флюгер/ хамелеон  |
|                                       |                                | музыка – драгоценность     |
|                                       |                                | музыка – патефонная игла   |
|                                       | гидронимические                | музыка – поток, река       |
|                                       | глюттонимическая               | музыка – лакомство         |
| теологическая                         | музыка – ангел                 |                            |

Концепт «Музыка» преимущественно вербализуется через антропоморфную метафору «ЧЕЛОВЕК, ЛИЧНОСТЬ». Наблюдается антропонимизация музыкальных инструментов, которые приравниваются к живым существам (16 ед.: *Альт в ней жил человеком, личностью...; ...валторна порой грустила, вздрагивала как-то или что-то предсказывала..., кларнет был нервен, вцеплялся в мелодию альты, рвал ее, грозил и мучился, и скрипом тяжелой черной двери, впускающей странного гостя, кларнета опекал контрабас; Это была прекрасная музыка, с пронзительным смещением голосов... и др.*). Так, альт уподобляется человеку, даже личности, и отождествляется с композитором и альтистом. Неизменными спутниками альты выступают *валторна*, символизирующая *прошлое* человека, и *кларнет*, олицетворяющий его *второе Я*. *Валторна* описывается как изменчивая натура. *Кларнет* ассоциируется со *странным гостем*, с мятежной, мятущейся душой, незнающей покоя. *Контрабас* является покровителем

кларнета. Несмотря на тяжелый нрав второго, контрабас *опекает* его. Музыка мгновенно реагирует на метаморфозы человеческой души, что позволяет выделить рефлексивный (от лат. *reflexus* – «отражение») образ концепта.

Антропоморфная метафора может классифицироваться более узко, как гендерная, геронтологическая и инфантная (от лат. *infantem* – «младенец»). Отмечаются гендерные метафоры: «МУЖЧИНА» (4 ед.: *А в альте больше твердости, больше драмы, альт – мужчина; А то – альт! С его тихим голосом, с его изысканными манерами; ...звучал этот бас нынче серьезно, строго, забыв о том, что привык озорничать, охальничать, а в случае нужды и раскалывать тонкие стаканы...*) и «ЖЕНЩИНА» (7 ед.: *В скрипке, уверен, женское начало... Озорная девчонка, печальная женщина, трагическая старуха – это все для меня скрипка...; рассмотрел все пленительные мелочи чудесного альта; нежно, словно лаская их, провел пальцами по всем четырем струнам; сладкие выпуклости обечайки*). Альт отождествляется с мужским началом, поскольку в его звуках заключена *твердость* и *драма*. Отмечается принцип конденсации оценки, а также принцип нарративной конструкции, свойственных для русского языка.

Метафора «МУЗЫКА – МУЖЧИНА» включает в себя следующие подклассы метафор: а) физическая (*с тихим голосом*); б) бихевиористская (от англ. *behavior* – «поведение») (*с изысканными манерами*); в) ментальная (*забыв, серьезно, строго*) метафоры.

Подчеркивается факт несомненного *женского начала*, заложенного в скрипке, что указывает на антропонимизацию и феминизацию данного понятия. Наблюдается использование метафорических образов, а также стилистический прием градации – антиклимакс. Скрипка также описывается посредством геронтологической метафоры: *озорная девчонка, печальная женщина, трагическая старуха*. Подобное разнообразие образов, созданных звучанием скрипки, передает ее яркий, насыщенный тембр, а также большие технические возможности. Наряду с геронтологическим признаком, репрезентирующим процесс старения, актуализируются сенсуалистический и эмоциональный признаки. Геронтологическая метафора является символом светлой грусти (1 ед.: *валторна порой звучала светло, будто исчезнувшая свежесть юных лет*).

Выделяется инфантная метафора «МУЗЫКА – РЕБЕНОК» (3 ед.: *Данилов завернул инструмент в платок, уложил его в футляр. Позже именно в кашмирском платке он и держал инструмент; Свет погас, Данилов <...> милый сердцу инструмент держал на коленях, словно уснувшего младенца*). Демонстрируется любовное, бережное, трепетное отношение к музыкальному инструменту, что может быть показано посредством семантико-когнитивной цепи: *завернул инструмент в платок → уложил его в футляр → держал в кашмирском платке / держал на коленях*; а также подчеркивается вербальным квалификатором *милый сердцу*.

Наблюдается использование сенсуалистической метафоры «МУЗЫКА – НЕЖНОСТЬ» (3 ед.: *тайные пылинки пытался выискать в морщинах завитка; ощутил безукоризненную ровность оббегающего верхнюю деку уса; крепкие изгибы боковых вырезков*), посредством которой выражаются нежные чувства, наполняющие человека, соприкасающегося с музыкой, а также олицетворяется благоговейное отношение музыканта к музыкальному инструменту.

Концепт «Музыка» объективируется посредством метафоры «ДУША» (2 ед.: *И когда умер звук, Данилов, словно бы не желая расставаться с ним, долго еще держал смычок у струн; Не распугивайте мои звуки, они еще где-то здесь, они еще не отлетели*). Звуки музыки сравниваются с душой умершего человека, дрожащей, трепетной, мятущейся. Созданный морторморфный и эмоциональный образ музыки передает нежное, взволнованное, бережное отношение к ней.

Музыка концептуализируется через теологические метафоры: «МУЗЫКА – ВЕЧНОСТЬ» (1 ед.: *Потом Данилов опять из ямы, из альтовой группы, взмывал звуком в сладкое поднебесье музыки*), где оркестровая яма отождествляется с преисподней, и «МУЗЫКА – АНГЕЛ» (1 ед.: *Возникла музыка, печальная, всех желающая примирить...*).

Отмечается использование метафоры «МУЗЫКА – ЖИЗНЬ» (1 ед.: *Для меня моя музыка – продолжение жизни*). Музыка для ее создателя является самой жизнью, творец не мыслит себя вне музыки. Концептуальная метафора позволяет выделить экзистенциальный образ концепта в художественном дискурсе В.В. Орлова.

Концепт «Музыка» объективируется посредством метафоры «МЕСТО СПАСЕНИЯ» (1 ед.: *Яма в театре представилась сейчас Данилову местом спасения*). Оркестровая яма, будучи рабочим местом главного героя романа, дарует ему ощущение комфорта, защищенности, спокойствия. Формируется пространственный и сотериологический образ музыки.

В индивидуально-авторской языковой картине мира Орлова выделяется метафора «ДРАГОЦЕННОСТЬ»: (1 ед.: *и золотистыми звуками песни рыбака закончилась музыка Стравинского*). Звуки музыки отождествляются с переливами золота, что символизирует высокую оценку работ композитора. Создается артефактный образ музыки.

Концепт «Музыка» концептуализируется через метонимию «ПАТЕФОННАЯ ИГЛА» (1 ед.: *Просто он, Данилов, был бы в те мгновения не творцом, не артистом, не личностью, а патефонной иглой*). Традиционно патефонная игла используется для воспроизведения мелодии, записанной на пластинке. Однако в представленном контексте наблюдается метафорический перенос, и патефонной иглой именуется не предмет, а музыкант. Подобное сравнение унижительно для музыканта, поскольку отрицается творческая составляющая, а



процесс исполнения музыки приравнивается к бездушному проигрыванию музыкальной пластинки машиной.

Концепт «Музыка» объективируется посредством метафоры «ПОТОК, РЕКА» (1 ед.: *Публика из задних рядов потекла в фойе к буфету*). Движение потока людей отождествляется с течением реки. Данная метафора формирует гидронимический образ музыки.

Выделяется глуттонимическая метафора, репрезентирующая физическое наслаждение звучанием музыки (1 ед.: *Но настоящей-то музыке, чтобы соответствовать миру, следует не извлекать из природы лакомые звуки...*).

Таким образом, особенностью индивидуально-авторской языковой картины мира В.В. Орлова является метафоричность представления концепта «Музыка», а также его антропологичность.

На основании рассмотренного материала были выявлены релевантные черты вербальной экспликации концепта «Музыка» в языке В.В. Орлова.

#### **2.2.6. Вариативные признаки в вербализации концепта «Музыка» в индивидуально-авторской языковой картине мира В.В. Орлова**

Эмпирическая база ЛСП «Музыка» в картине мира В.В. Орлова (на материале романа «Альтист Данилов») составляет 190 существительных.

Распределение по кластерам ЛЕ в ЛСП «Музыка» имеет иерархический характер: ядро, ближнюю и дальнюю периферию. Ядро и ближняя периферия включают наиболее частотные элементы (*звук, музыка, мелодия, симфония, сочинение, репетиция, голос, бас, песня, вещь, пьеса, опера, балет* и др.), которые репрезентируют значимые признаки поля. Особенностью дальней периферии является разреженность признаков и ослабление семантических связей с лексемами ядра.

Языковые средства, объективирующие концепт «Музыка» в романе Орлова, характеризуются гетерогенностью их семантического содержания. Нами был выделен целый ряд лексем с архисемой «музыка», образующих семантические макрополя. Наиболее частотными языковыми единицами являются лексемы *звук, музыка* и *мелодия*, образующие макрополе «*Гештальты музыки*». Лексемы, представляющие музыкальную терминологию, малочисленны и употребляются в тексте романа единожды (*ариозо, увертюра, квинта, глоссандо* и др.).

Вторым в квантитативном аспекте макрополем, входящим в состав ЛСП «Музыка», является макрополе «*Музыкальный инструмент как средство экспликации музыки*». В основе описания музыкальных инструментов лежат следующие семантико-когнитивные квалификаторы: «возраст», «создатель», «происхождение», «принадлежность к определенной культуре», «исторический период господства», «гендерная

принадлежность», «особенности и характер звучания», «внешний вид», «материал изготовления», «габариты», «исполняемые на них партии», «отношение музыкантов», «действия музыкальных инструментов», «их коммуникация», «чувства» и «эмоции» и др. Пласт ЛЕ с предметной семантикой, репрезентирующих музыкальную аппаратуру, в романе Орлова определен музыкальной культурой его времени. Состав кажется, на первый взгляд, немногочисленным, но он указывает на исторические факты советского периода (названия музыкальной аппаратуры – *Аврора* и радиопередачи – *Маяк*), служит объективации представлений об оснащении музыкантов, возможностях использовать инструменты, т.е. имеет культурную ценность.

Обращенность когнитивной стороны фрагмента картины мира к личности музыканта через семантику ЛЕ, формирующих макрополе «*Человек как творец музыки*», превалирование характеризующих эту область номинаций над относящимися к музыкальным коллективам, создателям музыки и субъектов восприятия, определяется вниманием автора романа к отдельной личности.

ЛЕ, входящие в состав макрополя «*Музыка во времени и пространстве*», характеризуются неоднородностью аксиологической направленности. Стилистическая маркированность рассматриваемых наименований определяется их дистрибутивным окружением, содержащем лексемы, указывающие на эмоционально-психологическое состояние литературных персонажей (*необходимость сидения в яме, ждал с нетерпением и страхом* и др.).

В результате исследования нами было установлено, что высший уровень концептуализации концепта «*Музыка*» в художественном дискурсе Орлова представлен глагольными формами лексем-номинантов, репрезентирующими различные виды действия: а) воздействие (*подчинить, изменить* и др.); б) разрушение (*разорвать, расцечь* и др.); в) вмешательство (*совать, лезть* и др.) и т.д. Адъективные сочетания, участвующие в вербальной репрезентации исследуемого концепта, эксплицируют оценку (*своеобразная, интересная* и др.) и характеристику (*инструментальная, оркестровая* и др.) музыки. Субстантивные и предложно-субстантивные сочетания позволяют определить сущность музыки (*музыка – душевность, музыка – отчаяние* и др.). Преобладание глагольных сочетаний подчеркивает динамизм, напор музыки. Глагольные сочетания создают определенную атмосферу, конкретизируют детали ситуации, тогда как прилагательные выполняют оценочную и характерологическую функцию в процессе вербальной репрезентации концепта «*Музыка*».

В процессе анализа субъектно-объектных отношений в художественном дискурсе Орлова было установлено, что в количественном соотношении превалирующими являются объектные значения музыки (64%), среди которых доминирует музыка как объект

*речемыслительной деятельности (27%) (например, мыслями о музыке и др.). Музыка как субъект актуализируется в 36% примеров; доминантой субъектных значений выступает музыка как субъект-носитель признака (44%) (например, ложной старой музыке и др.).*

Концепт «Музыка» в индивидуально-авторской языковой картине мира Орлова отражает особенности менталитета представителей русской культуры. Концепт «Музыка» определяется как экзистенциальная категория, обладающая не только интеллектуальными признаками (*судили о музыке и другие умы*), но и соотносящаяся с такими гносеологическими **детерминантами** как: «Эмоция» (*Будь проклята ты, музыка!*), «Чувство» (*устанет от жизни и музыки*), «Психология» (*весь в оковах старой музыки*), «Разрушение» (*она [музыка] разорвет, рассечет, растопчет меня*), «Социум» (*ради музыки в очередь вставать глупо; какая музыка людям нужна и какая музыка, в конце концов, возникнет для них*), «Финансы» (*Пусть за эту музыку и не платили*), «Красота» (*музыка его так же красива*), «Творчество» (*при каких обстоятельствах вы сочинили и исполнили только что прослушанную музыку?*), «Время» (*он мог бы ощутить вечную музыку*), «Пространство» (*Данилов привыкал к здешней музыке*) и др.

**Когнитивный базис** изучаемого концепта формируется 51 фреймом, указывающим на гетерогенность корреляций. К ним принадлежат: а) физические (9 ед.) (музыка – энергия; музыка – звучание; музыка – жизнь; музыка – упражнение; музыка – контроль; музыка – процесс; музыка – потребность; музыка – борьба; музыка – событие); б) эмотивные (4 ед.) (музыка – экспрессия; музыка – чувство; музыка – антипатия; музыка – благодать); в) гносеологические (4 ед.) (музыка – истина; музыка – мерило; музыка – причина; музыка – наука); г) ментально-интеллектуальные (3 ед.) (музыка – греза; музыка – абсурд; музыка – творение); д) социальные (3 ед.) (музыка – спутник; музыка – родственность; музыка – протезе); е) экзистенциальные (3 ед.) (музыка – зеркало; музыка – инструмент; музыка – собственность); ж) мортморфные (2 ед.) (музыка – вампир; музыка – насилие); з) культурно-ценностные (2 ед.) (музыка – произведение; музыка – искусство); и) теоморфные (2 ед.) (музыка – духовность; музыка – рай); к) рекреационные (2 ед.) (музыка – увлечение; музыка – деятельность); л) коммуникативные (2 ед.) (музыка – метаязык; музыка – беседа); м) пространственные (2 ед.) (музыка – вселенная; музыка – путешествие); н) сенсуалистические (1 ед.) (музыка – прикосновение); о) антропоморфные (1 ед.) (музыка – элемент человеческой природы).

Специфика концептуализации *музыки* в художественном дискурсе Орлова также заключается в использовании различных по семантике **антиномий**: 1) эмоционально-психологические: а) антиномии «СЧАСТЬЕ / ГОРЕЧЬ»: [*счастливые / печальные, трагические*]; [*с удовольствием, как некое мечтание / нервно*]; б) «РАЗРУШЕНИЕ / СОЗИДАНИЕ»: [*бури, предчувствия катастроф и взрывов / любовь*]; в) «УНЫНИЕ /

ОДУХОТВОРЕННОСТЬ»: [*тоска / радость*]; [*в отчаянии / в радости*]; 2) интеллектуальные: антиномия «БЕЗУМИЕ / ЗДРАВЫЙ СМЫСЛ»: [*не осознающей себя / разум*]; 3) коммуникативные: антиномия «ВОЗВЫШЕННОСТЬ / ПУСТЯК»: [*высокая беседа о музыке, об истинной музыке / [беседа] не о бойкой, шумной и пустячной даме*]; 4) профессиональные: антиномия «ЛЮБИТЕЛЬ / ПРОФЕССИОНАЛ»: [*легкий маэстро / серьезный музыкант*]; 5) финансовые: антиномия «ВЫСОКАЯ / НИЗКАЯ ОПЛАТА»: [*У нас платят хорошо / не то что у вас*]; 6) теологические: антиномия «РАЙ / АД»: [*яма / поднебесье*]; 7) антиномия подчинения: [*СОЛИСТ / СЛУГА*]; 8) творческая антиномия: [*ТВОРЕЦ, АВТОР / ИСПОЛНИТЕЛЬ*]; 9) пространственная антиномия: [*СЦЕНА / ЯМА*]; 10) антиномии ОЦЕНКИ: [*мощная / ломкая*]; [*трагическая / ехидная*]; [*нежная / яростная*]; [*нервная / широкая*]. Аксиологический аспект прослеживается на примере положительных и отрицательных вербальных квалификаторов (*приятный, мощный, нервный, недурной* и др.), отражающих эмоции, характеристику, свойства и признаки анализируемых максим.

Среди вербальных экспликаторов концепта «Музыка» следует выделять слова с общеоценочным (*приятный, таинственный, вечный, прекрасный* и др.) и частнооценочным (*мелодичный, лакомый, стихла* и др.) значением.

Следует отметить широкий пласт **эмоционально-психологической лексики**, в состав которого входят эмоциональные слова, эксплицирующие: а) нежность (*нежно, лаская*); б) восхищение (*безукоризненная, понравилась, пленительные, чудесного*); в) смелость (*решился, дерзнул и прикоснулся смычком к струнам*); г) волнение (*дернул, нервными руками, барабанят*); д) отчаяние (*прощальный*) и др. Таким образом, концепт «Музыка», в частности, музыкальные предметы, вербализуются преимущественно посредством мелиоративно-коннотативной лексики.

Особое место в процессе вербальной объективации концепта «Музыка» у Орлова занимают **имена собственные**, подразделяющиеся на *антропонимы* и *артионимы в музыке*. Ономастическое пространство художественного дискурса Орлова образуют *реальные* и *фиктивные имена музыкантов* и *музыкальных групп*, а также названия *реально существующих* и *вымышленных музыкальных произведений*.

Восторженное, трепетное отношение к музыке в языке Орлова наблюдается также в использовании когнитивных **метафор**: а) антропоморфные (*Альт в ней жил человеком, личностью* и др.); б) гендерные (*альт – мужчина* и др.); в) геронтологические (*валторна порой звучала светло, будто исчезнувшая свежест юных лет* и др.); г) артефактные (*Альт в ней жил человеком, личностью* и др.); д) инфантные (от лат. *infantem* – «младенец») (*милый сердцу инструмент держал на коленях, словно уснувшего младенца* и др.); е) теологические (*взмывал звуком в сладкое поднебесье музыки* и др.) и

др. Метафорические образы музыки, созданные писателем, указывают на антропологизацию искомого концепта в художественном пространстве романа «Альтист Данилов».

В картине мира Орлова отмечается множественность и разнообразие **эпистемиологических определений** музыки. Так, например, среди детерминационных дефиниций музыки было выделено 8 типов структурных детерминаций: 1) *однокомпонентные определения*: Музыка – «Душевность» (Данилов был музыкант, а музыка и есть сама душевность), Музыка – «Гармония» (Во всем была гармония, как в музыке!; музыка так или иначе – отражение какой-никакой, а гармонии), Музыка – «Диалог» (Это была прекрасная музыка, сочиненная мастером, нервная, высокая, как диалог Достоевского), Музыка – «Любовь» (Музыка была его любовь), Музыка – «Величие» (В музыке все великое), Музыка – «Ненависть» (она [музыка] – ненависть ко злу), Музыка – «Искусство» (Музыка, как и любое другое искусство), Музыка – «Мир» (возник особый мир музыки), Музыка – «Жизнь» (Для меня моя музыка – продолжение жизни. Или ее воплощение), Музыка – «Загадка» (эта его внутренняя музыка могла оказаться и загадкой); 2) *определения, выраженные словосочетаниями*: Музыка – «Поганое Дело» (надо бросить поганое дело, что он бездарен, что музыка не для него), Музыка – «Мелкая Суета» и «Секундная Бессмысленность» (вся его нынешняя жизнь, и музыка естественно, показались бы такой мелкой суетой, такой секундной бессмысленностью), Музыка – «Второй Разум» (она [музыка] – второй разум человеческого естества), Музыка – «Явление Частное» (музыка – явление частное); 3) *многокомпонентные определения, эксплицирующие эпистемологическое нарастание, сгущение эмоциональных смыслов*: Музыка – «Стон, Отчаяние и Боль» (музыка была стоном Данилова, отчаянием его и болью), Музыка – «Энергия, Вера, Покой, Надежда» (Музыка звучала и трагическая, но в ней была и энергия, и вера, и случались мгновения покоя, надежды); 4) *позитивно-маркированные двухсоставные определения*: Музыка – «Вечность и Величие» (есть вечное и великое, есть музыка), Музыка – «Любовь и Наука» (она [музыка] любовь и наука); 5) *нейтральные двухсоставные определения*: Музыка – «Условность и Частность» (музыка, естественно, – условность и частность!); 6) *полярные двухсоставные определения*: Музыка – «Любовь и Наука» (она [музыка] любовь и наука), Музыка – «Энергия, Покой» (Музыка звучала и трагическая, но в ней была и энергия, <...> и случались мгновения покоя); 7) *негативно-маркированные двухсоставные определения*: Музыка – «Ложь и Побрякушка» (Она [музыка] ложь и побрякушка); 8) *определения с архисемой отрицания музыки*: Музыка – «Не ошибка и Не частность» (старая музыка не ошибка и не частность). Музыка в языке Орлова определяется *негирующей*, отрицающей значимость музыки, *определяющей оценкой*: Музыка – «Бред» (Все, что звучало, бред, не музыка!). В картине мира писателя отмечаются также *оценочные детерминанты* музыки с уточняющим компонентом (показались бы такой

*мелкой суетой, такой секундной бессмысленностью; отражение какой-никакой, а гармонии; ненависть ко злу; особый мир; явление частное; внутренняя музыка; поганое дело; второй разум).*

Онтологическую основу номинаций *музыки* в дискурсе Орлова составляют следующие максимы: а) *психологическое состояние*: Музыка – «Стон», Музыка – «Отчаяние», Музыка – «Боль», Музыка – «Величие», Музыка – «Гармония», Музыка – «Вера», Музыка – «Надежда»; б) *философия*: Музыка – «Условность», Музыка – «Частность», Музыка – «Явление частное», Музыка – «Мелкая Суета», «Секундная Бессмысленность», Музыка – «Не ошибка и Не частность»; в) *эмоции*: Музыка – «Любовь», Музыка – «Душевность», Музыка – «Ненависть»; г) *интеллектуальное пространство*: Музыка – «Второй Разум», Музыка – «Наука», Музыка – «Бред»; д) *форма экзистенции*: Музыка – «Жизнь», Музыка – «Энергия, Покой»; е) *моральные устои*: Музыка – «Ложь», Музыка – «Поганое Дело»; ж) *артефакты*: Музыка – «Побрякушка»; з) *мифопоэтическое пространство*: Музыка – «Загадка»; и) *коммуникация*: Музыка – «Диалог»; к) *космогоническое состояние*: Музыка – «Мир»; л) *темпоральная парадигма*: Музыка – «Вечность». Многочисленные и разнообразные определения *музыки* в языке Орлова подчеркивают безграничность, непостижимость, многоликость концепта «Музыка».

Анализ контекстов позволил выделить следующие **функции** *музыки*: 1) эмоциональная [*музыка и есть сама душевность, музыка была его любовь, она [музыка] ненависть ко злу и др.*]; 2) психологическая [*возникла музыка, печальная, всех желающая примирить и др.*]; 3) психофизическая [*музыка мучила Данилова болью; Данилов уже не был уставшим и опустошенным, как на сцене, после музыки; музыка оркестра смяла его, раздавила, подчинила и др.*]; 4) физическая [*старая музыка рано или поздно должна исчезнуть или отмереть и др.*]; 5) ментально-интеллектуальная [*и сейчас он, помимо своей воли, стал прислушиваться к ней так, будто сидел в концертном зале и хотел определить, хорошая эта музыка или плохая и др.*]; 6) экзистенциальная [*скоро он понял, что перед ним музыка и др.*]; 7) философская [*традиционная музыка – явление частное и никак не может претендовать на всеобщность и др.*]; 8) коммуникативная [*поговорить о музыке и др.*]; 9) гедонистическая [*музыка-то какая! и др.*]; 10) деструктивная [*она [музыка] разорвет, рассечет, растопчет меня и др.*]; 11) морально-нравственная [*традиционная музыка лжет и др.*]; 12) этическая [*выходит, что Мишина гибель – благо для вас, для музыки и для людей? и др.*]; 13) эстетическая [*это была прекрасная музыка и др.*]; 14) волюнтаристическая [*теперь как будто бы не музыка, не Наташа, не желание жить и быть самим собой вынуждали его приложить усилия и др.*]; 15) релятивная [*его инструмент, его музыка к демоническим силам не могут иметь никакого отношения и др.*]; 16) сублимирующая [*что изменила в*

судьбах, в душах этих людей музыка Данилова, что она вообще могла изменить? и др.]; 17) культурно-ценностная [музыка, как и любое другое искусство или, скажем, как и любая наука, отражает уровень развития человечества и др.]; 18) профессиональная [надо бросить поганое дело, что он бездарен, что музыка не для него, ему стоит сейчас же уйти в шоферы или еще куда и др.]; 19) контрастивная [музыка Переслегина находится в полном противоречии с вашей и др.]; 20) пространственная [Земский, наверное, не расслышал слов гостя, он был уже в своей музыке и др.]; 21) сенсуалистическая [музыка была его любовь; музыка еще сильнее трогала его и др.] и др. Функции концепта «Музыка» в художественном дискурсе Орлова подчеркивают его многогранность. Музыка, коррелируя с различными сферами человеческой жизнедеятельности, главным образом, воздействует на психологическое состояние людей.

Интерес представляют **стилистические фигуры**, используемые Орловым: риторические вопросы («*Не говорил ли ему Земский, что он обречен на одиночество?*» и др.), восклицания («*Какая музыка!*» и др.), перечисления («*Слой Гостеприимства и прежде имел достаточно баров, харчевен, траптарий, пабов, забегаловок с музыкальными аппаратами*» и др.), параллельные конструкции («*В иных была радость. Была любовь. Был разум*» и др.) и прочее.

Таким образом, концепция музыки в художественном дискурсе В.В. Орлова отражает амбивалентную природу искомого концепта. Писатель демонстрирует, что музыка коррелирует с внешними и внутренними реалиями жизнедеятельности человека, влияя на эмоциональное, психологическое, ментальное, душевное, моральное, интеллектуальное и другие состояния человека.

### Выводы по второй главе

**УНИВЕРСАЛЬНОЕ** в вербальной экспликации концепта «Музыка» в русской художественной картине мира XIX и XX веков. Для русской языковой картины мира релевантной чертой является доминирование *существительных* (67% у Толстого и 61% у Орлова), гетерогенных по своему составу.

В языковой картине мира **Л.Н. Толстого** и **В.В. Орлова** отмечаются 4 доминантные составляющие в составе ЛСП «Музыка»: «*Геистальты музыки*» (музыка, песня, симфония и др.), «*Музыкальный инструмент как средство экспликации музыки*» (скрипка, рояль, гусли и др.), «*Музыка во времени и пространстве*» (концерт, театр, вечер и др.), «*Человек как творец музыки*» (скрипач, музыкант, альтист и др.); превалирует среди которых в произведениях обоих авторов макрополе «*Геистальты музыки*», репрезентирующее онтологические свойства музыки.

Музыка выступает одной из основных составляющих бытия человека, которая способна служить средством экспликации его истинной сущности. В текстах **Толстого** и **Орлова**

созданию образов музыкантов служит детальное описание их *лексических портретов*, которые являются своеобразными знаками, репрезентирующими музыкантов как личностей. Так, например, усы молодого альтиста (*усатый*) обнаруживают в нем хитреца.

Анализ вербальных репрезентантов концепта «Музыка» в **синтагматическом аспекте** показал, что искомый концепт объективируется посредством *сочетаний глагольного типа*, что дает возможность продемонстрировать агентивные черты *музыки* (музыка – агенс), а также отразить отношение к ней (любовь, ненависть и др.).

Универсальность репрезентации вербализованного концепта «Музыка», рассматриваемого как в диахронии, так и в синхронии, заключается в ее полярной природе. С точки зрения **аксиологического критерия** образ *музыки антиномичен*. С одной стороны, музыка вызывает восторг и одобрение, с другой, ее воздействие на слушателя осуждается и даже порицается («*благородное искусство, ничего предосудительного*» и «*большая доля прелюбодеяний*»; «*с удовольствием, как некое мечтание*» и «*нервно*»).

Ключевым моментом в создании **метафорического образа** *музыки* является ее представление как *антропологической сущности*. Характерно, что и сами *музыкальные инструменты* репрезентируются как живые существа. Фокус внимания **Толстого** сосредоточен на взаимосвязи музыкальных инструментов друг с другом (*он осторожными пальцами дернул по струнам [скрипки], и рояль ответил ему и др.*). В художественном пространстве «Альтиста Данилова» музыкальные инструменты – *эмоциогенные существа*, которые идентифицируются как с глобальным понятием «человек, личность» – [*альт – жил человеком, личностью*], так и соотносятся друг с другом по гендерному принципу: маскулинные существа [*кларнет – был нервен, вцеплялся в мелодию альта, рвал ее, грозил и мучился*], [*контрабас – опекал странного гостя, кларнета*], феминные существа [*скрипка – озорная девчонка, печальная женщина, трагическая старуха*] и др. Музыкальные инструменты как эмоциогенные существа проявляют признаки, свойственные человеку: а) эмоционально-психологические (*был нервен* и др.); б) эмоционально-физические (*грозил* и др.); в) морально-этические (*опекал* и др.); в том числе г) полярные эмоции (*озорная, печальная, трагическая*) и др.

Рассмотрение **функций** *музыки* в художественном дискурсе XIX и XX веков, позволило выявить следующие ее общие функции: а) *волюнтаривная* (*музыка действует, как зевота, как смех*); б) *эмоциональная* (*без ума от музыки*); в) *морально-нравственная* (*традиционная музыка лжет*); г) *этическая* (*выходит, что Мишина гибель – благо для вас, для музыки*); д) *эстетическая* (*это была прекрасная музыка*); е) *коммуникативная* (*поговорить о музыке*).

Таким образом, **универсальное** в вербальной экспликации концепта «Музыка» в русской художественной картине мира XIX и XX веков прослеживается на всех уровнях (категориально-семантическом, структурно-морфологическом, квантитативном,



аксиологическом, синтагматическом, субъектно-объектном, ономастическом, метафорическом, функциональном, стилистическом) репрезентации искомого концепта. В фокусе внимания находится *полярность* представления концепта «Музыка» и его *антропологизация* в художественном дискурсе Л.Н. Толстого и В.В. Орлова. На примере признаков музыки в художественном дискурсе писателей (*звучал этот бас нынче серьезно, строго, забыв о том, что привык озорничать, охальничать, а в случае нужды и раскалывать тонкие стаканы*) прослеживается *связь с национальным характером русского народа*, для которого свойственны самосозерцание, глубина проникновения в происходящее, «вчувствование» в мир, некоторая противоречивость и т.п.

Наряду с целым рядом универсальных черт в экспликации концепта «Музыка» в индивидуально-авторской языковой картине мира Л.Н. Толстого и В.В. Орлова, нами был выявлен ряд отличительных особенностей.

**ВАРИАТИВНОЕ в вербальной экспликации концепта «Музыка» в русской художественной картине мира XIX и XX веков.** Для художественного дискурса Л.Н. Толстого релевантным является превалирование лексических единиц, входящих в состав макрополя «Музыка во времени и пространстве», в сравнении с ЛЕ, относящимися к макрополю «Человек как творец музыки»; фокус внимания на собственно музыке. У В.В. Орлова, напротив, прослеживается доминирование макрополя «Человек как творец музыки» в сравнении с макрополем «Музыка во времени и пространстве», т.е. центр рассмотрения смещается на человека как создателя музыки. Таким образом, в XIX веке музыка определяется категориями времени и пространства, тогда как в XX веке во главу угла ставится человек (музыканты, создатели музыки, преподаватели музыки и т.д.). Данный факт объясняется культурными, эстетическими и социальными предпосылками, характерными для соответствующего социально-исторического периода. Так, XIX век тесно связан с культурой и эстетическими ценностями светского общества, с присущими ему светскими традициями (например, проведение музыкальных вечеров, праздничных балов и т.п.). Антропоцентрическая направленность XX века обусловлена преимущественно социально-идеологическим фактором, рассматривающим человека как гражданина советского общества, для которого релевантны всестороннее образование, культурное и физическое воспитание (музыка, искусство, спорт), формирование эстетических вкусов, что составляет его социальный габитус.

Особое внимание Л.Н. Толстой уделяет **музыкальным жанрам**. Он сравнивает, в частности, различные музыкальные жанры (*маршевая, плясовая, религиозная, классическая музыка*), полагая, что основной задачей музыки является «сплочение людей в едином порыве». В дискурсе В.В. Орлова отмечается *классическая, оркестровая музыка*, однако встречаются также упоминания *эстрадной музыки*, что является новым знаком современной эпохи.

Для **Толстого** свойственно, в частности, традиционное представление *музыки*, исполняемой на музыкальных инструментах (*скрипка, фортепиано, рояль, арфа*), тогда как у **Орлова** прослеживается инновационно-технократическая составляющая в музыке: уже упоминается, например, *машина* для написания музыки (*машина сможет писать балеты, симфонии*); описывается *музыкальная аппаратура* (*приемник, радио, магнитофон, пластинки, магнитофонная пленка* и др.). Технократические реалии являются признаком технического прогресса и служат символом эпохи XX века.

Релевантной чертой дискурса **Толстого** выступает экспликация *музыки как субъекта*, как *активной сущности, наполненной сильным энергетическим потенциалом* (МУЗЫКА – это ВЛИЯНИЕ, ВЛАСТЬ и др.), тогда как для **Орлова** приоритетной является репрезентация *музыки как объекта*, как *пассивной сущности, зависящей от человека* (МУЗЫКА – это БЕСЕДА, ТВОРЕНИЕ и др.). Репрезентация *музыки XIX века* как субъекта свидетельствует о ее мощном воздействии на слушателя и ее потенциале («*музыка действует, страшно действует*» и др.); в XX веке в дихотомии «человек–музыка» приоритетным является отношение человека к музыке как *унарной* (монадной) сущности, без ее агентивного потенциала, предназначение которой состоит лишь в ее использовании в качестве *nutrimentum spiritus*.

Для **Толстого**, как представителя XIX века, наибольшую значимость имеет *морально-этическая сфера музыки* (*музыка – покров, порок* и т.д.), отраженная писателем преимущественно в негативно-оценочном проявлении. *Музыка Орлова*, являющегося представителем культуры XX века, коррелирует с категориями движения, развития, противостояния (*музыка – борьба*), ментально-фантасмагорической сферой (*грезы*), чувственной (*прикосновение*), мифопоэтической (*вампир*), теологической (*благодать, рай*) и др.

В дискурсе **Толстого** и **Орлова** отмечается использование **антропонимов** при описании *музыки*. В языке **Толстого** *антропонимы* имеют малую значимость в процессе объективации концепта «Музыка», в их числе фамилии великих классиков (*Бетховен, Эрнст, Моцарт*), которые употребляются в тексте повести в соответствии с ономастической моделью имен собственных [Фамилия музыканта]. В художественном дискурсе **Орлова**, в отличие от Толстого, выделяются как *имена великих музыкантов и музыкальных деятелей*, так и *наименования вымышленных музыкантов*, а также *названия музыкальных групп*. Характерно, что *фиктивные имена музыкантов* образуются по 3 типам моделей: 1) [Название музыкального инструмента + (Имя) + Фамилия] (*альтист Чехонин, виолончелист Туруканов* и др.); 2) [Род занятий + Фамилия] (*композитор Переслегин, критик Зыбалов*); 3) [Род занятий + Место работы + Форма обращения + Фамилия + Имя + Отчество] (*солист театра товарищ Данилов Владимир Алексеевич*). Наименования лиц характеризуются гетерогенностью по своему семантическому составу. Доминирует указание на род занятий. *Реальные имена музыкантов* и

номинации музыкальных групп в романе **Орлова** коррелируют с целым рядом культур, в частности, с культурой России (*Прокофьев* и др.), Германии (*Бах* и др.), Британии (*Маккартни* и др.), Италии (*Альбани* и др.), Австрии (*Шенберг* и др.), Франции (*Берлиоз* и др.), Америки (*Глен Миллер*). Имена собственные, номинирующие реальных музыкантов, употребляются преимущественно согласно модели [Фамилия композитора / исполнителя] (*Чайковский* и др.). Превалирует представление имен музыкантов с позиции позитивно-эмоционального отношения к ним, а также преобладает тенденция репрезентации имен с учетом фоновых знаний (*Чайковский, Прокофьев, Петр Ильич*).

Изучение **артионимов** в музыке позволило установить, что в повести **Толстого** отмечается использование двух великих произведений классиков: «Крейцеровой сонаты» Бетховена и «Элегии» Эрнста, в то время как в романе **Орлова** выделяются названия классических произведений Чайковского, Шумана и других великих композиторов. Кроме того, отмечаются названия эстрадных песен и названия вымышленных композиций.

**Метафорические образы**, характерные для **Л.Н. Толстого**, объективируют музыку как «аморальную», «безнравственную» сущность (ср. метафоры: «музыка – обман», «музыка – порок»). У **Орлова**, напротив, музыка служит объектом благоговения и эстетизации, создается возвышенный образ музыки (ср. метафоры: «музыка – нежность», «музыка – красота», «музыка – душа», «музыка – вечность», «музыка – жизнь», «музыка – драгоценность»).

Амбивалентный характер музыки детерминируется различными аксиологическими константами. **Толстой** сосредотачивается на морально-этических **антиномиях** ([*поучительно, замечательно / мерзость, ложь*] и др.), **Орлов** фокусирует внимание на эмоциональной составляющей ([*<...>, счастливые / печальные, трагические*] и др.). Данное различие обусловлено эпохой создания художественных произведений, а также языковой личностью авторов и спецификой их мировоззрения.

Концепт «Музыка» в художественном дискурсе **Толстого** объективируется следующими **типами оценок** (по З.Е. Фоминой [Фомина 2006]): а) эмоционально-психологический (*превосходно, ужасно* и др.); б) морально-этический (*пошлыми, благородный* и др.). Оценочный арсенал **Орлова** более богат и разнообразен, писатель использует такие оценочные дескрипторы, как: а) эмоционально-психологический (*одержимый, приятный* и др.); б) нормативный (*главная, истинная* и др.); в) эмоционально-интеллектуальный (*одарен, посредственная* и др.) и другие типы оценки.

Музыка рассматривается в XIX веке как рациональная субстанция («страшная вещь» и «государственное дело»). В XX веке открываются новые горизонты музыки, появляется новый (смелый) взгляд на музыку, который выражает как ее эмоциональное амбивалентное толкование («любовь» и «ненависть», «надежда» и «отчаяние» и т.п.), так и ее морально-

этическое осмысление («наука» и «ложь»). Кроме того, музыка затрагивает энтелехию (душу) человека.

Изучение **функций** музыки показало, что в «Крейцеровой сонате» музыка Толстым рассматривается как *эстетическая категория*, как неотъемлемый *атрибут светской жизни*. Орлов, в свою очередь, обращается к *эмоциональной, психологической, физической и интеллектуальной стороне музыки*, указывая на такие значимые аспекты, как эмоционально-психологическое и ментально-интеллектуальное состояние человека и др.

К особенностям авторского стиля **Л.Н. Толстого** относится высокочастотное применение **стилистических фигур**, главным образом, пейоративно-маркированных: а) *риторические вопросы*; б) *перечисления*; в) *восклицания* и др., посредством использования которых писатель отражает некую неопределенность в отношении к музыке, подчеркивает значимость музыки в жизни человека, эксплицирует яркое, насыщенное чувствами и эмоциями отношение к музыке. Авторский стиль **Орлова** также характеризуется наличием большого количества стилистических фигур: а) *риторические вопросы*; б) *восклицания*; в) *перечисления*; г) *параллельные конструкции* и прочее, позволяющих эксплицировать неуверенность автора в том, что являет собой музыка, репрезентировать полярные эмоции, отразить усиление эмоционального, чувственного потенциала, а также значимость явлений, сопряженных с музыкой и др.

Таким образом, XIX век характеризуется классическим представлением музыки, являющейся составляющей культуры общества, фетишем, служащей для доставления удовольствия. Обязательным является *присутствие исполнителя*, музыкальные инструменты «мертвы» без музыканта, в фокусе внимания ориентация на человека. Отрицательные черты музыки носят сугубо субъективный характер и отражают индивидуально-личностное восприятие музыки Л.Н. Толстым на фоне семейной драмы. Репрезентация музыки XX века отличается гетерогенным характером. XX век характеризуется новым видением музыки, связанным с техническим прогрессом, человек переносит необходимость воспроизведения и исполнения музыки на технические средства. Техника замещает человека, вытесняет его, при создании и исполнении музыки человек уходит на второй план. Музыка служит для создания имиджа музыкантов, она является сопровождением деятельности человека, фоном для выполнения работы. В современном мире локус музыки обширнее: она звучит повсюду (радио, приемник, транзистор и др.), а не только на концертах и музыкальных вечерах. Музыка больше не является обязательной составляющей бытия человека, поскольку технический прогресс XX века привнес в жизнь людей современные технологии.

Музыка XIX века единообразна, поскольку обращена лишь к жизни светского общества, в частности, к его эстетической, морально-нравственной и этической сторонам. Музыка

XX века многолика, это феномен, который каждый раз открывается человеку все новыми и новыми гранями. Музыка в синхронии проявляется в бесконечности ее форм и многообразии ее восприятия, в большом разнообразии жанров: от классики до самых современных направлений в музыкальном искусстве (рок, эстрадная музыка и др.), и широком выборе музыкальных инструментов (электронная гитара и др.). Происходит смещение приоритетов: музыка XIX века направлена на людей, принадлежащих к высшему сословию, в XX веке адресатом музыки становятся люди самого разного социального статуса. Подобная ситуация отмечается и в отношении создателей музыки, в современном обществе возможность творить музыку и представлять ее на общественный суд становится доступной каждому члену социума.

## Глава 3

## ВЕРБАЛЬНАЯ ЭКСПЛИКАЦИЯ КОНЦЕПТА «МУЗЫКА»

## В АНГЛИЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЕ МИРА XIX И XX ВЕКОВ

## 3.1. Вербальная экспликация концепта «Музыка» в художественном дискурсе

О. Уайльда

## 3.1.1. Доминантные составляющие лексико-семантического поля «Music» в художественном дискурсе О. Уайльда и их категориально-семантические и структурно-морфологические характеристики

Изучение лексем, участвующих в вербальной репрезентации концепта «Музыка» в языковой индивидуально-авторской картине мира О. Уайльда (на материале романа «The Picture of Dorian Gray»), с точки зрения категориально-семантического аспекта позволило установить, что доминируют **субстантивные лексемы** с архисемой «музыка» («музыка») (63%: *sound* (звук), *prelude* (увертюра, прелюдия), *volume* (музыкальный альбом) и др.), немаловажное значение имеют **глагольные** (25%: *play* (играть), *beat* (бить в барабан), *blow* (дуть) и др.) и **адъективные** лексемы с архисемой «музыка» (12%: *soft* (тихий), *shrill* (пронзительный), *harsh* (резкий) и др.).

В структурно-морфологическом аспекте анализ ЛЕ, участвующих в вербализации концепта «Музыка», показал, что это, главным образом, автосемантические единицы (*sound* (звук), *flute* (флейта), *musician* (музыкант) и др.).

Рассмотрение ЛЕ с архисемой «музыка» позволило утверждать, что **ядро** ЛСП «Music» (3 ед.) репрезентировано следующими наименованиями: *music* (в значении «звучание»), *theatre* (театр), *opera* (опера); **ближнюю периферию** (6 ед.) образуют такие ЛЕ, как *music* (в значении «музыкальное произведение», «искусство»), *piano* (рояль), *violin* (скрипка), *audience* (публика), *voice* (голос), *play* (пьеса, спектакль); **дальняя периферия** (37 ед.) включает в себя лексемы, употребляемые менее чем в трех контекстах: *sound* (звук), *melody* (мелодия), *contralto* (контральто), *nocturne* (ноктюрн), *song* (песня), *piece of music* (музыкальное произведение, фраза, композиция), *prelude* (увертюра, прелюдия), *interval* (интервал), *bar* (аккорд), *discord* (диссонанс), *flute* (флейта), *pipe* (дудка), *lute* (лютня), *reed* (свирель), *drum* (барабан), *instrument* (музыкальный инструмент), *zither* (цитра), *hautbois* (гобой), *viol* (виола), *organ* (орган), *figuraris* (джурунарис), *clarin* (кларнет), *ture* (туре), *teponazili* (тепонацли), *yotl* (ютли), *bells* (колокольчики), *string* (струна), *bow* (смычок), *keys* (клавиши), *volume* (музыкальный альбом), *ball* (бал), *concert* (концерт), *musician* (музыкант), *duet* (дуэт), *orchestra* (оркестр), *pianist* (пианист), *flute-player* (флейтист). Понимание полевой модели отражено в главе 1 (С. 37). Ниже приведено графическое представление ЛСП «Music» в художественном дискурсе Уайльда



Преобладающим по частотности контекстов, вербализующих концепт «Музыка», является макрополе одноименного ЛСП «Гештальты музыки», состоящее из 4 микрополей: (1) «Акустические номинанты музыки» (57% от общего количества контекстов анализируемого макрополя ЛСП «Music»), (2) «Музыкальная форма» (29%), (3) «Виды музыкального искусства» (8%), (4) «Построение музыки» (6%). Микрополе «Акустические номинанты музыки» представлено двумя ЛСГ: 1.1. «Звучание» и 1.2. «Голос». В целях иллюстрации ниже представлено графическое изображение макрополя «Гештальты музыки» (см. рис. 3.2).

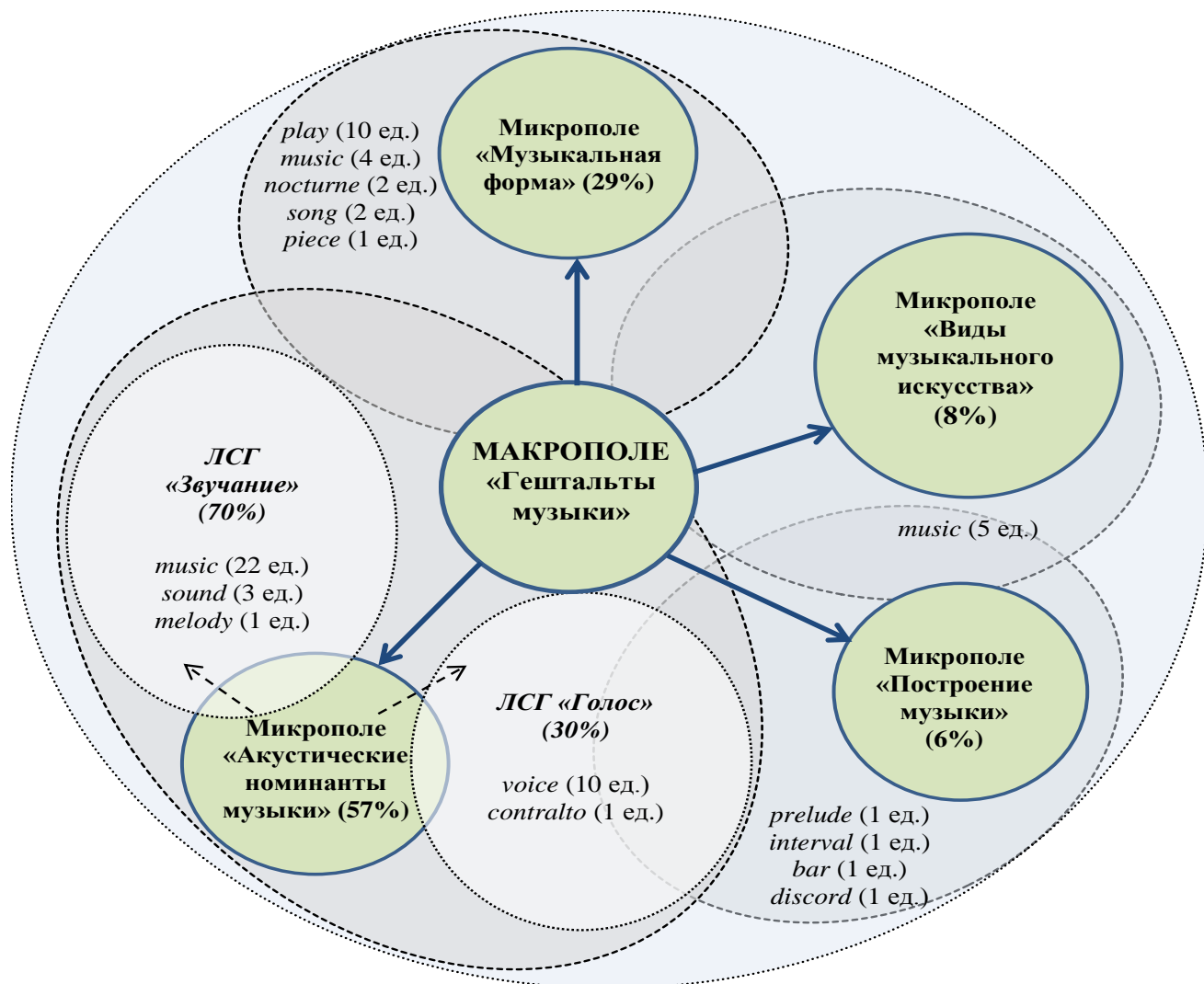


Рисунок 3.2. Графическое представление макрополя «Гештальты музыки» как основного элемента ЛСП «Music» в художественном дискурсе О. Уайльда

Наибольшее количество контекстов содержит микрополе «Акустические номинанты музыки». Доминантой ЛСГ «Звучание», являющейся частью микрополя «Акустические номинанты музыки», и всего макрополя «Гештальты музыки» выступает лексема *MUSIC* (музыка) в значении «звучание музыкального произведения» (22 ед.). Ср.: *Music had stirred*



*him like that. Music had troubled him many times* [O.W.] (До сих пор так волновала его только музыка. Да, музыка не раз будила в его душе волнение [O.Y.]). Музыка является каузатором сильных чувств и эмоций, вербализованных глаголами *stir* (волновать) и *trouble* (будить волнение). Актуализируется признак мощного эмоционально-психологического воздействия на слушателя [Список основных ЛСГ, репрезентирующих микрополе «Акустические номинанты музыки», представлен в Приложении 3.1, С. 254].

В состав микрополя «Музыкальная форма» входят 5 ЛЕ: *play* (пьеса, спектакль) (10 ед.), *music* (музыка) (4 ед.), *nocturne* (ноктюрн) (2 ед.), *song* (песня) (2 ед.), *piece of music* (музыкальное произведение, фраза, композиция) (1 ед.). Ср.: *But you must not think I don't like good music. I adore it, but I am afraid of it* [O.W.] (Вы не подумайте, что я ее не люблю. Хорошую музыку я обожаю, но боюсь ее [O.Y.]). ЛЕ *MUSIC* (музыка) используется в значении «музыкальное произведение». Отношение к музыке репрезентируется посредством мелиоративно-маркированных глагольных квалификаторов *like* (любить), *adore* (обожать) и сочетания [глагол + прилагательное] *be afraid of* (бояться). Актуализируется признак любви к музыке, граничащей со страхом перед ее величием. Подчеркивается, что только *хорошая музыка* (*good music*) представляет истинную ценность и заслуживает почитания [Список примеров см. в Приложении 3.2, С. 254–255].

Микрополе «Виды музыкального искусства» представлено в тексте романа одной ЛЕ: *MUSIC* (музыка) (5 ед.) в значении «музыкальное искусство». Ср.: *At another time he devoted himself entirely to music* [O.W.] (Был в жизни Дориана и такой период, когда он весь отдавался музыке [O.Y.]); *We have had such a pleasant chat about music* [O.W.] (Мы с ним очень интересно поговорили о музыке [O.Y.]). Музыка как искусство в романе Уайльда получает мелиоративную коннотацию, что обуславливается ее положительным воздействием на эмоционально-психологическое состояние людей: заинтересованность – *devoted himself entirely* (весь отдавался музыке), и расслабленность – *a pleasant chat* (интересно поговорили, приятная беседа).

Наименьшим в количественном соотношении является микрополе «Построение музыки», которое включает в себя 5 наименований: *prelude* (увертюра, прелюдия), *bar* (аккорд), *interval* (интервал), *discord* (диссонанс), *chord* (аккорд) (по 1 ед.). Ср.: *...seeing in the prelude to that great work of art a presentation of the tragedy of his own soul* [O.W.] (...и ему казалось, что в увертюре к этому великому произведению звучит трагедия его собственной души [O.Y.]). Слово *PRELUDE* (увертюра, прелюдия) получает высокую оценку, на что указывает характеристика музыкального произведения, которое предваряет увертюра – *great work of art* (великое произведение). Увертюра обладает мощным эмоциональным воздействием, затрагивая потаенные уголки души слушателя, обнажая скрытые страхи, переживания,

страдания, что вербализуется фразой *a presentation of the tragedy of his own soul* (звучит трагедия его собственной души). Таким образом, актуализируется признак откровения перед самим собой, признания, раскрытия тайн.

Макрополе ЛСП «*Music*» «Музыкальный инструмент как средство экспликации музыки» состоит из двух микрополей: «Музыкальные инструменты» (90% от общего количества контекстов данного макрополя) и «Детали музыкальных инструментов и музыкальные предметы» (10%).

Интерес представляет коллекция музыкальных инструментов главного героя романа. Среди них *FURUPARIS* («джурупарис»), *DRUM* (барабан), *CLARIN* (кларнет), *TURE* («туре»), *TEPONAZILI* («тепонацли»), *YOTL* («иотли»): *He collected together from all parts of the world the strangest instruments that could be found, either in the tombs of dead nations or among the few savage tribes that have survived contact with Western civilisations, and loved to touch and try them. He had the mysterious furuparis of the Rio Negro Indians, that women are not allowed to look at and that even youths may not see till they have been subjected to fasting and scourging <...> the long clarin of the Mexicans, into which the performer does not blow, but through which he inhales the air; the harsh ture of the Amazon tribes, that is sounded by the sentinels who sit all day long in high trees, and can be heard, it is said, at a distance of three leagues; the teponazili, that has two vibrating tongues of wood and is beaten with sticks that are smeared with an elastic gum obtained from the milky juice of plants; the yotl – bells of the Aztecs, that are hung in clusters like grapes; and a huge cylindrical drum, covered with the skins of great serpents <...> The fantastic character of these instruments fascinated him, and he felt a curious delight in the thought that art, like Nature, has her monsters, things of bestial shape and with hideous voices [O.W.].* (Он собирал музыкальные инструменты всех стран света, даже самые редкие и старинные, какие можно найти только в гробницах вымерших народов или у немногих еще существующих диких племен, уцелевших при столкновении с западной цивилизацией. Он любил пробовать все эти инструменты. В его коллекции был таинственный «джурупарис» индейцев Рио-Негро, на который женщинам смотреть запрещено, и даже юношам это дозволяется лишь после поста и бичевания плоти <...> и длинный мексиканский кларнет, – в него музыкант не дует, а во время игры втягивает в себя воздух; и резко звучащий «туре» амазонских племен, – им подаются сигналы часовые, сидящие весь день на высоких деревьях, и звук этого инструмента слышен за три лье; и «тепонацли» с двумя вибрирующими деревянными языками, по которому ударяют палочками, смазанными камедью из млечного сока растений; и колокольчики ацтеков, «иотли», подвешенные гроздьями наподобие винограда; и громадный барабан цилиндрической формы, обтянутый змеиной кожей <...> Дориана эти инструменты интересовали своей оригинальностью, и он испытывал своеобразное удовлетворение при мысли, что Искусство,

как и Природа, создает иногда уродов, оскорбляющих глаз и слух человеческий своими формами и голосами [О.У.]). В данном примере присутствует обобщающее слово *INSTRUMENTS* (инструменты), которое сопровождается прилагательным *strange* (необычный и удивительный) в превосходной степени (*the strangest instruments*). На редкость и необычность музыкальных инструментов указывают места их происхождения: *from all parts of the world* (всех стран света), *in the tombs of dead nations* (в гробницах вымерших народов), *among the few savage tribes that have survived contact with Western civilisations* (у немногих еще существующих диких племен, уцелевших при столкновении с западной цивилизацией). Отношение к инструментам демонстрируется посредством глаголов *loved to touch and try them* (любил пробовать) и *fascinated* (интересовали), репрезентирующих жгучий интерес. Нестандартность формы и звучания музыкальных инструментов описывается словосочетанием *fantastic character* (фантастические черты, оригинальность).

Обратимся к рассмотрению отдельных инструментов. Наименование редкого музыкального инструмента индейцев Рио-Негро (*the Rio Negro Indians*) – *FURUPARIS* («джурупарис») описывается посредством эпитета *mysterious* (таинственный), что подчеркивает его необычность и создает мистическую ауру. Еще более усиливают эффект мистицизма ритуалы, сопряженные с данным инструментом: *women are not allowed to look at* (женщинам смотреть запрещено) и *youths may not see till they have been subjected to fasting and scourging* (юношам это дозволяется лишь после поста и бичевания плоти). При описании кларнета (*CLARIN*) внимание уделяется его размеру – *long* (длинный), месту происхождения – *of the Mexicans* (мексиканский), а также особенности игры на нем – *the performer does not blow, but through which he inhales the air* (в него музыкант не дует, а во время игры втягивает в себя воздух). Музыкальный инструмент амазонских племен (*of the Amazon tribes*) «туре» (*TURE*) отличается неприятным громким звучанием, что вербализуется посредством прилагательного *harsh* (резко звучащий) и сочетанием *at a distance of three leagues* (за три лье). Подобное неблагозвучие объясняется его функцией подачи сигналов – *sounded by the sentinels who sit all day long in high trees* (подают сигналы часовые, сидящие весь день на высоких деревьях). Наблюдается подробное описание устройства инструмента *TEPONAZILI* («тепонацили») – *two vibrating tongues of wood and is beaten with sticks that are smeared with an elastic gum obtained from the milky juice of plants* (с двумя вибрирующими деревянными языками, по которому ударяют палочками, смазанными камедью из млечного сока растений). Лексема *YOTL* («иотли») получает определение – *bells of the Aztecs, that are hung in clusters like grapes* (колокольчики ацтеков, подвешенные гроздьями наподобие винограда). «Иотли» относится к древним музыкальным инструментам ацтеков. При характеристике барабана (*DRUM*) указывается его размер – *huge* (громадный), форма – *cylindrical* (цилиндрической формы),

материал – *the skins of great serpents* (змеиная кожа). Пейоративная маркированность данных номинаций обуславливается генерализирующей дефиницией, которую получают музыкальные инструменты – *monsters, things of bestial shape and with hideous voices* (уроды, оскорбляющие глаз и слух человеческий своими формами и голосами). Актуализируется признак идолопоклонства, сакральности; акцент делается на этнокультурных особенностях музыкальных инструментов.

Таким образом, в основе характеристики музыкальных инструментов лежат следующие квалификаторы: «размер», «материал», «звучание», «громкость», «культурная принадлежность», «стиль игры». Подробная классификация музыкальных инструментов и их особенностей представлена в табл. 3.1.

Таблица 3.1

**Классификация номинаций музыкальных инструментов, отмеченных в романе  
О. Уайльда**

| Наименование музыкального инструмента | Характеристика инструмента / Звучание  | Материал                                       | Этническая группа          | Стиль игры  |
|---------------------------------------|--|--|----------------------------|---|
| <i>piano</i> (рояль)                  | –  | –  | –                          | <i>let his fingers stray across the keys</i> (Пальцы его забегали по клавишам); <i>plays</i> (играет) |
| <i>violin</i> (скрипка)               | <i>exquisite</i> (редкостный);<br><i>responsive</i> (чуткий)   | –  | –                          | <i>played</i> (играл)   |
| <i>flute</i> (флейта)                 | <i>delicate sound</i> (нежные звуки)   | <i>of human bones</i> (из человеческих костей) | –                          | –   |
| <i>hautbois</i> (гобой)               | <i>distant</i> (далекий)   | –  | –                          | –   |
| <i>lute</i> (лютня)                   | <i>sweet</i> (сладостный),<br><i>monstrous</i> (огромный)  | –  | <i>Tunisians</i> (тунисцы) | <i>plucked at the strained strings</i> (перебирали туго натянутые струны)                             |
| <i>viol</i> (виола)                   | <i>sweet</i> (сладостный)  | –  | –                          | –   |
| <i>reed</i> (свирель)                 | <i>music sounded richer and more full of joy</i> (придававшей музыке еще больше очарования и жизнерадостности) | –  | –                          | –   |
| <i>organ</i> (орган)                  | <i>the bourdon note</i> (гудение),<br><i>distant</i> (далекий)   | –  | –                          | –   |
| <i>zither</i> (цитра)                 | <i>little</i> (маленький)  | –  | <i>gypsies</i> (цыгане)    | <i>tore wild music</i> (исторгали дикие мелодии)  |

|                                    |  |  |   |   |
|------------------------------------|--|--|---|---|
| <i>drum</i> (барабан)              | <i>huge</i> (громадный),<br><i>cylindrical</i><br>(цилиндрической формы)             | <i>copper</i><br>(медный),<br><i>the skins of great serpents</i><br>(змеиная кожа)   | <i>negroes</i><br>(негры)                           | <i>beat monotonously</i><br>(монотонно ударяли)   |
| <i>pipe</i> (дудка)                | <i>long</i> (длинных)  | <i>of reed or brass</i><br>(камышовых и медных)  | <i>Indians</i><br>(индейцы)                         | <i>blew through, charmed</i><br>(наигрывая, зачаровывали)   |
| <i>furuparis</i><br>(«джурупарис») | <i>mysterious</i><br>(таинственный)  | —  | <i>the Rio Negro Indians</i><br>(индейцы Рио-Негро) | —   |
| <i>clarin</i> (кларнет)            | <i>long</i> (длинный)  | —  | <i>of the Mexicans</i><br>(мексиканский)            | <i>the performer does not blow, but through which he inhales the air</i> (в него музыкант не дует, а во время игры втягивает в себя воздух) |
| <i>ture</i> («туре»)               | <i>harsh</i> (резко звучащий), <i>at a distance of three leagues</i><br>(за три лье) | —  | <i>of the Amazon tribes</i><br>(амазонских племен)  | —   |
| <i>теponazili</i><br>(«тепонацли») | —  | <i>wood</i><br>(деревянный),<br><i>, smeared with an elastic gum obtained from the milky juice of plants</i><br>(смазанными камедью из млечного сока растений) | —   | —   |
| <i>yotl</i> («иотли»)              | <i>bells</i> (колокольчики)  | —  | <i>the Aztecs</i><br>(ацтеки)                       | —   |

Обращает на себя внимание широкий **спектр культур**, к которым относятся музыкальные инструменты: Мексика (*of the Mexicans, the Aztecs*), Индия (*Indians*), африканские страны (*negroes*), Аргентина (*the Rio Negro Indians*), племена Амазонки (*Amazon tribes*), арабские народы (*Tunisians*) и другие [Список примеров, репрезентирующих макрополе «Музыкальный инструмент как средство экспликации музыки», приводится в Приложении 3.3,

С. 255–256].

Макрополе «**Музыка во времени и пространстве**» репрезентируется в тексте романа 4 ЛЕ: *theatre (театр)* (21 ед.), *opera (опера)* (12 ед.), *ball (бал)* (3 ед.), *concert (концерт)* (2 ед.). Наиболее частотными являются наименования, используемые для указания мест, связанных с исполнением музыкальных произведений, а именно: *THEATRE (театр)* и *OPERA (опера)*. Ср.: *Let us go to the theatre to-night* [O.W.] (*А не пойти ли нам сегодня вечером в театр?* [O.Y.]); *And to-night I am to dine with you, and then go on to the opera...* [O.W.] (*А сегодня вечером я обедаю с вами и поеду в оперу...* [O.Y.]) и др. Наименования *theatre (театр)* и *opera (опера)* представляются нейтрально-маркированными; используются для указания наиболее популярных мест, посещаемых людьми, принадлежащими к высшему обществу, что репрезентируется глаголами *go to the theatre (пойти в театр)*, *go on to the opera (поехать в оперу)* и др. Музыкальная семантика лексем *theatre (театр)* и *opera (опера)* выражается имплицитно и определяется на основе феномена пресуппозиции [Список примеров, репрезентирующих макрополе «Музыка во времени и пространстве», представлен в Приложении 3.4, С. 256].

Макрополе ЛСП «*Music*» «**Человек как творец музыки**» включает в себя 6 ЛЕ: *audience (публика)* (6 ед.), *musician (музыкант)* и *duet (дуэт)* (по 3 ед.), *orchestra (оркестр)* (2 ед.), *pianist (пианист)* и *flute-player (флейтист)* (по 1 ед.). Ср.: *...and have the most celebrated musicians of the day to charm his guests with the wonders of their art* [O.W.] (*...и здесь самые известные и «модные» в то время музыканты пленяли их чудесами своего искусства* [O.Y.]); *He was an excellent musician...* [O.W.] (*...Он был превосходным музыкантом* [O.Y.]). Слово *MUSICIAN (музыкант)* является мелиоративно-коннотативным, на что указывают оценочные квалификаторы: адъективные: *celebrated (известные)* и *excellent (превосходный)*; глагольные: *charm (пленять)*; субстантивные: *wonders (чудеса)*. Актуализируется признак восхищения людьми, обладающими способностями к музыке [Список примеров, репрезентирующих макрополе «Человек как творец музыки», отражен в Приложении 3.5, С. 256].

Анализ ЛСП «*Music*» в романе Уайльда «The Picture of Dorian Gray» позволил установить, что преобладающим является макрополе ЛСП «*Music*» «**Гештальты музыки**», доминантой которого выступает лексема *music (музыка)* (22 ед.) в значении «звучащая мелодия», входящая в состав микрополя «**Акустические номинанты музыки**». Отмечается всестороннее воздействие музыки на эмоционально-психологическое состояние человека, а также особенности ее восприятия. Отрицательная коннотация лексем, входящих в состав искомого макрополя, передается посредством: а) эмоционально-психологической лексики: *in a hard bitter voice (резко и с горечью)*, *waste an evening (потеряли вечер)* и др.;

б) характерологической лексики: *half of the audience went out* (зал наполовину опустел), *the whole thing was a fiasco* (провал был полный) и др.; в) темпоральной лексики: *seemed interminable* (казалось, ему не будет конца), *the three terrible hours* (те ужасные три часа) и др. Второе место при репрезентации концепта «Музыка» занимает макрополе «Музыкальный инструмент как средство экспликации музыки». Микрополе «Музыкальные инструменты» содержит наименования как классических (*piano* (рояль), *violin* (скрипка), *flute* (флейта) и др.), так и редких (*furiparis* («джурупарис»), *ture* («туре»), *teronazili* («тепонацли») и др.) музыкальных инструментов. При описании музыкальных инструментов отмечаются: а) внешний вид: *long* (длинный), *huge* (громадный), *cylindrical* (цилиндрической формы) и др.; б) материал: *the skins of great serpents* (змеиная кожа), *of human bones* (из человеческих костей), *copper* (медный) и др.; в) звучание: *harsh* (резко звучащий), *delicate sound* (нежные звуки), *sweet* (сладостный) и др.; г) стиль игры на них: *beat monotonously* (монотонно ударяли), *tore wild music* (исторгали дикие мелодии) и др.; д) культурная принадлежность: *the Mexicans* (мексиканский), *the Aztecs* (ацтеки) и др.; е) отношение: *exquisite* (редкостный), *mysterious* (таинственный) и др. Микрополе «Детали музыкальных инструментов и музыкальные предметы» включает 4 лексемы: *string* (струна), *bow* (смычок), *keys* (клавиши), *volume* (музыкальный альбом). Данные наименования являются нейтрально-коннотативными и используются при характеристике музыкальных инструментов. Немаловажное значение имеет макрополе ЛСП «Music» «Музыка во времени и пространстве». Большинство лексем имеют нейтральную коннотацию и служат для указания мест и мероприятий, где проводят время лица, относящиеся к светскому обществу. Среди ЛЕ, входящих в состав макрополя ЛСП «Music» «Человек как творец музыки», наибольшее количество ЛЕ относятся к числу пейоративно-коннотативных (*audience* (публика), *orchestra* (оркестр), *flute-player* (флейтист)), что вербализуется посредством: а) прилагательных: *uneducated* (некультурный), *dreadful* (ужасающий, прескверный); б) глаголов: *went out* (уходили), *mocked* (дразнил); в) причастий: *tramping* (стуча), *laughing* (пересмеиваясь). Данные лексемы используются для демонстрации бескультурного и неэтичного поведения зрителей. О мелиоративной маркированности номинаций *musician* (музыкант) и *pianist* (пианист) свидетельствуют следующие ЛЕ: а) прилагательные: *celebrated* (известный) и *excellent* (превосходный); б) глаголы: *charm* (очаровывать, пленять), *worship* (боготворить); в) существительные: *art* (искусство) и *wonders* (чудеса). Актуализируется признак симпатии к музыкантам, восторга перед их умением и талантом.

Особую значимость в вербальной объективации концепта «Музыка» в художественном дискурсе О. Уайльда имеют дистрибутивные связи лексических единиц.

### 3.1.2. Вербальные репрезентанты концепта «Музыка»

#### с позиции их синтагматических взаимосвязей: типы доминантных сочетаний

В вербальной экспликации концепта «Музыка» в романе О. Уайльда участвуют разнообразные сочетания одноименной лексемы с ЛЕ разной категориальной принадлежности. Как следует из результатов проведенного анализа, концепт «Музыка» в художественном дискурсе Уайльда вербализуется лексемами, образующими, преимущественно, три типа словосочетаний: *глагольный, адъективный, предложно-субстантивный* (см. табл. 3.2).

Таблица 3.2

#### Количественное соотношение сочетаний лексемы *music*, объективирующей одноименный концепт в дискурсе О. Уайльда

| Типы сочетаний          | Количество контекстов (%) | Примеры  |
|-------------------------|---------------------------|--|
| Глагольный              | 22 (59%)                  | МУЗЫКА – СУБЪЕКТ: <i>music had stirred, music had troubled, it [music] created, It [music] makes me too romantic, Shakespeare's music sounded, music stirred, music &lt;...&gt; had brought together, music was going on, The music jarred, music produced</i><br>МУЗЫКА – ОБЪЕКТ: <i>to have a music, moved like music, like music, talk during music, like good music, adore it [music], afraid of it [music], devoted himself to music, tore wild music, drawing music, to dislike hearing music, want music, have set to music</i> |
| Предложно-субстантивный | 8 (22%)                   | <i>It [music] was not a new world, an echo of some one else's music, music of passion, music of pleasure, chat about music, a few bars of music, the sound of music, a piece of music</i>  |
| Адъективный             | 7 (19%)                   | <i>good music, mad music, bad music, long-drawn music, wild music</i>  |

Как видно из приведенной выше таблицы, доминирующим типом являются **глагольные сочетания** (59% от общего количества контекстов). Выделяются следующие семантико-структурные классы глаголов в глагольных сочетаниях, вербализующих концепт «Музыка» в романе Уайльда: *глаголы действия, глаголы эмоционального действия, глаголы восприятия, глаголы чувства, глаголы события, глаголы наличия и глаголы речевого действия* (см. табл. 3.3).



**Семантико-структурные классы глаголов в глагольных сочетаниях лексем-номинантов вербализованного концепта «Музыка» в дискурсе О. Уайльда**

| Наименование класса глаголов    | Количество (%) | Примеры   |
|---------------------------------|----------------|---|
| Глаголы действия                | 8 (38%)        | <i>music sounded richer; music was going on; music jarred; music produced; it [music] created; tore wild music; drawing music; moved like music</i> |
| Глаголы эмоционального действия | 4 (19%)        | <i>music had stirred; music had troubled; it [music] makes me too romantic; music stirred</i>   |
| Глаголы чувства                 | 3 (13%)        | <i>like music; adore it [music]; be afraid of it [music]</i>  |
| Глаголы события                 | 2 (10%)        | <i>devoted himself to music; set yourself to music</i>  |
| Глаголы восприятия              | 2 (10%)        | <i>dislike hearing music; want music</i>  |
| Глаголы наличия                 | 1 (5%)         | <i>to have a music</i>  |
| Глаголы речевого действия       | 1 (5%)         | <i>talk during music</i>  |

Среди выделенных семантико-структурных классов преобладают **глаголы, обозначающие действие**, т.е. описывающие музыку в динамике. К ним относятся глаголы, олицетворяющие: а) звучание и звукоизвлечение: *sound* (звучать), *tear* (рвать), *draw* (тянуть); б) стадии: *go on* (продолжаться), *jar* (обрываться); в) создание: *produce* (производить), *create* (создавать); г) движение: *move* (двигать) [Список глагольных сочетаний см. в Приложении 3.6, С. 257]. С позиции оценочности большинство глагольных лексем в функции сказуемого в структуре глагольных сочетаний концепта «Музыка» аксиологически нейтральны (*sound* (звучать), *draw* (тянуть), *go on* (продолжаться), *produce* (производить), *create* (создавать), *move* (двигать), *hear* (слышать), *have* (иметь), *talk* (разговаривать)). К мелиоративно-маркированным принадлежат глаголы *make romantic* (делать романтическим), *like* (любить), *adore* (обожать). Негативно-маркированными выступают глаголы *tear* (рвать), *jar* (обрываться), *stir* (волновать), *trouble* (вызывать беспокойство), *be afraid of* (бояться). Особого внимания заслуживают лексемы *devote* (посвящать) и *set oneself to* (положить себя на). Ср.: *At another time he devoted himself entirely to music* [O.W.] (Был в жизни Дориана и такой период, когда он весь отдавался музыке [O.Y.]); *Life has been your art. You have set yourself to music* [O.W.] (Вашим искусством была жизнь. Вы положили себя на музыку [O.Y.]). Традиционно данные глаголы имеют положительную коннотацию, поскольку посвящение себя какому-либо занятию вызывает уважение, однако контекстуальное окружение указывает на их негативную маркированность, связанную с уходом от реального мира и растворением в музыке.

На втором месте по частотности контекстов находятся **предложно-субстантивные сочетания** (22%). В рассмотренном корпусе примеров большую часть предложно-

субстантивных сочетаний составляют сочетания с использованием притяжательного падежа, образующиеся с помощью предлога *of*. Например: *an echo of music* (отзвук музыки), *music of passion* (музыка страсти), *music of pleasure* (музыка наслаждения), *bars of music* (музыкальные аккорды), *the sound of music* (звук музыки), *a piece of music* (музыкальное произведение). Наблюдается употребление лексемы *music* в сочетании с предлогом *about* – *chat about music* (разговор о музыке). Также выделяется следующий ассоциатив концепта «Музыка»: *music – a new world* (музыка – новый мир), символизирующий погружение в мир музыки, полное самоотречение и посвящение себя великому искусству. Ср.: *It [music] was not a new world...* [O.W.] (Она [музыка] ведь творит в душе не новый мир [O.Y.]). Однако в представленном контексте отвергается созидательная роль музыки, что выражено посредством глагола *be* в форме прошедшего времени и отрицательной частицы *not*. С позиции аксиологии большинство субстантивных лексем в структуре субстантивных сочетаний концепта «Музыка» аксиологически нейтральны: *echo* (эхо, отзвук), *bars* (аккорды), *sound* (звук), *piece* (произведение), *chat* (разговор, беседа). Однако присутствуют лексемы с ярко выраженной экспрессивной окраской: *passion* (страсть), *pleasure* (наслаждение).

Немаловажное значение в вербальной репрезентации концепта «Музыка» имеют **адъективные сочетания** (19%). Наиболее частотным является употребление прилагательного *good* (хороший), репрезентирующего высокое качество звучания и исполнения музыкального произведения. Наблюдается использование прямого антонима вышеупомянутого прилагательного *bad* (плохой), применяемого для характеристики низкосортной музыки и отрицательного отношения к ее автору или исполнителю. Лексема *mad* в значении «uncontrolled» [Longman, <http://www.ldoceonline.com/dictionary/mad>] (бесконтрольный) символизирует неподдающуюся контролю бурю чувств и эмоций, заключенных в музыке. Аналогичную функцию выполняет прилагательное *wild* (дикий), которое может пониматься двояко. Так, посредством него может осуществляться характеристика стиля музыки, а также передаваться настроение эмоционального подъема. Слово *long-drawn* имеет дефиницию «continuing for a longer time than is wanted or necessary» [Longman, <http://www.ldoceonline.com/dictionary/long-drawn-out>] (длящийся дольше желаемого или необходимого времени). Актуализируется признак неловкости и стыда за неуместное действие. В аксиологическом аспекте лексемы прилагательных в адъективных сочетаниях лексем-номинантов концепта «Музыка» получают различную маркированность. Так, доминируют негативно-маркированные прилагательные, среди которых *bad* (плохой), *mad* (сумасшедший, безумный), *long-drawn* (затянувшийся). К мелиоративно-маркированным относится прилагательное *good* (хороший). Прилагательное *wild* (дикий) может быть отнесено как к категории мелиоративно-, так и пейоративно-маркированных, в зависимости от

субъективного восприятия слушателей и их музыкальных предпочтений. Необходимо отметить, что встречаются также адъективные сочетания предложно-адъективного типа. Например: *during good music* (во время звучания хорошей музыки), *with long-drawn music* (невуче и протяжно).

Итак, среди дистрибутивно-синтагматических связей концепта «Музыка», выраженного языковыми средствами, в романе О. Уайльда в количественном соотношении преобладают **глагольные сочетания**. Данный факт говорит о том, что при вербализации концепта музыки возникает потребность отразить динамические признаки рассматриваемого концепта, выраженные посредством глаголов действия (*produce* (производить), *create* (создавать), *move* (двигать), *sound* (звучать)), а также охарактеризовать эмоционально-психологическую составляющую, а именно: воздействие музыки на слушателя, репрезентированное глаголами эмоционального действия (*stir* (волновать), *trouble* (вызывать беспокойство) и др.), и отношение человека к музыке, представленное глаголами чувства и события (*like* (любить), *adore* (обожать), *devote to* (посвящать) и др.). Второе место по частотности занимают **предложно-субстантивные сочетания** и предложения, оформляющие концепт «Музыка». Данный тип сочетаний служит для конкретизации когнитивных характеристик рассматриваемого концепта. Например: *echo* (эхо, отзвук), *bars* (аккорды), *sound* (звук), *piece* (произведение), *chat* (разговор, беседа), *passion* (страсть), *pleasure* (наслаждение), *world* (мир). **Адъективные сочетания** концепта «Музыка», занимающие третье место по частотности использования, позволяют выразить отношение к исследуемому концепту и дать соответствующую оценку.

Нами установлено, что одним из важнейших элементов когнитивной структуры концепта «Музыка» является *музыка как субъект* (34%) и *музыка как объект* (66%).

### 3.1.3. Концепт «Музыка» как субъектная и объектная сущность

#### в языковой картине мира О. Уайльда и особенности ее когнитивной структуры

Архитектоника концепта «Музыка» как **СУБЪЕКТА** в художественном дискурсе Уайльда выстраивается из 5 фреймов (5 слотов), среди которых отмечаются преимущественно фреймы с позитивным смыслом – 4 ед., фреймы с пейоративным смыслом составляют 1 ед. [См. рис. 9 (см. Список таблиц и рисунков, С. 306)].

На материале романа О. Уайльда нами были выделены следующие **субъектные значения** вербализованного концепта «Музыка»: *музыка как субъект-каузатор действия* (60%), *субъект действия, агент* (30%), *субъект-носитель признака* (10%) (см. табл. 3.4) [Расширенный корпус примеров см. в Таблице 9 (см. Список таблиц и рисунков, С. 291)].

**Квантитативное соотношение объектных значений, актуализирующихся в процессе вербализации концепта «Музыка» в дискурсе О. Уайльда**

| Субъектное значение       | Количество (%) | Примеры   |
|---------------------------|----------------|---|
| Субъект-каузатор действия | 6 (55%)        | <i>music had stirred; music had troubled; music was not articulate; [music] makes me too romantic; music had brought together</i> и др. |
| Субъект действия, агенс   | 4 (36%)        | <i>music sounded; music was going on; music jarred; music produced</i>  |
| Субъект-носитель признака | 1 (9%)         | <i>music as sweet as that of viol</i>   |

В большинстве проанализированных контекстов, музыка представлена как **субъект-каузатор действия** (55% от общего количества проанализированных примеров). Ср.: ...*it was music that had first brought him and Dorian Gray together...* [O.W.] (*Музыка-то и сблизила его с Дорианом Греем...* [O.Y.]). Музыка выступает сферой общих интересов, сближающей людей, на основании этого выделяется **фрейм «МУЗЫКА – УВЛЕЧЕНИЕ»**, включающий в себя **слот: музыка – магнетизм**. Феномен сближения и возникновения обоюдной симпатии вербализуется фразовым глаголом *bring somebody together* (*сближать кого-либо*). Актуализируется признак объединяющего, сплачивающего воздействия музыки.

Следующую группу составляют контексты, в которых музыка выступает **субъектом действия, агенсом** (36%). Ср.: ...*Shakespeare's music sounded richer and more full of joy* [O.W.] (...*музыка Шекспира звучала еще насыщеннее и жизнерадостнее* [перевод Л.К.]). Субъект действия *music* (*музыка*) сопровождается предикатом, выраженным акциональным глаголом *sound* (*звучать*). Выделяется **фрейм «МУЗЫКА – ПРОИЗВЕДЕНИЕ»** (**слот: музыка – звучащая композиция**). Музыка выступает психофизической категорией, поскольку звучание музыки вызывает приятные ощущения у слушателей, что репрезентируется посредством адъективных оценочных квалификаторов *rich* (*насыщенный*), *full of joy* (*жизнерадостный*) (*richer, more full of joy*). Актуализируется признак жизнеутверждающего, ободряющего эффекта от прослушивания музыкальной композиции, а также страстной любви к музыке, обширных познаний в музыкальном искусстве и музыкального вкуса.

Категория **субъект-носитель признака** репрезентируется одним контекстом (9%): ...*and to have a music of their own as sweet as that of viol or of lute* [O.W.] (...*и в них была своя музыка, сладостнее звуков лютни и виолы* [O.Y.]). Музыка описывается посредством мелиоративно-коннотатированного адъективного маркера *sweet* (*сладостный*) в сравнительной конструкции (*as sweet as*). Изучение когнитивной структуры концепта «Музыка» позволило выделить **фрейм «МУЗЫКА – ЗВУЧАНИЕ»**, содержащий **слот: музыка – наслаждение**. Музыка выступает

гедонистической категорией.

На основе изучения контекстов, репрезентирующих вербализованный концепт «Музыка» в дискурсе О. Уайльда, было выявлено превалирование примеров, в которых музыка выступает *субъектом-каузаторм действия*, что подчеркивает неоспоримое влияние, которое музыка оказывает на эмоционально-психологическое состояние слушателей. Архитектоника вербализованного концепта «Музыка» как **субъекта** содержит 5 базовых фреймов. К числу фреймов, содержащих позитивные смыслы, относятся: *фрейм 1*: музыка – произведение (*слот*: музыка – звучащая композиция); *фрейм 2*: музыка – звучание (*слот*: музыка – наслаждение); *фрейм 3*: музыка – увлечение (*слот*: музыка – магнетизм); *фрейм 4*: музыка – романтика (*слот*: музыка – мечтательность). Фреймом с пейоративным смыслом является *фрейм 1*: музыка – хаос (*слот*: музыка – дисгармония). Представленные когнитивно-эпистемиологические составляющие *музыки* дополняются, в свою очередь, 6 концептуальными признаками исследуемого концепта в художественном дискурсе Уайльда. К положительным признакам концепта «Музыка» относятся: 1) каузирует мечтательное настроение и созерцательность; 2) сближает людей; 3) оказывает ободряющее, положительное воздействие; 4) является индикатором музыкальной культуры слушателей; 5) доставляет удовольствие. С ценностной точки зрения к негативным признакам, участвующим в вербальной репрезентации концепта «Музыка», относится создание чувства волнения и беспокойства.

Когнитивная структура концепта «Музыка» как **ОБЪЕКТА** в художественном дискурсе О. Уайльда формируется из 7 фреймов, инкорпорирующих 8 слотов. Доминируют базовые фреймы с положительным содержанием – 6 ед., тогда как к числу фреймов с негативным смыслом относится 1 ед. [См. рис. 10 (см. Список таблиц и рисунков, С. 306)].

В исследуемом материале выделяется широкий спектр **объектных значений** вербализованного концепта «Музыка»: *музыка как объект каузирующего состояния* (33% от общего количества проанализированных контекстов), *объект восприятия* (19%), *объект действия* (19%), *объект-комитатив* (14%) и *объект речемыслительной деятельности* (14%) (см. табл. 3.5) [Расширенный корпус примеров см. в Таблице 10 (см. Список таблиц и рисунков, С. 291–292)].

**Квантитативное соотношение объектных значений вербализованного концепта**

**«Музыка» в дискурсе О. Уайльда**

| <b>Объектное значение</b>            | <b>Количество (%)</b> | <b>Примеры</b>   |
|--------------------------------------|-----------------------|--|
| Объект каузирующего состояния        | 7 (33%)               | <i>catching the mad music of pleasure danced; like music; adore it [music], afraid of it [music]; devoted himself entirely to music; set yourself to music</i> |
| Объект восприятия                    | 4 (19%)               | <i>hears bad music; hearing music; want music; sound of music</i>  |
| Объект действия                      | 4 (19%)               | <i>moved like music; struck up a few bars of music; tore wild music; drawing music</i>   |
| Объект-комитатив                     | 3 (14%)               | <i>views with all the added music; with long-drawn music in her voice; a cadence from a piece of music</i>   |
| Объект речемыслительной деятельности | 3 (14%)               | <i>an echo of some one else's music; chat about music; talk during music</i>   |

В большинстве проанализированных контекстов, репрезентирующих концепт «Музыка», музыка представлена как **объект каузирующего состояния** (33% от общего количества проанализированных примеров). Ср.: *Life has been your art. You have set yourself to music* [O.W.] (*Вашим искусством была жизнь. Вы положили себя на музыку* [O.Y.]). Жизнь главного героя романа отождествляется с искусством, а именно: с музыкой. Акцент делается на том, что музыка для него и есть жизнь. Данная парадигма может быть отражена посредством следующей формулы: [*life (жизнь) = art (искусство)*]; [*music (музыка) = art (искусство)*] => [*life (жизнь) = music (музыка)*]. На основании этого выделяется **фрейм «МУЗЫКА – ИСКУССТВО»** (слот: **музыка – жизнь**). Актуализируется признак ухода от реальной действительности и растворения в музыке.

Далее музыка является **объектом восприятия** (19%): *If one hears bad music, it is one's duty to drown it in conversation* [O.W.] (*Ну а если Вы слышите скверную музыку, конечно, ее следует заглушать разговорами* [O.Y.]). Речь идет о физическом восприятии музыки, вербализованном глаголом *hear (слышать)*. **Фрейм «МУЗЫКА – ЗВУЧАНИЕ»** содержит слот: **музыка – скверная мелодия**. Лексема *music (музыка)* сопровождается эпитетом *bad (плохой, скверный)*, репрезентирующим эмоционально-интеллектуальный тип оценки (по З.Е. Фоминой [Фомина 2006]). Однако это не является свидетельством негативного отношения к музыке, поскольку при построении предложения используется условное наклонение (*If...*). Высказывается очевидная необходимость заглушать некачественное звучание разговорами – *it is one's duty to drown it in conversation (ее следует заглушать разговорами)*, что свидетельствует о непереносимости фальшивого исполнения музыки. Таким образом, актуализируется признак любви к музыке и резкого неприятия искажения мелодии.

Анализ контекстов, в которых *музыка* представлена в качестве **объекта** действия, показывает, что среди объектных значений вербализованного концепта «Музыка» в романе Уайльда преобладающим является *музыка как объект казуирующего состояния* (33%), что указывает на способность музыки вводить слушателя в различные состояния и пробуждать разнообразные эмоции. Архитектоника концепта «Музыка» как **объекта** включает 7 фреймов, инкорпорирующих 8 слотов, дифференцирующихся разнообразным набором концептуальных признаков: *фрейм 1*: музыка – произведение (*слот*: музыка – музыкальная композиция и музыка – самовыражение); *фрейм 2*: музыка – беседа (*слот*: музыка – предмет для беседы); *фрейм 3*: музыка – искусство (*слот*: музыка – жизнь); *фрейм 4*: музыка – эмоция (*слот*: музыка – экстаз); *фрейм 5*: музыка – движение (*слот*: музыка – грациозность); *фрейм 6*: музыка – катализатор (*слот*: музыка – интенсификация); *фрейм 7*: музыка – звучание (*слот*: музыка – скверная мелодия). Представленные фреймы и слоты конституируются 8 концептуальными признаками музыки, рефлектируемыми соответствующими языковыми средствами. С аксиологической точки зрения к положительным концептуальным признакам вербализованного концепта «Музыка» относятся: 1) доставляет эмоциональное и эстетическое удовольствие; 2) обостряет мысли, чувства и эмоции; 3) музыка как символ энергии и жизненной силы; 4) музыка как часть светской жизни; 5) приятное времяпрепровождение. Среди негативных концептуальных признаков выделяются: 1) утрата связи с реальной действительностью; 2) проблема самоидентификации; 3) потеря контроля над чувствами и эмоциями.

Характерно, что когнитивная модель вербализованного концепта «Музыка» как **субъекта** строится на основе следующих составляющих: 1) эмоционально-психологических (*it was music that had first brought him and Dorian Gray together (Музыка-то и сблизила его с Дорианом Греем)* и др.); 2) психофизических (*It [music] was not a new world, but rather another chaos (Она [музыка] ведь творит в душе не новый мир, а скорее – новый хаос)* и др.); 3) интеллектуальных (*at the opera and wherever good music was going on (в опере и повсюду, где можно было услышать хорошую музыку)* и др.); 4) гедонистических (*to have a music of their own as sweet as (в них была своя музыка, сластнее)* и др.); 5) культурно-ценностных (*Shakespeare's music sounded (музыка Шекспира звучала)* и др.). Архитектоника концепта «Музыка» как **объекта** включает в себя следующие признаки музыки: 1) интеллектуальные (*a pleasant chat about music (очень интересно поговорили о музыке)* и др.); 2) психофизические (*He becomes an echo of some one else's music (Он станет отголоском чужой мелодии)* и др.); 3) культурно-ценностные (*I like Wagner's music (Музыку Вагнера я предпочитаю всякой другой)* и др.); 4) гедонистические (*I adore it [music] (Я обожаю ее [музыку])* и др.); 5) морально-

нравственные (*If one hears bad music, it is one's duty to drown it in conversation (Ну а если Вы слышите скверную музыку, конечно, ее следует заглушать разговорами)* и др.). Таким образом, отмечается, что в процессе вербальной репрезентации концепта «Музыка» как субъекта и объекта в индивидуально-авторской языковой картине мира Уайльда в фокусе внимания находятся эмоционально-психологическая, интеллектуальная и психофизическая области, тогда как сферы культуры, чувств, морали и нравственности имеют второстепенное значение.

Анализ материала показал, что немаловажное значение в вербальной репрезентации концепта «Музыка» в индивидуально-авторской художественной картине мира О. Уайльда имеют имена собственные.

### 3.1.4. Антропонимы и артионимы в художественном дискурсе О. Уайльда как способы вербальной экспликации концепта «Музыка»

Ономастическое пространство романа О. Уайльда представлено именами великих музыкантов (*Chopin (Шопен), Schumann (Шуман), Schubert (Шуберт), Wagner (Вагнер), Beethoven (Бетховен)* и *Rubinstein (Рубинштейн)*) и названиями их произведений (*Lohengrin («Лознгрин»), Tannhauser («Тангейзер»), («Лесные картинки»)*).

Среди музыкантов, чьи имена упоминаются в художественном дискурсе Уайльда, отмечаются **представители таких культур**, как Польша (*Chopin (Шопен)*), Германия (*Schumann (Шуман), Wagner (Вагнер), Beethoven (Бетховен)*), Австрия (*Schubert (Шуберт)*), Россия (*Rubinstein (Рубинштейн)*). Все имена собственные употребляются согласно ономастической модели [Фамилия композитора]. Ср.: *You must play **Chopin** to me. The man with whom my wife ran away played **Chopin** exquisitely* [O.W.] (*Я хочу, чтобы вы мне поиграли Шопена. Тот человек, с которым убежала моя жена, чудесно играл Шопена* [O.Y.]); *How lovely that thing you are playing is! I wonder, did **Chopin** write it at Majorca, with the sea weeping round the villa and the salt spray dashing against the panes? It is marvellously romantic* [O.W.] (*Какую прелестную вещь вы играете! Она удивительно романтична. Можно подумать, что Шопен писал ее на Майорке, когда море стонало вокруг его виллы и соленые брызги летели в окна. Какое счастье, что у нас есть хоть одно неподражательное искусство!* [O.Y.]). Выражается восхищение сочинениями Шопена, вербализующееся мелиоративно-коннотативными прилагательными *lovely (прелестный), romantic (романтичный)* и наречием *marvelously (удивительно)*, а также синтаксическими средствами – *восклицательными предложениями и риторическим вопросом*. Желание насладиться музыкой композитора репрезентируется посредством глагола долженствования *must (должен) (must play)*. Актуализируется признак удовольствия от музыки Шопена и признание таланта музыканта.

Отношение к музыкантам и их творчеству репрезентируется посредством мелиоративно-коннотативных вербальных экспликативов, репрезентирующих эмоционально-



психологический (*lovely* (прелестный), *romantic* (романтический), *beautiful* (дивный), *marvelously* (удивительно), *grace* (прелесть) тип оценки (по З.Е. Фоминой [Фомина 2006]). Подчеркивается чувство преклонения перед мастерством великих творцов.

**Артионимы в музыке** репрезентированы 3 номинациями: «*Forest Scenes*» («Лесные картинки»), *Lohengrin* («Лоэнгрин») и *Tannhauser* («Тангейзер»). Ср.: «*That was at Lohengrin, Lady Henry, I think?*» «*Yes; it was at dear Lohengrin*» [O.W.] («Вероятно, на «Лоэнгрине», леди Генри?» «Да, на моем любимом «Лоэнгрине» [O.Y.]); ...*he <> would sit in his box at the opera, either alone or with Lord Henry, listening in rapt pleasure to Tannhauser...* [O.W.] (...сидя в своей ложе в опере, один или с лордом Генри, Дориан снова с восторгом слушал «Тангейзера» [O.Y.]).

Актуализируются следующие признаки, выражающие отношение к произведениям: а) желание приобщиться к творчеству музыкантов: *must lend* (должны одолжить, дайте), *want to learn* (хочу их разучить); б) восхищение произведениями: *perfectly charming* (прелесть), *dear* (любимый), *in rapt pleasure* (с восторгом).

Таким образом, имена собственные в языковой индивидуально-авторской картине мира О. Уайльда получают мелиоративную маркированность, что репрезентируется посредством оценочной лексики, отражающей восторг, восхищение, благоговение перед великими творцами и их шедеврами.

Концепт «Музыка» в художественном дискурсе О. Уайльда объективируется посредством метафорических образов, созданных автором.

### 3.1.5. Метафорические образы музыки

#### в индивидуально-авторской языковой картине мира О. Уайльда

Вербализованный концепт «Музыка» представлен в языковой индивидуально-авторской картине мира О. Уайльда различными концептуальными метафорами: «человек», «женщина», «жизненный путь», «птица», «река», «боль», «творец».

*Музыка* преимущественно концептуализируется посредством антропоморфной метафоры «ЧЕЛОВЕК, ЛИЧНОСТЬ». Отмечается антропонимизация музыкальных инструментов (5 ед.: *He answered to every touch and thrill of the bow* (Он отзывался на каждое прикосновение, на малейшую дрожь смычка); *She makes them as responsive as a violin* (Она делает их чуткими, как скрипка); *echoed back to one with all the added music of passion and youth* (отзвуки собственных мыслей, усиленные музыкой юности и страсти); *There were moments, later on, when it had the wild passion of violins* (Бывали мгновения, когда слышалось в нем исступленное пение скрипок); *The fantastic character of these instruments fascinated him <...> like Nature, has her monsters, things of bestial shape and with hideous voices* (эти инструменты интересовали своей оригинальностью, <...> как и Природа, создает иногда уродов, оскорбляющих глаз и слух человеческий своими формами и голосами)). Подчеркивается

значимость чувственной составляющей, а именно: прикосновение (*touch, responsive*), дрожь (*thrill*), страсть (*passion*), что позволяет выделить сенсуалистический образ музыки. Кипение страстей, буря чувств и эмоций являются вечными спутниками молодости (*youth*), на данном основании выделяется ювенальный образ музыки. Музыкальные инструменты описываются как ужасающие создания природы, монстры, чудовища (*monsters, bestial*), формируется фантастический образ музыки.

Отмечается частный случай употребления антропоморфной метафоры, а именно: гендерная метафора «МУЗЫКА – ЖЕНЩИНА» (2 ед.: *to the delicate sound of flutes (под нежные звуки флейты)*; *To you at least she was <...> a reed through which Shakespeare's music sounded richer and more full of joy (Для вас, во всяком случае, она была <...> свирелью, придававшей музыке Шекспира еще больше очарования и жизнерадостности)*). В фокусе внимания находится нежность, присущая женщине, образ музы, репрезентированный фразой *To you at least she was <...> a reed (Для вас, во всяком случае, она была <...> свирелью)*.

Концептуальная метафора «МУЗЫКА – ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ» формирует темпорально-онтологический образ концепта в художественном дискурсе Уайльда (2 ед.: *Life has been your art. You have set yourself to music (Вашим искусством была жизнь. Вы положили себя на музыку)*; *Because to influence a person is to give him one's own soul. <...> He becomes an echo of some one else's music (Потому что влиять на другого человека – это значит передать ему свою душу. <...> Он станет отголоском чужой мелодии)*). Любовь к музыке приводит к тому, что сама жизнь человека подчиняется музыке, а стремление повлиять на него сводится к потере индивидуальности, «он становится отголоском чужой мелодии».

Концепт «Музыка» вербализуется через орнитоморфную метафору «МУЗЫКА – ПТИЦА» (1 ед.: *And her voice <...> In the garden-scene it had all the tremulous ecstasy that one hears just before dawn when nightingales are singing (А голос! <...> Во время сцены в саду в нем зазвенел тот трепетный восторг, что звучит перед зарей в песне соловья)*). Сравнение голоса с трелью соловья перед утренней зарей символизирует легкость, красоту звучания, а также отражает восторженность, смешанную с волнением перед неизвестностью в предвкушении событий нового дня.

В индивидуально-авторской языковой картине мира Уайльда выделяется метафора «МУЗЫКА – БОЛЬ» (1 ед.: *During the three terrible hours that the play had lasted, he had lived centuries of pain, aeon upon aeon of torture (За те ужасные три часа, пока шел спектакль, он пережил столетия терзаний, вечность мук)*). Плохая игра актеров во время пьесы, фальшивое звучание голосов, сопровождаемые музыкой, доставляют истинному ценителю искусства невероятные мучения.

Концепт «Музыка» объективируется посредством метафоры «РЕКА» (1 ед.: *And her voice*

<...> *with deep mellow notes that seemed to fall singly upon one's ear (А голос! <...> каждая его глубокая, ласкающая нота как будто отдельно вливалась в уши)*). Звучание голоса отождествляется с глубокой рекой, которая своим спокойным течением уносит вдаль от мирской суеты. Формируется гидронимический образ музыки.

Наблюдается использование теологической метафоры «МУЗЫКА – ТВОРЕЦ» (1 ед.: *Music had troubled him many times. But music was not articulate. It was not a new world, but rather another chaos, that it created in us (Да, музыка не раз будила в его душе волнение, но волнение смутное, бездумное. Она ведь творит в душе не новый мир, а скорее – новый хаос)*). Музыка уподобляется Творцу, создавшему мир. Подобно ему музыка создает новый мир внутри каждого из слушателей. Однако невозможно предугадать, будет ли в этом новом мире царить гармония или хаос. Формируется космогонический образ музыки.

Таким образом, спецификой индивидуально-авторской языковой картины мира О. Уайльда является антропологизация *музыки* и обращенность искомого концепта к сенсуалистической сфере.

Изучение материала позволило определить вариативные признаки вербальной экспликации концепта «Музыка» в художественном дискурсе О. Уайльда.

### **3.1.6. Вариативные признаки вербальной репрезентации концепта «Музыка» в индивидуально-авторской языковой картине мира О. Уайльда**

В эмпирическую базу ЛСП «*Music*» в художественном дискурсе О. Уайльда входит 47 существительных.

Анализ ЛЕ, коррелирующих с музыкой, с учетом семантического, структурного и количественного критерия позволил выделить макрополя, участвующие в формировании ЛСП «*Music*» в художественном дискурсе Уайльда, характеризующегося неоднородной и многоуровневой структурой. Доминантой макрополя «*Геистальты музыки*» и анализируемого ЛСП в целом выступает субстантивная лексема *music* (*музыка*), которая употребляется в 3 значениях: «звучание», «произведение», «искусство». Макрополе «*Музыкальный инструмент как средство экспликации музыки*» включает детальное описание экзотических музыкальных инструментов (*furuparis* («*джурупарис*»), *ture* («*туре*»), *teponazili* («*тепонацли*») и др.), в том числе их размера, материала, звучания, громкости, а также стиля игры на них и культурных обычаев и традиций. Макрополя «*Музыка во времени и пространстве*» и «*Человек как творец музыки*» содержат наименования, позволяющие отразить культурную жизнь светского общества (*theatre* (*театр*), *opera* (*опера*), *audience* (*публика*) и др.).

Отдельного внимания заслуживает *мистицизм*, присутствующий в описании музыкальных инструментов, а также ритуалов, связанных с игрой на них (*the skins of great serpents* (*змеиная кожа*); *monsters, things of bestial shape and with hideous voices* (*уподы,*

*оскорбляющие глаз и слух человеческий своими формами и голосами*); *women are not allowed to look at* (женщинам смотреть запрещено); *youths may not see till they have been subjected to fasting and scourging* (юношам это дозволяется лишь после поста и бичевания плоти); *sounded by the sentinels who sit all day long in high trees* (подают сигналы часовые, сидящие весь день на высоких деревьях) и т.д.).

В процессе вербальной экспликации музыки в языке писателя также отмечается темпоральная категория, посредством которой писатель делает акцент на длительности звучания музыки (*lived centuries of pain, aeon upon aeon of torture* (пережил столетия терзаний, вечность мук), *seemed interminable* (казалось, ему не будет конца), *the three terrible hours* (те ужасные три часа) и др.).

На основании изучения **дистрибутивно-синтагматических связей** языковых средств, объективирующих концепт «Музыка» в дискурсе О. Уайльда, было сделано заключение, что преобладают *глагольные сочетания* (*music jarred* (музыка резко оборвалась), *music had stirred* (музыка волновала) и др.), репрезентирующие динамические признаки звучания и воздействия музыки, что отражает существование данного концепта в английской концептосфере XIX века как реалии, для которой характерно постоянное развитие и трансформация. *Предложно-субстантивные сочетания* отражают когнитивные характеристики концепта «Музыка» (*music of passion* (музыка страсти), *music of pleasure* (музыка наслаждения), *chat about music* (беседа о музыке) и др.). Прилагательные в составе *адъективных сочетаний* вербализованного концепта «Музыка» используются для выражения оценки (*good music* (хорошая музыка), *bad music* (скверная музыка), *wild music* (дикая музыка) и др.). Когнитивная составляющая прилагательных заключается в определенной субъективности и неопределенности информации, которую содержит прилагательное (*long-drawn music* (протяжная музыка), *tad music* (дикая музыка)).

Комплексный анализ вербальной экспликации концепта «Музыка» в художественном дискурсе Уайльда на основе изучения **субъектно-объектных отношений** позволил установить, что в большинстве контекстов искомый концепт выступает *объектом действия* (66%), в качестве *субъекта действия* музыка представлена в 33% контекстов. Наибольшим количеством контекстов эксплицировано *объектное значение* вербализованного концепта «Музыка» *музыка как объект каузирующего состояния* (33%) (например, *set yourself to music* (положили себя на музыку)), в то время как среди *субъектных значений* преобладает *музыка как субъект-каузатор действия* (55%) (например, *music had brought together* (музыка сблизила)). Таким образом, музыка, в независимости от того, является ли она ведомой или ведущей сущностью, оказывает мощное воздействие на разум и чувства человека, зарождавая в нем те или иные эмоции.

Концепт «Музыка» в дискурсе Уайльда репрезентирует специфические черты

менталитета представителей английской культуры XIX века. Концепт «Музыка» в романе Уайльда эксплицируется как: а) эмоционально-психологическая категория (*Music had troubled him (волновала его только музыка); discords of barbaric music stirred him (диссонансы этой варварской музыки волновали его)*); б) интеллектуальная категория (*We have had such a pleasant chat about music (Мы с ним очень интересно поговорили о музыке)*); в) гедонистическая категория (*But you must not think I don't like good music. I adore it [music] (Вы не подумайте, что я ее не люблю. Хорошую музыку я обожаю ее [музыку])*); г) культурно-ценностная категория (*I like Wagner's music better than anybody's (Музыку Вагнера я предпочитаю всякой другой)*); д) психофизическая категория (*The music jarred, and Dorian Gray started and stared at his friend (Музыка резко оборвалась. Дориан, вздрогнув, уставился на своего друга)*); е) морально-нравственная категория (*If one hears bad music, it is one's duty to drown it in conversation (Ну а если Вы слышите скверную музыку, конечно, ее следует заглушать разговорами)*). Таким образом, анализируемый концепт коррелирует с такими базисными максимами человеческой жизнедеятельности, как: «эмоция», «интеллект», «чувство», «культура», «психофизика», «мораль».

**Когнитивный базис** фокусного концепта формируется 12 фреймами, указывающими на гетерогенность корреляций *музыки* с различными сферами жизни. К их числу относятся: а) физические (3 ед.) (музыка – движение; музыка – звучание; музыка – катализатор); б) эмотивные (2 ед.) (музыка – эмоция; музыка – романтика); в) культурно-ценностные (2 ед.) (музыка – произведение; музыка – искусство); г) космогонические (1 ед.) (музыка – хаос); д) рекреационные (1 ед.) (музыка – увлечение); е) коммуникативные (1 ед.) (музыка – беседа).

Каждый фрейм содержит набор определенных слотов, включающих квант информации об онтологических особенностях концепта «Музыка». Вербализованный концепт «Музыка» в художественном дискурсе О. Уайльда эксплицируется, главным образом, в трех концептуальных измерениях: как физическая, эмоционально-психологическая и культурно-ценностная максима.

В картине мра Уайльда музыка репрезентируется посредством следующих типов **антиномий**: а) сенсуалистические: [*like good music (любить хорошую музыку) / dislike hearing music (разлюбить музыку)*]; [*adore it [music] (обожать музыку) / afraid of it [music] (бояться музыки)*]; б) эстетические: [*shrill discords of barbaric music (пронзительные диссонансы варварской музыки) / Schubert's grace, Chopin's beautiful sorrows, the mighty harmonies of Beethoven (прелесть музыки Шуберта, дивные элегии Шопена, могучие симфонии Бетховена)*]; в) антиномия состояния: [*monotony of their music (монотонность их музыки) / wild music (дикая музыка)*] и др.

Значимую роль в репрезентации музыки в языковой картине мира О. Уайльда имеют **оценочные значения музыки**, которые подразделяются на: а) эмоционально-психологические (*tragedy (трагический), terrible (ужасный), excellent (превосходный)* и др.); б) эмоционально-интеллектуальные (*exquisite (дивный)* и др.); в) нормативные (*husky (хриплый), celebrated (известный)* и др.) и т.д. Писатель также использует различные стилистические приемы: а) лексический повтор; б) сравнение; в) параллельные конструкции; г) усилительная частица; д) условное наклонение и т.д. Посредством оценочной лексики и стилистических средств Уайльд создает более полный образ музыки, насыщая его отдельными деталями, высвечивая «темные» и «светлые» стороны музыки.

Немаловажное значение в вербальной репрезентации концепта «Музыка» в языке Уайльда имеют **имена собственные**, а именно: *антропонимы и артионимы в музыке*. *Антропонимы* репрезентируются именами великих музыкантов, творцов прошлого (*Chopin (Шопен), Schumann (Шуман), Wagner (Вагнер)* и др.), являющихся представителями культур Польши, Германии, Австрии и России. *Артионимами в музыке* в дискурсе Уайльда выступают классические музыкальные произведения («*Forest Scenes*» («*Лесные картинки*»), *Lohengrin* («*Лоэнгрин*»), *Tannhauser* («*Тангейзер*»)).

В художественном дискурсе Уайльда наблюдается квантитативное превосходство антропоморфных **метафорических образов музыки** (МУЗЫКА – ЧЕЛОВЕК, ЖЕНЩИНА, ТВОРЕЦ), что свидетельствует о том, что писатель отождествляет музыку с живым существом.

С позиции **логики-гносеологических связей** Уайльд детерминирует *музыку* как: Музыка – «Не Мир» и Музыка – «Хаос» (*It [music] was not a new world, but rather another chaos (Она [музыка] ведь творит в душе не новый мир, а скорее – новый хаос)*), что указывает на отрицание писателем созидательного эффекта музыки.

Особенности индивидуально-авторской экспликации *музыки* в языковой индивидуально-авторской картине мира Уайльда проявляется в выполняемых ею **функциях**: 1) эмоциональная [*It [music] makes me too romantic (...она [музыка] настраивает меня чересчур романтично)* и др.]; 2) коммуникативная [*it was music that had first brought him and Dorian Gray together (Музыка-то и сблизила его с Дорианом Греем)* и др.]; 3) гедонистическая [*catching the mad music of pleasure (увлеченная дикой музыкой Наслаждения)* и др.]; 4) психофизическая [*he devoted himself entirely to music (он весь отдавался музыке)* и др.]; 5) психологическая [*The harsh intervals and shrill discords of barbaric music stirred him... (Резкие переходы и пронзительные диссонансы этой варварской музыки волновали Дориана...)* и др.]; 6) волюнтаристическая [*It [music] makes me too romantic (она [музыка] настраивает меня чересчур романтично)*] и др. Выявленные функции подчеркивают эмоционально-психологическую направленность вербализованного концепта «Музыка» в

языке.

Писатель также использует различные **стилистические приемы**: а) лексический повтор; б) сравнение (*to have a music of their own as sweet as that of viol or of lute*); в) параллельные конструкции (*Music had stirred him like that. Music had troubled him many times*); г) усилительная частица (*It [music] makes me too romantic*); д) условное наклонение (*If one hears bad music, it is one's duty to drown it in conversation*) и т.д. Посредством стилистических средств Уайльд создает более полный образ музыки, насыщая его отдельными деталями, высвечивая «темные» и «светлые» стороны музыки.

Таким образом, концепция музыки в романе О. Уайльда «The Picture of Dorian Gray» отражает амбивалентную природу вербализованного концепта «Музыка». Подчеркивается неоднозначное влияние музыки на человека, проявляющееся в ее созидательном и разрушительном эффекте на эмоционально-психологическое состояние слушателя.

### 3.2. Вербальная экспликация концепта «Музыка» в художественном дискурсе

Э. Берджесса

#### 3.2.1. Доминантные составляющие лексико-семантического поля «Music» в художественном дискурсе Э. Берджесса и их категориально-семантические и структурно-морфологические характеристики

Анализ материала с точки зрения категориально-семантического критерия показал, что в процессе вербальной репрезентации концепта «Музыка» в художественном дискурсе Э. Берджесса (на материале романа «A Clockwork Orange») преобладают **субстантивные лексемы** с архисемой «музыка» (61%: *stereo* (*проигрыватель*), *disc* (*диск*), *symphony* (*симфония*) и др.), вторым по частотности выступает класс **глаголов** с архисемой «музыка» (30%: *play* (*играть*), *sing* (*петь*) и др.), немаловажное значение имеют **прилагательные** с архисемой «музыка» (9%: *gromky* (*громкий*), *solemn* (*мрачный*) и др.).

ЛСП «Music» в художественном дискурсе Э. Берджесса представляет собой иерархическую структуру множества лексических единиц, связанных системными отношениями и характеризующихся семантической общностью. Рассмотрение лексем, формирующих ЛСП «Music», в структурно-морфологическом аспекте показало, что они являются автосемантическими единицами (*music* (*музыка*), *violin* (*скрипка*), *orchestra* (*оркестр*) и др.) за редким исключением (*seemfunnah* (*симфония*)).

При выделении нами ядра, ближней и дальней периферии основным, как отмечалось выше, является критерий частотности единиц. По нашим наблюдениям, **ядро** ЛСП «Music» (4 ед.) включает в себя следующие лексемы с архисемой «музыка»: *music* (*музыка* в значении «звучание»), *stereo* (*проигрыватель*), *disc* (*диск*), *symphony* (*симфония*). **Ближнюю периферию**

(10 ед.) составляют такие ЛЕ, как *song* (песня), *music* (музыка в значении «музыкальное произведение», «искусство»), *violin* (скрипка), *orchestra* (оркестр), *cal* (фекалии), *goloss* (голос), *hymn* (гимн), *speaker* (динамик), *trombone* (тромбон), *strings* (струны). Дальняя периферия (29 ед.) представлена номинациями, реализация которых фиксируется менее чем в трех контекстах: *tune* (мелодия), *sound* (звук), *opera* (опера), *solo* (соло), *recording* (запись) и т.д. Ниже представлено графическое представление ЛСП «*Music*» в художественном дискурсе Э. Берджесса (см. рис. 3.3).

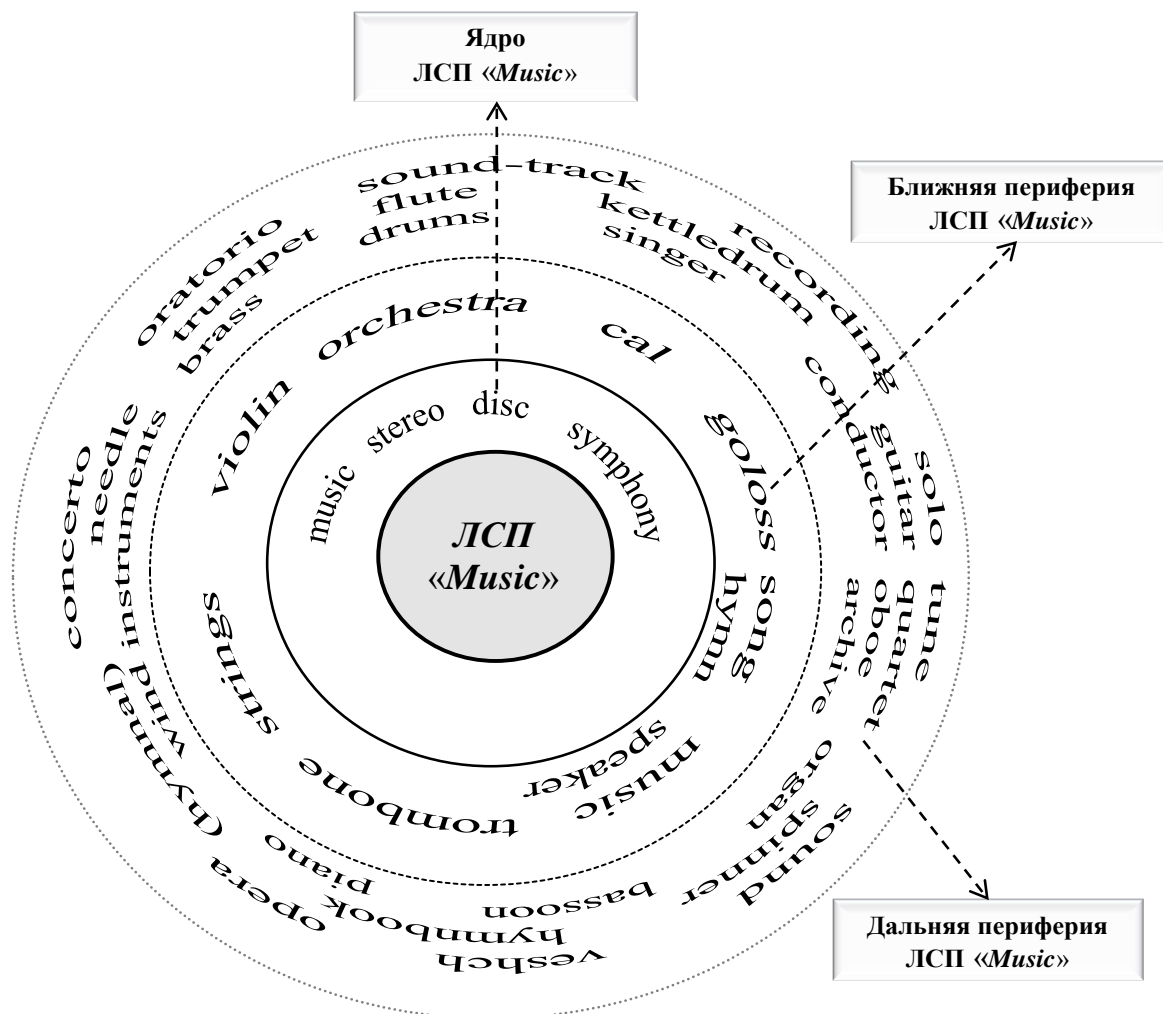


Рисунок 3.3. Графическое представление лексико-семантического поля «*Music*» в художественном дискурсе Э. Берджесса

На основании анализа ЛЕ, участвующих в вербальной репрезентации концепта «Музыка» в романе Э. Берджесса с точки зрения их семантического содержания, было выявлено, что они являются весьма гетерогенными. С учетом семантического аспекта и системно-структурного подхода к изучению лексем с ключевым компонентом «*music*», нами были выявлены 4 макрополя, входящие в состав ЛСП «*Music*»: 1) «Гештальты музыки» (51% от общего количества изученных контекстов); 2) «Музыкальный инструмент как средство



экспликации музыки» (42%); 3) «Человек как творец музыки» (5%); 4) «Музыка во времени и пространстве» (2%) [См. Таблицу 11 (см. Список таблиц и рисунков, С. 293–294)].

Наибольшим по количественному составу ЛЕ является макрополе ЛСП «*Music*» «Гештальты музыки», которое, в свою очередь, включает 3 микрополя: «*Акустические номинанты музыки*» (1) (46% от общего количества контекстов анализируемого макрополя ЛСП «*Music*»), «*Музыкальная форма*» (2) (46%) и «*Виды музыкального искусства*» (3) (8%). Микрополе «*Акустические номинанты музыки*» представлено двумя ЛСГ: 1.1. «Звучание» и 1.2. «Голос». Микрополе «*Музыкальная форма*» является наиболее многочисленным и включает 5 ЛСГ: 2.1. «Общие обозначения музыкальных произведений» (43%); 2.2. «Наименования классической музыки и песен» (34%); 2.3. «Наименования церковной музыки» (10%); 2.4. «Наименования музыкальных записей» (8%); 2.5. «Наименования произведений, характеризующихся по количеству исполнителей» (5%). Микрополе «*Виды музыкального искусства*» имеет в своем составе 1 ЛЕ *music* (музыка), которая употребляется в значении «искусство, отражающее мир в звуковых образах». В целях иллюстрации ниже приведено графическое изображение макрополя «Гештальты музыки» (см. рис. 3.4).

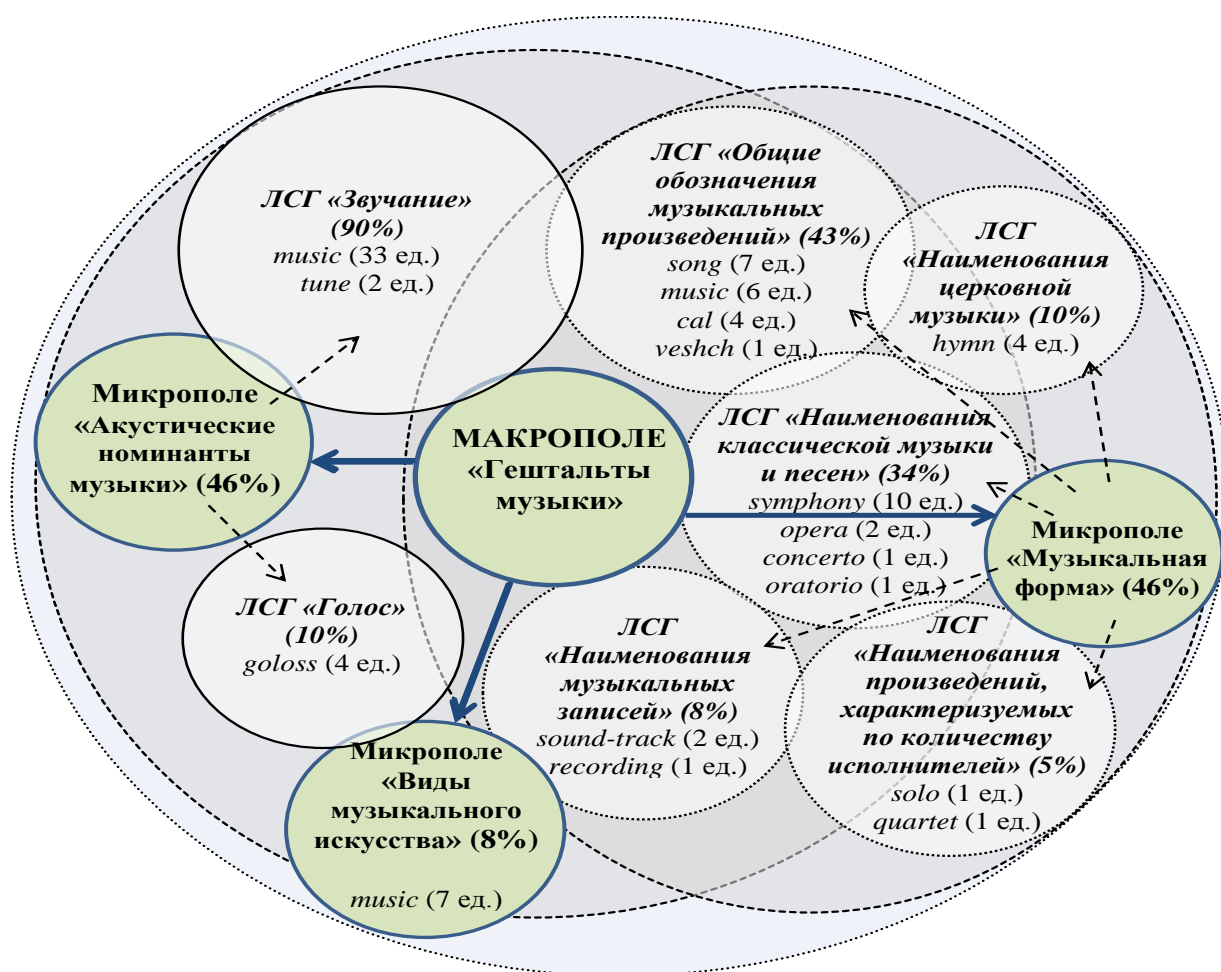


Рисунок 3.4. Графическое представление макрополя «Гештальты музыки» как основного элемента ЛСП «*Music*» в художественном дискурсе Э. Берджесса

Согласно статистическим данным, отраженным в вышеприведенной схеме, доминирует микрополе «**Акустические номинанты музыки**».

Слово *MUSIC* (*музыка*) как элемент ЛСГ «**Звучание**» микрополя «Акустические номинанты музыки» употребляется в значении «звучащая мелодия» (33 ед.). Ср.: *And all the time the music got more and more gromky, like it was all a deliberate torture, O my brothers* [А.В.] (*Музыка тем временем становилась все громче и громче, блин, словно мне нарочно устроили такую пытку* [Э.Б.]). Вербальная репрезентация ЛЕ *music* (*музыка*) характеризуется отрицательной маркированностью, что связано с негативным эффектом, который музыка оказывает на слушателя, выраженным посредством повтора наречия *tuch* (*много*) в сравнительной степени – *more and more* и прилагательного *gromky* (*громкий*). Автор называет музыку тщательной пыткой (*a deliberate torture* (*нарочно устроили такую пытку*)). Музыка провоцирует возникновение резко отрицательных эмоций и чувств, таких как подавленность, раздражение, напряженность [Список основных ЛСГ, репрезентирующих микрополе «Акустические номинанты музыки», представлен в Приложении 4.1, С. 258].

Микрополе «**Музыкальная форма**» является наиболее разнообразным по составу входящих в него ЛСГ. Наибольшей в количественном соотношении ЛСГ является ЛСГ «**Общие обозначения вокальных и инструментальных произведений**» (43%), которая представлена 4 номинациями, среди которых наиболее употребительной является лексема *song* (*песня*) (7 ед.), далее следуют *music* (*музыка*), *cal* (*фекалии*), *veshch* (*вещь*). В контекстах с анализируемыми лексемами присутствует информация о жанре музыки (эстрадная популярная), целевой аудитории, манере исполнения музыкальных произведений и их актуальности, выражается личностное отношение (см. табл. 3.6).

Таблица 3.6

**Семантические корреляции между вербально маркированными «Исполнителем музыки», «Предметом музыки» и «Оценочными детерминантами музыки» в дискурсе**

**Э. Берджесса**

| <b>Исполнитель музыки</b>                                   | <b>Предмет музыки</b>                               | <b>Оценочные детерминанты музыки</b>                                  |
|---|---|---|
| пьяница ( <i>pyahnitsa, drunkie</i> )                       | песни ( <i>songs</i> )                              | поганый ( <i>filthy</i> )   |
| паршивец Тем ( <i>old Dim</i> )                             | песня ( <i>song</i> )                               | будто ломтик горячей сосиски ( <i>like a lomtick of redhot meat</i> ) |
| медбрат ( <i>white-coated veck</i> )                        | популярная песенка ( <i>pop-song</i> )              | вонючий ( <i>vonny cally</i> )  |
| человек, дядя ( <i>veck</i> )                               | стопка пластинок ( <i>sleeves full of music</i> )   | роскошный ( <i>lovely</i> )   |
| молоденькие девочки ( <i>young ptitsas</i> )                | каталог новинок поп-музыки ( <i>new pop-discs</i> ) | фекалии ( <i>cal</i> )  |
| подростки ( <i>teeny</i> )                                  | вещицы ( <i>veshches</i> )                          | всяческий ( <i>these</i> )  |
| тинэйджеры, подростки ( <i>teenage malchicks, ptitsas</i> ) | эстрадные песенки ( <i>popsongs</i> )               | новые жуткие ( <i>new horrible</i> )                                  |

Эстрадную музыку в независимости от времени ее создания, по мнению Э. Берджесса, могут слушать только люди с невысоким интеллектом – люди низших слоев общества (пьяницы) и подростки. Поскольку музыка этого жанра не требует больших эмоциональных и умственных затрат, она не может считаться качественной и заслуживающей внимания духовно развитого человека. Ср.: *...we viddied by the main bar's long lighted window, a burbling old pyahnitsa or drunkie, howling away at the filthy songs of his fathers...* [А.В.] (*мы сквозь ее широкую витрину zasekli старого hronika, в смысле пьяницу, распевавшего поганые песни своих поганых предков* [Э.Б.]). В данном контексте в фокусе внимания находятся старые песни (SONGS), которые распевают пьяницы (*pyahnitsa or drunkie*). Причастие *howling* (от глагола *howl* – издавать громкий протяжный звук (о животных)) отражает манеру пения. Песням дается определение, выраженное пейоративно-коннотативным прилагательным *filthy*, репрезентирующим эмоционально-психологический тип оценки (по З.Е. Фоминой [Фомина 2006]). На старомодность песен указывает упоминание о предках, исполняющего их человека – *of his fathers*. Следует отметить неуважительное отношение к старшему поколению, проявляющемуся в агрессии и отрицании любого элемента жизнедеятельности, коррелирующего с их эпохой [Список основных ЛСГ, репрезентирующих микрополе «Музыкальная форма», приводится в Приложении 4.2, С. 258–260].

**Микрополе «Виды музыкального искусства»** включает в себя одну ЛЕ *music* (*музыка*) (7 ед.). Лексема *MUSIC* в составе данного микрополя используется в значении «искусство». Ср.: *Great Music, it said, and Great Poetry would like quieten Modern Youth down and make Modern Youth more Civilized* [А.В.] (*Великая Музыка, говорилось в ней, и Великая Поэзия уладила бы современную молодежь, сделав ее более цивилизованной* [Э.Б.]). Концепт «Музыка» в романе эксплицируется посредством мелиоративно-коннотативных адъективных оценочных маркеров: *Great* (*Великий*), *Civilized* (*цивилизованный*), *fond of* (*любить*) и глагола *quieten down* (*успокоить*). Речь идет о музыке как о великом искусстве; написание с прописной буквы еще более подчеркивает пафос повествования (*Great*). Влияние двух видов искусства на молодых людей можно изобразить с помощью формулы [*Great Music* (*Великая Музыка*) + *Great Poetry* (*Великая Поэзия*) = *Civilization* (*Цивилизованность*)]; актуализируется признак умиротворяющего, созидательного воздействия музыки как искусства.

Макрополе **«Музыкальный инструмент как средство экспликации музыки»** занимает второе место по количеству ЛЕ и частоте случаев их употребления в ЛСП «*Music*». Оно включает в себя 2 микрополя: (1) **«Предметы, связанные с музыкальной деятельностью»** (63%) и (2) **«Музыкальные инструменты»** (37%). В целях иллюстрации ниже приведено графическое представление макрополя **«Музыкальный инструмент как средство экспликации музыки»** (см. рис. 3.5).

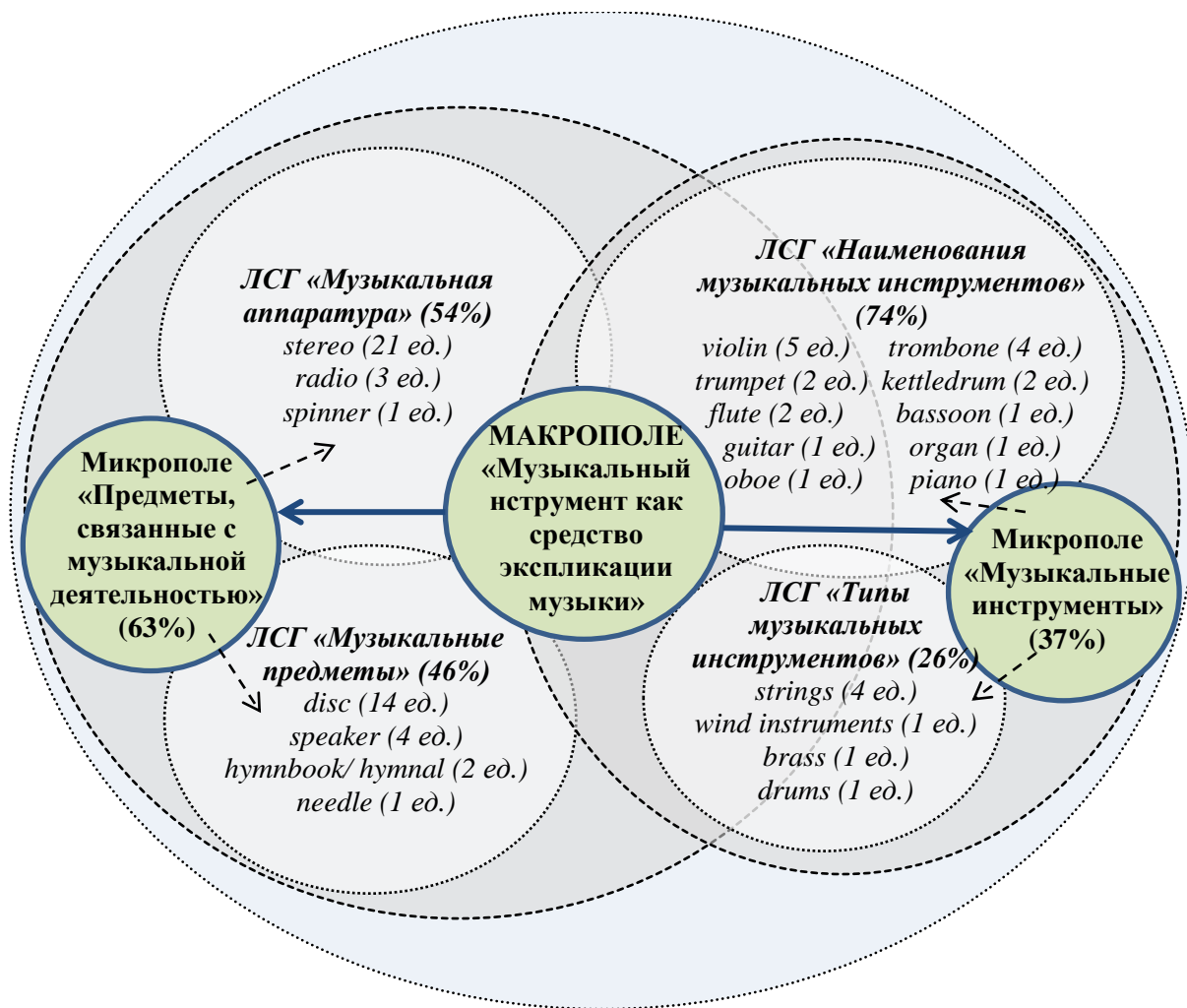


Рисунок 3.5. Графическое представление макрополя «Музыкальный инструмент как средство экспликации музыки» как элемента ЛСП «Music» в художественном дискурсе Э. Берджесса

Микрополе «Предметы, связанные с музыкальной деятельностью» состоит из 2 ЛСГ: 1.1. «Музыкальная аппаратура» (54%) и 1.2. «Музыкальные предметы» (46%). ЛСГ «Музыкальная аппаратура» включает в себя такие ЛЕ, как *stereo* (*проигрыватель*), *radio* (*радио*), *spinner* (*крутилка*). Доминантой данной ЛСГ является лексема *STEREO* (*проигрыватель*) (21 ед.). Ср.: *The stereo was on and you got the idea that the singer's goloss was moving...* [А.В.] (*Проигрыватель играл вовсю, причем стерео, так что golosnia певца как бы перемещалась...* [Э.Б.]); *While the stereo played bits of lovely Bach I closed my glazzies and viddied myself...* [А.В.] (*Проигрыватель играл чудесную музыку Баха, и я, закрыв glazzja, воображал...* [Э.Б.]). В представленных контекстах демонстрируются формы экзистенции лексем *stereo*: *stereo was on* и *stereo played* (*проигрыватель играл*). Лексема *stereo* (*проигрыватель*) аксиологически нейтральна, однако ее лексическое окружение свидетельствует о положительной оценке данного музыкального устройства: музыка, которая звучит из

проигрывателя, заставляет слушателя закрыть глаза (*closed my glazzies*) и погрузиться в свой мир (*viddied myself*) [Список основных ЛСГ, репрезентирующих микрополе «Предметы, связанные с музыкальной деятельностью», отражен в Приложении 4.3, С. 261–262].

Следующим по частотности выступает микрополе «Музыкальные инструменты», рассмотрение которого показало, что в основе классификации музыкальных инструментов лежат следующие вербальные квалификаторы: «громкость звучания», «материал», «местоположение», а также дается оценка (см. табл. 3.7).

Таблица 3.7

**Классификация номинаций музыкальных инструментов, отмеченных в романе  
Э. Берджесса**

| Наименование музыкального инструмента | Звучание  | Характеристика                   | Локализация  | Оценка  |
|---------------------------------------|---|----------------------------------|--|---|
| <i>violin</i> (скрипка)               | <i>came above all the other strings</i> (возвысившись над всеми другими струнными)    | –                                | –  | <i>a bird of like rarest spun heavenmetal</i> (как птица, вытканная из неземных, тончайших серебристых нитей); <i>like silvery wine flowing in a spaceship</i> (как серебристое вино, льющееся из космической ракеты) |
| <i>trombone</i> (тромбон)             | <i>crunch</i> (изливаться);<br><i>blast</i> (прорываться);<br><i>gromky</i> (громкий) | <i>redgold</i> (медь)            | <i>bolshy orchestras</i> (большие оркестры)                  | <i>devil</i> (дьявольский)  |
| <i>trumpet</i> (труба)                | <i>silverflamed</i> (искрились)   | <i>three-wise</i> (трехструйные) | <i>behind my gulliver</i> (где-то за головой)                | <i>wonder of wonders</i> (чудо из чудес); <i>angel</i> (ангельский)   |
| <i>kettledrums</i> (литавры)          | <i>blast</i> (прорываться);<br><i>gromky</i> (громкий)                                | –                                | –  | –   |
| <i>flute</i> (флейта)                 | <i>bored, like worms of like platinum, into the thick thick toffee gold</i>           | –                                | <i>in a big field with all flowers and trees</i> (на широкой | <i>such bliss</i> (невероятнейшее наслаждение)  |

|                              |   |   |   |   |
|------------------------------|---|---|---|---|
|                              | <i>and silver</i><br>(ввинтились,<br>словно<br>платиновые<br>черви в<br>сладчайшую<br>изобильную plott<br>из золота и<br>серебра) |   | <i>поляне среди<br/>цветов и<br/>деревьев)</i>                                |   |
| <i>oboe</i> (гобой)          |   | –   | –   |   |
| <i>guitar</i> (гитара)       | –   | <i>electronic</i><br>(электронная)  | –   | – |
| <i>organ</i> (орган)         | <i>belt out</i><br>(взрывает)   | –   | –   | – |
| <i>bassoon</i><br>(фагот)    | –   | <i>white pinky</i><br>(розоватый);<br><i>made of flesh</i><br>(часть моего<br>тела) | <i>right in the<br/>middle of my<br/>belly</i> (рос из<br>середины<br>живота) | – |
| <i>piano</i><br>(фортепиано) | <i>very quiet and<br/>like yearny</i><br>(тихие, вроде<br>как даже<br>тоскливые)  | –   | –   | – |

Ср.: ...*and behind my gulliver the trumpets three-wise silverflamed... Oh, it was wonder of wonders* [А.В.] (где-то за головой, трехструйные, искрились пламенные трубы... О, чудо из чудес! [Э.Б.]). Звук трубы (TRUMPET) вербализуется глаголом *silverflame* (искриться), состоящего из двух частей *silver* (придать сияние и цвет серебра) + *flame* (ярко гореть). Проводится аллюзия с природными стихиями – пылающим пламенем (*flame*) и серебящейся водой (*silver*). Звучание трубы описывается как «чудо из чудес» (*wonder of wonders*), что говорит о восхищении слушателя музыкой [Список основных ЛСГ, репрезентирующих микрополе «Музыкальные инструменты», представлен в Приложении 4.4, С. 262–264].

Следующим в количественном отношении выступает макрополе ЛСП «*Music*» «Человек как творец музыки», состоящее из 3 ЛЕ: *orchestra* (оркестр) (5 ед.), *singer* (певец) (2 ед.), *conductor* (дирижер) (2 ед.). Доминантой искомого макрополя является лексема *ORCHESTRA* (оркестр), являющаяся символом классической музыки. Ср.: *The little speakers of my stereo were all arranged round the room, on ceiling, walls, floor, so, lying on my bed slooshying the music, I was like netted and meshed in the orchestra* [А.В.] (Портативные динамики моей установки расположены были по всей комнате: на стенах, на потолке, на полу, так что, слушая в постели музыку, я словно витал посреди оркестра [Э.Б.]). Демонстрируется полное погружение в музыку, слушатель как будто сливается с оркестром, становясь его неотъемлемой частью, на это указывают глаголы *to be netted* (быть пойманным в сеть) и *to be meshed* (быть смешанным

с чем-либо). Отмечается мелиоративная направленность лексического окружения номинации *orchestra* (*оркестр*) [Список примеров, репрезентирующих макрополе «Человек как творец музыки», приводится в Приложении 4.5, С. 264].

Немаловажное значение в представлении вербализованного концепта «Музыка» в художественном дискурсе Берджесса имеет макрополе «Музыка во времени и пространстве», в состав которого входят 2 лексем: *disc-bootick* (*магазин пластинок*) (3 ед.) и *archive* (*архив*) (1 ед.). Номинация *DISC-BOOTICK* (*магазин пластинок*) происходит от французского слова *boutique*, в тексте наблюдается авторское написание данного слова, отражающее сленг британской молодежи XX века. Слово *disc-bootick* относится к ЛСП «Music», поскольку в нем присутствует сема «music», выделяемая из контекста. Ср.: ...*there was the disc-bootick I favoured with my inestimable custom...* [А.В.] (...где находился любезный моему утонченному сердцу магазин пластинок... [Э.Б.]). В представленном примере демонстрируется отношение к магазину, вербализуемое посредством глагола *favour* (*предпочитать*) и словосочетания *inestimable custom*, где прилагательное *inestimable* означает «слишком многочисленный или слишком значимый, чтобы быть подсчитанным», существительное *custom* трактуется как «что-либо, что человек делает ежедневно или в определенной ситуации». Актуализируется признак предпочтения, фаворитизма, привычки [Список примеров, репрезентирующих макрополе «Музыка во времени и пространстве», представлен в Приложении 4.6, С. 264–265].

Таким образом, анализ состава лексем, формирующих ЛСП «Music», показал, что доминирующим является макрополе «Гештальты музыки». Отмечается, что микрополя «Акустические номинанты музыки» и «Музыкальная форма» равнозначны в количественном соотношении (по 46%). Абсолютное преобладание ЛЕ, относящихся к ЛСГ «Звучание», объясняется тем, что в его составе присутствует гиперонимическая лексема *music* (33 ед.). Анализ ЛСГ, входящих в состав микрополя «Музыкальная форма» показал, что большинство лексем (*symphony* (*симфония*), *opera* (*опера*) и др.) характеризуют произведения, написанные в жанре *классической музыки*. Необходимо обратить внимание также на такие слова, как *cal* (*фекалии*) и *veshch* (*вещь*), использующиеся главным персонажем романа для номинации преимущественно *эстрадных музыкальных произведений*. Данные лексем имеют яркую экспрессивную окраску и служат для выражения негативного отношения к популярной музыке. Доминантой макрополя «Музыкальный инструмент как средство экспликации музыки» выступают лексем *stereo* (*проигрыватель*) (21 ед.) и *disc* (*диск*) (14 ед.), что объясняется тем, что главный герой безгранично любит музыку и слушает ее при любом удобном случае. Многочисленное упоминание различных музыкальных инструментов связано с превалированием описания классической музыки, для исполнения которой требуется оркестр, а

не сольное звучание того или иного инструмента. ЛЕ, структурирующие такие макрополя ЛСП «*Music*», как «**Человек как творец музыки**» (4%) и «**Музыка во времени и пространстве**» (2%), малочисленны, встречаются лишь эпизодически и не несут смысловой нагрузки.

По нашим наблюдениям, большое значение в оязыковлении концепта «*Музыка*» в художественном дискурсе Э. Берджесса имеет анализ дистрибутивных связей, т.к. они отличаются гетерогенностью состава, что позволяет дать более полную картину искомого концепта.

### 3.2.2. Вербальные репрезентанты концепта «*Музыка*»

#### с позиции их синтагматических взаимосвязей: типы доминантных сочетаний

В вербальной экспликации концепта «*Музыка*» участвуют разнообразные сочетания одноименной лексики с ЛЕ разной категориальной принадлежности. Как следует из результатов проведенного анализа, концепт «*Музыка*» в романе Э. Берджесса вербализуется лексемами, формирующими, главным образом, три типа словосочетаний: *глагольный, субстантивный, адъективный* (см. табл. 3.8).

Таблица 3.8

#### Квантитативное соотношение сочетаний лексики *music*, объективирующей одноименный концепт в дискурсе Э. Берджесса

| Типы сочетаний | Количество контекстов (%) | Примеры  |
|----------------|---------------------------|--|
| Глагольный     | 40 (68%)                  | <i>the music rose to the top, music glided to its glowing close, music got more and more gromky, they called the music</i> и др. |
| Адъективный    | 13 (21%)                  | <i>lovely music, heavenly music, solemn music</i> и др.  |
| Субстантивный  | 7 (11%)                   | <i>music must be a source, the music was a deliberate torture, music is a useful emotional heightener</i>                        |

**Глагольные сочетания**, репрезентирующие концепт «*Музыка*» в дискурсе Э. Берджесса, занимают первое место по частотности употребления (68% от всех контекстов). Со структурной точки зрения выделяются следующие семантико-структурные классы глаголов в глагольных сочетаниях, вербализующих концепт «*Музыка*»: *глаголы процесса, глаголы восприятия, глаголы деятельности и действия, глаголы изменения состояния и глаголы события* (см. табл. 3.9).



**Семантико-структурные классы глаголов в глагольных сочетаниях лексем-  
номинантов концепта «Музыка» в дискурсе Э. Берджесса**

| Наименование класса глаголов     | Количество (%) | Примеры   |
|----------------------------------|----------------|---|
| Глаголы действия                 | 15 (37%)       | <i>music came to my aid; [music] partake; music rose; music crackled and boomed; music bumped out; music coming out; music did not stop; music was pouring; music blasting away</i> и др. |
| Глаголы восприятия               | 7 (17%)        | <i>slooshy music; have music on stereo</i> и др.  |
| Глаголы изменения состояния      | 5 (12%)        | <i>[music] seemed to be like louder; music got more and more gromky; music come belting out; shut out the music</i> и др.   |
| Глаголы деятельности или занятия | 4 (10%)        | <i>wrote music</i> и др.  |
| Глаголы эмоционального действия  | 4 (10%)        | <i>music would make me sick; music sharpened me up; music would like quieten</i>  |
| Глаголы чувства                  | 2 (5%)         | <i>had loved music; wanted music</i>  |
| Глаголы наличия                  | 2 (5%)         | <i>had shiny sleeves full of music; films had music</i>   |
| Глаголы события                  | 1 (2%)         | <i>music had been arranged</i>  |
| Глаголы речевого действия        | 1 (2%)         | <i>called the music</i>   |

Среди выделенных семантико-структурных классов преобладают **глаголы, обозначающие действие** (37%), к которым, прежде всего, относятся предикаты, репрезентирующие динамику движения и развития музыки, что можно отразить посредством семантико-когнитивной цепи: *music coming from the speakers* (исходящая из динамиков) → *pouring* (льющаяся) → *coming out of the wall* (проходящая через стену) → *bumped out* (нарастала) → *rose to the top* (взмыла к вершине) → *crackled and boomed* (трещала и гремела) → *did not stop* (не останавливалась) → *blasting away* (грохотала) → *glided to its glowing close* (пошла плавно снижаться). Музыка описывается как сопутствующий элемент при помощи глаголов *music going on at the same time* (звучающая в то же время) и *music went with it all* (сопровождающая какой-либо процесс). Глагол *sing music* (петь) указывает на процесс исполнения музыкального произведения; *play* (играть) характеризует процесс исполнения музыкального произведения на каком-либо музыкальном инструменте. Устойчивое сочетание глагола с существительным *come to somebody's aid* (*music came to my aid* (мне помогла музыка)) актуализирует один из концептуальных признаков музыки «прийти кому-либо на помощь». Предикат *partake* (принимать участие) в сочетании с фразой *in some measure of violence* (*partake in some measure of violence <...> music, for instance* (присутствует и некоторая доля

насилия <...>, например <...> в музыке)) используется для описания музыки как соучастника насильственных действий [Список глагольных сочетаний см. в Приложении 4.7А, С. 265; Таблице 12 (см. Список таблиц и рисунков, С. 295–296)].

С позиции оценочности глагольные лексемы в функции сказуемого в структуре глагольных сочетаний концепта «Музыка» различны по аксиологической направленности (см. табл. 3.10).

Таблица 3.10

**Количественное соотношение оценочных значений глаголов, участвующих в вербализации концепта «Музыка» в дискурсе Э. Берджесса**

| Оценочность                    | Количество | Примеры   |
|--------------------------------|------------|---|
| Нейтрально-коннотатированные   | 8 (42%)    | <i>sloosh, slooshy, have, play, write, put on, go on, get more and more gromky, call</i>  |
| Отрицательно-коннотатированные | 7 (37%)    | <i>make somebody sick, make me feel like old Bog himself, partake in some measure of violence, belt out, arrange, try to shut out, make somebody bezoomny</i> |
| Положительно-коннотатированные | 4 (21%)    | <i>love, want, come to somebody's aid, quieten down</i>   |

Из таблицы видно, что доминируют аксиологически нейтральные глаголы, это связано с тем, что в большинстве контекстов описывается процесс звучания музыки и указывается громкость ее звучания. Так, среди аксиологически нейтральных глаголов выделяются *sloosh, slooshy* (слушать), *have* (иметь), *play* (играть), *write* (писать), *put on* (включать), *go on* (продолжать звучать), *get more and more gromky* (становиться громче), *call* (называть). Встречаются следующие квазиоценочные глагольные лексемы с пейоративной коннотацией: *make somebody sick* (вызывать тошноту), *make me feel like old Bog himself* (заставлять почувствовать Богом), *partake in some measure of violence* (принимать участие в насилии), *belt out* (взречь), *arrange* (организовать, спланировать) и др. К положительно-коннотатированным глагольным лексемам относятся *love* (любить), *want* (хотеть), *come to somebody's aid* (прийти кому-либо на помощь), *quieten down* (успокаивать). Необходимо отметить, что встречаются также глагольные сочетания, в которых употребляется устойчивое сочетание глагола-связки *be* + прилагательное с предлогом. Обратимся к контекстам: *...any malchick fond of music like myself...* [А.В.] (...malltshik вроде меня, понимающий и любящий музыку [Э.Б.]); *So you're keen on music...* [А.В.] (Так ты, стало быть, музыку любишь [Э.Б.]). Устойчивые сочетания *be fond of something* и *be keen on something* реализуют признак любви к музыке на протяжении всей жизни при любых обстоятельствах. *But it's not fair on the music. It's not fair I should feel ill when I'm slooshying [music]...* [А.В.] (Но насчет музыки это нечестно. Нечестно, чтобы я становился больным, когда слушаю [музыку])

[Э.Б.]. Глагол-связка *be* + прилагательное с предлогом *fair on* используются для выражения протеста против использования музыки не во благо, а в корыстных целях. Таким образом, в проанализированных контекстах наблюдается положительное, благожелательное отношение к музыке, подчеркиваются чувства любви и трепетного отношения к данному виду искусства.

Прилагательное в составе **адъективных сочетаний** концепта «Музыка» вербализует отдельные свойства или признаки рассматриваемого концепта, а также содержит оценочные параметры. В большинстве контекстов лексема *music* (музыка) определяется прилагательным *lovely* (очень приятный, доставляющий удовольствие, хороший). Актуализируется признак положительного отношения к музыке, вызывающей приятные эмоции. При характеристике музыки смысловой составляющей выступает ее величие, важность и значимость в жизни отдельного человека и социума, что вербализуется прилагательным *great* (великий) [Список адъективных сочетаний см. в Приложении 4.7В, С. 265].

С позиции оценочности лексемы прилагательных в адъективных сочетаниях лексем-номинантов концепта «Музыка» имеют разнообразную аксиологическую направленность. Так, к мелиоративно-маркированным относятся прилагательные *lovely* (милый, прекрасный), *heavenly* (божественный), *Great* (Великий). Негативно-маркированными прилагательными являются *pathetic* (жалкий), *tragic* (трагический), *solemn* (мрачный). Прилагательные *simple* (простой) и *holy* (духовный) относятся к нейтрально-коннотативным (см. табл. 3.11).

Таблица 3.11

**Количественное соотношение оценочных значений прилагательных, участвующих в вербализации концепта «Музыка» в дискурсе Э. Берджесса**

| Оценочность                | Количество | Примеры  |
|----------------------------|------------|--|
| Мелиоративно-коннотативные | 8 (62%)    | <i>lovely music; Great Music; holy music; heavenly music</i>                   |
| Пейоративно-коннотативные  | 4 (31%)    | <i>gromky music; atmosphere music; pathetic and tragic music; solemn music</i> |
| Нейтрально-коннотативные   | 1 (7%)     | <i>simple music</i>  |

**Субстантивные сочетания**, участвующие в вербализации концепта «Музыка», конституируются глаголом-связкой *be* и существительным в предикативной функции. В рассмотренном корпусе примеров были выделены следующие ассоциативы: *music – emotional heightener* (музыка – эмоциональный стимулятор), *music – a source of pain* (музыка – источник боли), *music – a deliberate torture* (преднамеренная пытка), *music – sound* (музыка – звук), *music – atmosphere* (музыка – атмосфера). Лексема *sound* (звук) также выступает в предикативной функции в значении «слушать музыку» (*to the sound of lovely music* (под звуки прекрасной

музыки)). Существительное *night* (ночь) используется в атрибутивной позиции и указывает на время суток, во время которого происходит прослушивание музыки – *ночь*. Существительное в атрибутивной позиции *atmosphere* (атмосфера) выражает способность музыки создавать определенную атмосферу. Как следует из приведенных субстантивных сочетаний, лексема *music* (музыка) имеет: а) пейоративную коннотацию (43%) при отождествлении с болью (*music must be a source of pain* (музыка должна быть источником боли)) и пытками (*music was a deliberate torture* (музыка была преднамеренной пыткой)), а также при использовании для создания напряженной атмосферы (*very gromky atmosphere music* (очень громкая атмосферная музыка)); б) мелиоративную коннотацию (28,5%) при описании приятных звуков музыки ([*music*] *It's a useful emotional heightener* ([музыка] это удобный эмоциональный стимулянт); *to the sound of lovely music* (под звуки прекрасной музыки)); в) является аксиологически нейтральной (28,5%) (*the only sound being music* (была одна музыка); *night MUSIC* (музыка по ночам)).

Таким образом, среди дистрибутивно-синтагматических связей концепта «Музыка» в романе Э. Берджесса в количественном соотношении преобладают **глагольные сочетания**, вербализующие концепт «Музыка». Когнитивной сущностью глагола является процессуальный признак. Глагольные сочетания и предложения актуализируют динамические признаки фокусного концепта. Музыка рассматривается как действующая сущность, способная оказывать воздействие на окружающих. Следующими по частотности являются **адъективные сочетания** и предложения, объективирующие концепт «Музыка». Адъективные сочетания призваны подчеркнуть определенные признаки и характерные черты анализируемого концепта: *gromky* (громкий), *holy* (духовный), а также отразить субъективное мнение о нем, например, *lovely* (прекрасный), *heavenly* (божественный). Немаловажное значение в объективации концепта «Музыка» имеют **субстантивные сочетания**, позволяющие конкретизировать когнитивные характеристики искомого концепта. Например, *sound* (звук), *pain* (боль), *torture* (пытка), *atmosphere* (атмосфера).

Анализ материала показал, что архитектоника вербализованного концепта «Музыка» представляет собой сложную и многомерную структуру, одной из важнейших составляющих которой является *музыка как субъект* и *музыка как объект*. Исходя из этого, представляется необходимым рассмотреть структуру вербализованного концепта «Музыка» как субъекта и объекта. Следует отметить, что субъектные и объектные значения вербализованного концепта «Музыка» отражены в дискурсе Э. Берджесса в равных пропорциях (по 50%).

### 3.2.3. Концепт «Музыка» как субъектная и объектная сущность

#### в языковой картине мира Э. Берджесса и особенности ее когнитивной структуры

Когнитивная структура концепта «Музыка» как **СУБЪЕКТА** в художественном

дискурсе Э. Берджесса формируется из 14 фреймов, инкорпорирующих 15 слотов. Превалируют фреймы с позитивным смыслом – 8 ед., фреймы с негативным содержанием составляют 6 ед. [См. рис. 11, 12 (см. Список таблиц и рисунков, С. 307)].

В процессе изучения эмпирического материала нами были выделены следующие **субъектные значения** концепта «Музыка» в языковой картине мира Э. Берджесса: *музыка как субъект действия, агент* (57%), *субъект-каузатор действия* (22%), *субъект-соучастник действия* (17%), *субъект-носитель признака* (4%) (см. табл. 3.12). [Расширенный корпус примеров см. в Таблице 13 (см. Список таблиц и рисунков, С. 296)].

Таблица 3.12

**Квантитативное соотношение субъектных значений в вербализации концепта  
«Музыка» в дискурсе Э. Берджесса**

| <b>Субъектное значение</b>  | <b>Количество (%)</b> | <b>Примеры</b>  |
|-----------------------------|-----------------------|---|
| Субъект действия, агент     | 13 (57%)              | <i>music rose; MUSIC glided; music playing; music came to my aid; music coming; music crackled and boomed; music bumped out; music coming out; it [music] went on; music did not stop; music got more and more gromky; music was still pouring; music blasting away</i> |
| Субъект-каузатор действия   | 5 (22%)               | <i>It was the music, see. I get all bezoomny; music would make me sick; music must be a source not of pleasure but of pain; music sharpened me up and made me feel like old Bog himself; music would quieten down and make more Civilized</i>                           |
| Субъект-соучастник действия | 4 (17%)               | <i>music going on at the same time; music that went with it all; the only sound being music; [music] partake violence</i>   |
| Субъект-носитель признака   | 1 (4%)                | <i>[music] It's a useful emotional heightener</i>   |

В большинстве проанализированных контекстов, музыка репрезентируется как **субъект действия, агент** (57%). Ср.: *But it [music] went on and it seemed to be like louder. So I crashed at the wall till my knuckles were all red red krovvy and torn skin, creeching and creeching, but the music did not stop. <...> And all the time the music got more and more gromky, like it was all a deliberate torture, O my brothers [A.B.] (Но музыка не кончалась, а, наоборот, стала вроде бы даже громче. Я колотил в стену до тех пор, пока кулаки в кровь не сбил, всю кожу с них содрал до мяса, я кричал, вопил, но музыка не прекращалась. <...> Музыка тем временем становилась все громче и громче, блин, словно мне нарочно устроили такую пытку [Э.Б.]).* Субъект действия *music* употребляется при глаголах, отражающих динамику развития: *went on* (продолжалась, не кончалась), *to be like louder* (стала вроде бы даже громче), *did not stop* (не прекращалась), *got more and more gromky* (становилась все громче и громче). Музыка представлена как орудие пыток, которое некто с намеренной жестокостью использует для достижения собственной цели, об этом свидетельствует тот факт,

что музыка получает определение *a deliberate torture* (намеренная пытка). С увеличением громкости музыки усиливается степень страданий и истязаний героя. Мучения человека будто придают музыке мощи, словно ее целью является скорейшее достижение фатального исхода. Данную концепцию можно отразить посредством семантико-когнитивной цепи: [*music*] *went on* (не кончалась) → *it seemed to be like louder* (стала вроде бы даже громче) → *I crashed at the wall* (я колотил в стену) → *my knuckles were all red red krovvy and torn skin* (кулаки в кровь не сбил, всю кожу с них содрал до мяса) → *creech and creech* (кричал, вопил) → *music did not stop* (музыка не прекращалась) → *the music got more and more gromky* (музыка тем временем становилась все громче и громче). Актуализируется признак причинения страданий с применением мощного эмоционального и психологического оружия, музыки. Фрейм «МУЗЫКА – ПАЛАЧ» включает в себя слот: *музыка – пытка*. Музыка воздействует на эмоционально-психологическое состояние человека, вызывая в нем физическую реакцию, ведущую к саморазрушению.

Следующую группу составляют контексты, в которых музыка представлена как **субъект-каузатор действия** (22%). Ср.: *Music always sort of sharpened me up, O my brothers, and made me feel like old Bog himself, ready to make with the old donner and blitzen and have vecks and pitsas creeching away in my ha ha power* [А.В.] (Что касается музыки, то она как раз все во мне всегда обостряла, давала мне почувствовать себя равным Богу, готовым метать громы и молнии, терзая kis и vekov, рыдающих в моей – ха-ха-ха – безраздельной власти [Э.Б.]). В данном контексте нами был выделен фрейм «МУЗЫКА – ВЕЛИЧИЕ» (слот: *музыка – могущество*). Музыка обостряет все некогда дремавшие чувства человека, что вербализуется фразовым глаголом *sharpen something up*, символизирующим улучшение, стремление к достижению стандарта. Музыка дает ощущения всевластия и всемогущества, человек чувствует себя равным Богу (*made me feel like old Bog himself* (давала мне почувствовать себя равным Богу)), наделенным способностью и правом казнить и даровать жизнь и свободу. Актуализируется признак раскрепощающего действия музыки на разум и чувства человека, что, однако, имеет негативную коннотацию, поскольку человек забывает о нормах морали и нравственности, мания величия затмевает рассудок, человек становится монстром и тираном [Список фреймов см. в Приложении 4.8, С. 265–267].

Как показал проведенный анализ, доминирование примеров, в которых музыка выступает *субъектом действия, агенсом*, свидетельствует о мощном воздействии музыки на человека, сравнимом с действием живого существа или стихии.

Структура вербализованного концепта «Музыка» как **субъекта** характеризуется дискретной архитектурой, включающей 14 базовых фреймов, обладающих спецификой структурной периферии и отличительным набором предикативных составляющих: *фрейм 1:*

музыка – диссонанс; *фрейм 2*: музыка – палач; *фрейм 3*: музыка – стресс; *фрейм 4*: музыка – чувственность; *фрейм 5*: музыка – помощник; *фрейм 6*: музыка – мелодия; *фрейм 7*: музыка – фанатизм; *фрейм 8*: музыка – трагизм; *фрейм 9*: музыка – насилие; *фрейм 10*: музыка – величие; *фрейм 11*: музыка – цивилизованность; *фрейм 12*: музыка – импульс; *фрейм 13*: музыка – поток энергии; *фрейм 14*: музыка – звучание. Каждый из признаков, входящих в состав фрейма, отражает слоты когнитивной структуры концепта «Музыка» (ср. *фрейм 1*: музыка – диссонанс содержит слоты: музыка – дисгармония, дисбаланс).

Представленные когнитивно-эпистемиологические составляющие *музыки* дополняются, в свою очередь, 18 концептуальными признаками исследуемого концепта в художественном дискурсе Э. Берджесса. К негативным признакам, участвующим в репрезентации вербализованного концепта «Музыка», относятся: 1) создает атмосферу страха и скованности; 2) увеличивается психологическое напряжение и давление; 3) нарушает привычный ход жизни; 4) приводит к физическим, эмоциональным страданиям и ментальному расстройству; 5) орудие пыток; 6) ведет к саморазрушению и самоуничтожению; 7) поработает, лишает человека права выбора; 8) провоцирует человека на неосознанные действия; 9) дает ощущения всевластия и всемогущества. С ценностной точки зрения к положительным признакам вербализованного концепта «Музыка» относятся: 1) помогает разобраться в себе; 2) направляет на правильный путь; 3) способствует лучшему пониманию ситуации и обстановки; 4) является мерой морали и нравственности; 5) обостряет чувства; 6) создает ощущение сладостного, приятного томления; 7) раскрепощает; 8) участвует в развитии и становлении личности; 9) умирляет бурный нрав. Изучение когнитивной структуры концепта «Музыка» как **субъекта**, выраженного языковыми средствами, в художественном дискурсе Э. Берджесса позволяет выделить как положительные, так и отрицательные признаки анализируемого концепта, присутствующие в равном количестве. Писатель наделяет музыку разнообразными характеристиками, порой противоречащими друг другу. Так, музыка поработает, но раскрепощает человека; провоцирует человека на неосознанные действия, но умирляет бурный нрав; ведет к саморазрушению и самоуничтожению, но участвует в развитии и становлении личности и т.д.

Анализ контекстов, репрезентирующих *музыку* как **ОБЪЕКТ**, позволил построить когнитивную модель вербализованного концепта «Музыка» в художественном дискурсе Э. Берджесса. Архитектоника концепта «Музыка» складывается из 15 фреймов, инкорпорирующих 22 слота. Когнитивная структура искомого концепта формируется преимущественно фреймами с позитивным смыслом – 11 ед., фреймы с негативным содержанием составляют 5 ед. Следует отметить, что музыка объективируется широким спектром метафор, тематизирующихся по следующим когнитивным кластерам: психология,

медицина, физиология, религия, образование, криминалистика и др. [См. рис. 13, 14 (см. Список таблиц и рисунков, С. 308–309)].

В исследуемом материале выделяется широкий спектр **объектных значений**: *музыка как объект восприятия* (40%), *объект речемыслительной деятельности* (17%), *объект каузирующего состояния* (17%), *объект владения* (9%), *объект действия* (9%), *объект-орудие действия* (4%), *объект-комитатив* (4%) (см. табл. 3.13). [Расширенный корпус примеров см. в Таблице 14 (см. Список таблиц и рисунков, С. 297)].

Таблица 3.13

**Квантитативное соотношение объектных значений, актуализирующихся в процессе вербализации концепта «Музыка» в дискурсе Э. Берджесса**

| Объектное значение                   | Количество (%) | Примеры  |
|--------------------------------------|----------------|--|
| Объект восприятия                    | 9 (40%)        | <i>wanted music; slooshy some lovely music; the sound of lovely music</i> и др.  |
| Объект речемыслительной деятельности | 4 (17%)        | <i>called the music; singing music; wrote music; had written music</i>           |
| Объект каузирующего состояния        | 4 (17%)        | <i>fond of music; keen on music; it's not fair on the music; had loved music</i> |
| Объект владения                      | 2 (9%)         | <i>let the simple music come; had sleeves full of music</i>                      |
| Объект действия                      | 2 (9%)         | <i>putting on music; shut out the music</i>                                      |
| Объект-орудие действия               | 1 (4%)         | <i>music had been arranged</i>   |
| Объект-комитатив                     | 1 (4%)         | <i>films had music with them</i>   |

В большинстве проанализированных контекстов, вербализующих концепт «Музыка», музыка представлена как **объект восприятия** (40% от общего количества проанализированных примеров). Акцент делается на физическом и эмоциональном восприятии музыки, влияющем на морально-психологическое состояние человека. Ср.: *A malenky bit of a rest first, yes, and a quiet think on the bed to the sound of lovely music* [А.В.] (*Снегва следует tshutok отдохнуть, да-да, и спокойно подумать, лежа в кровати под звуки прекрасной музыки* [Э.Б.]). Предикат восприятия выражен имплицитно, под лексемой *the sound* (звук) подразумевается процесс прослушивания музыки. Музыка в романе способствует созданию приятной атмосферы, в которой можно отдохнуть, расслабиться (*rest*) и спокойно поразмышлять над жизнью (*a quiet think*). **Фрейм «МУЗЫКА – РЕЛАКСАЦИЯ»** содержит **2 слота: музыка – отдых и музыка – философствование**. Мелиоративная коннотация достигается посредством прилагательных *quiet* и *lovely*. Актуализируется признак покоя и умиротворения, помогающих сконцентрироваться и, не торопясь, поразмышлять.

Интерес представляет объектное значение музыки – **музыка как объект действия**. Ср.:



*I was like wandering all over the flat in pain and sickness, trying to shut out the music and like groaning deep out of my guts [A.B.] (Обезумев от боли и тошноты, я метался по всей квартире, пытаюсь скрыться от этой музыки, выл так, будто мне выпустили кишки [Э.Б.]).* Музыка вызывает страшные физические мучения (*pain and sickness* (боль и тошнота), *out of my guts* (будто мне выпустили кишки)), которые в свою очередь, каузируют ментальное и психическое расстройство (*wander* (метаться), *groan* (выть)). В данном контексте выделяется **фрейм** «МУЗЫКА – ПЫТКА» (слот: *музыка – мучение*), репрезентирующий муки, вызванные звучанием мелодии. Попытки остановить поток звучащей музыки вербализуются фразовым глаголом *shut out* (скрыться). Актуализируется признак сильного влияния музыки на психофизическое состояние человека [См. Приложение 4.9, С. 267–270].

Доминантным среди **объектных значений** концепта «Музыка» в романе Э. Берджесса является *музыка как объект восприятия* (40%). Превалирование контекстов, в которых музыка является *объектом восприятия*, говорит о том, что звучание музыки оказывает на человека сильнейшее воздействие, изменяя его морально-психологическое и физическое состояние, побуждающее к действиям различного рода. Субъект действия в большинстве проанализированных контекстов выражен эксплицитно, поскольку повествование в романе ведется от первого лица.

Отметим, что выявленные признаки концепта «Музыка» как **объекта** репрезентируются в составе 15 фреймов, а именно: *фрейм 1*: музыка – звучание; *фрейм 2*: музыка – искусство; *фрейм 3*: музыка – релаксация; *фрейм 4*: музыка – жажда; *фрейм 5*: музыка – произведение; *фрейм 6*: музыка – артефакт; *фрейм 7*: музыка – наслаждение; *фрейм 8*: музыка – страсть; *фрейм 9*: музыка – размышление; *фрейм 10*: музыка – обучение; *фрейм 11*: музыка – религия; *фрейм 12*: музыка – атмосфера; *фрейм 13*: музыка – вирус; *фрейм 14*: музыка – пытка; *фрейм 15*: музыка – злой умысел. Каждый из признаков, входящих в состав фрейма, репрезентирует слоты когнитивной структуры концепта «Музыка» (ср. *фрейм 1*: музыка – звучание включает *слоты*: музыка – звучащая мелодия, музыка – музыкальное произведение, музыка – сеть, музыка – услада). Изучение когнитивной структуры вербализованного концепта «Музыка» в художественном дискурсе Э. Берджесса позволяет выделить концептуальные признаки анализируемого концепта, определяемые как сущностными свойствами музыки, выраженными в языке, так и индивидуально-авторским восприятием писателя. Музыка наделяется разнообразными характеристиками, как положительными, отрицательными, так и нейтральными, среди которых доминируют положительные, отражающие благотворное влияние музыки на эмоционально-психологическое состояние людей.

С ценностной точки зрения к положительным вербализованным признакам (50%) концепта «Музыка» как **объекта** относятся: 1) создание спокойной атмосферы для

расслабления и размышления; 2) придание уверенности; 3) получение эстетического удовольствия и мощного заряда ярких эмоций и ощущений и др. Среди негативных вербализованных признаков (40%) концепта «Музыка» выделяются: 1) негативное влияние на физическое и эмоционально-психологическое состояние человека; 2) фанатизм; 3) презрение к людям; 4) мстительность и др. Также необходимо отметить наличие нейтрально-маркированных вербализованных признаков (10%) концепта «Музыка», к которым относятся: 1) служит фоном; 2) выступает стандартной процедурой при проведении религиозной службы. Положительные признаки носят универсальный характер, отражающий особенности восприятия музыки большинством людей. Отрицательные характеристики отражают индивидуальную непереносимость музыки, вызванную проводимым научным экспериментом, описанном в романе.

Концепт «Музыка» охватывает различные реалии объективной действительности и внутреннего мира человека. Базовыми вербально-когнитивными индикаторами музыки как **субъекта** являются следующие признаки: 1) эмоционально-психологические (*music sharpened me up* (музыка все во мне обостряла) и др.); 2) психофизические (*music had dragged me out of sleep* (музыка меня разбудила) и др.); 3) интеллектуальные (*music would quieten Modern Youth down* (музыка усмирила бы современную молодежь)); 4) сенсуалистические (*when the music rose to the top of its big highest tower, I broke and spattered and cried aaaaaaah* (когда музыка взмыла к вершине высочайшей башни, я не выдержал и с криком «а-а-а-ах» выбрызнул из себя наслаждение)); 5) гедонистические (*The sweetest and most heavenly of activities – music* (В самом святом и приятном – в музыке)); 6) физиологические (*the music blasting away to my left, and I shut my glazzies and I jumped* (музыка была теперь от меня слева, я закрыл glazzja и прыгнул)) и 7) физические (*music was still pouring* (музыка по-прежнему кипела и клокотала)). Когнитивная модель концепта «Музыка» как **объекта** включает в себя следующие составляющие: 1) психофизические (*trying to shut out the music* (пытаясь скрыться от музыки) и др.); 2) эмоционально-психологические (*had loved music so much* (при моей-то любви к музыке) и др.); 3) гедонистические (*I laid there with my glazzies closed, slooshying the lovely music* (я лежал с закрытыми глазами и слушал восхитительную музыку), *heavenly music* (божественная музыка) и др.); 4) морально-этические (*music I would have smecked at* (музыка, над которой раньше бы только смеялся)); 5) интеллектуальные (*part of my like further education to have music on the chapel stereo* (для дальнейшего моего образования мне можно слушать тюремный проигрыватель)); 6) суггестивные (*It was because all those violence films had music with them* (А все потому, что в фильмах насилие сопровождалось музыкой)). Таким образом, музыка как ведущая (субъект) и ведомая (объект) сущность коррелирует с такими базисными величинами в

человеческой жизнедеятельности, как «чувство», «здоровье», «ощущение», «эмоция», «социум», «мораль / этика», «интеллект», «психика».

Доминантные составляющие фреймов, структурирующих концепт «Музыка», эксплицируют, в большей степени, индивидуально-маркированные признаки музыки, характерные для художественного дискурса Э. Берджесса. Так, среди сущностных характеристик концепта «Музыка» выделяются признаки, формирующие соответствующие фреймы, с пейоративным содержанием: а) музыки как субъекта: *музыка – диссонанс; музыка – палач; музыка – насилие* и др.; б) музыки как объекта: *музыка – вирус; музыка – пытка; музыка – злой умысел* и др. Таким образом, писатель подчеркивает, что музыка, вступая в союз с человеком, и, тем самым, становясь орудием в его руках, направлена скорее на разрушение, нежели на созидание.

Особую значимость в процессе вербальной репрезентации концепта «Музыка» в индивидуально-авторской языковой картине мира Э. Берджесса имеют имена собственные.

### 3.2.4. Антропонимы и артионимы в художественном дискурсе Э. Берджесса как способы вербальной экспликации концепта «Музыка»

Роман Э. Берджесса «A Clockwork Orange» включает в себя имена музыкантов – **антропонимы в музыке**, и названия музыкальных произведений – **артионимы в музыке**.

**Антропонимы в музыке** представлены именами как реальных (*Beethoven (Бетховен), Bach (Бах), Mozart (Моцарт), Handel (Гендель)* и др.), так и вымышленных (*Johnny Burnaway (Джонни Берневей), Stash Kroh (Стас Крох)* и др.) музыкальных деятелей различной величины и статуса [См. Таблицу 15 (см. Список таблиц и рисунков, С. 298)].

Анализ контекстов с **реальными именами музыкантов** показывает, что в дискурсе Берджесса доминирует имя немецкого классика *Ludwig van Beethoven (Людвиг ван Бетховен)* (46%); далее следуют имена *Wolfgang Amadeus Mozart (Вольфганг Амадей Моцарт)* (22%), *J.S. Bach (И.С. Бах)* (14%), *G.F. Handel (Г.Ф. Гендель)* (9%), *Felix M. (Феликс М.), Schoenberg (Шенберг), Carl Orff (Карл Орф)* (по 3%). Данная закономерность определяется музыкальными предпочтениями главного героя романа Э. Берджесса, а также воздействием музыки композиторов на сознание слушателей.

Рассмотрение антропонимического поля художественного дискурса Э. Берджесса позволило выделить следующие 6 типов моделей **реальных имен собственных**: 1) [Личное имя музыканта] (37%: *Ludwig van (Людвиг ван), Wolfgang Amadeus (Вольфганг Амадей)* и др.); 2) [Фамилия музыканта] (23%: *Beethoven (Бетховен), Mozart (Моцарт), Bach (Бах), Schoenberg (Шенберг)* и др.); 3) [Инициалы имени + Фамилия музыканта] (17%: *J.S. Bach (И.С. Бах), G.F. Handel (Г.Ф. Гендель)* и др.); 4) [Фамилия музыканта + Название произведения] (17%: *Beethoven Number Nine (Симфония номер девять), Mozart*

*Number Forty* (*Сороковая Моцарта*) и др.); 5) [Личное имя + Фамилия музыканта] (3% : *Carl Orff* (*Карл Орф*)); 6) [Личное имя + Инициалы Фамилии музыканта] (3% : *Felix M.* (*Феликс М.*)).

Наибольшую группу составляют **реальные антропони́мы**, образованные согласно модели [Личное имя музыканта] (37%). Это объясняется особым отношением главного героя романа к этим персонажам, а также критерием их гениальности. Даже по прошествии времени человек способен быть узнаваем, если его имя подкреплено историческим и социальным значением. Формы личных имен и имени с инициалом фамилии имеют музыканты, которые выделены из всего числа музыкальных деятелей симпатиями главного героя романа. Ср.: *...I'm slooshying lovely Ludwig van ...* [А.В.] (...слушаю чудесного Людвиг вана... [Э.Б.]). Выражается восхищение композитором и его музыкальным талантом посредством прилагательного *lovely* (*чудесный*).

При описании **реальных музыкантов** наблюдается использование оценочных слов, репрезентирующих эмоционально-психологический тип оценки (по З.Е. Фоминой [Фомина 2006]): *lovely* (*чудесный*), *starry* (*искрометный*), *strong* (*мощный*), *firm* (*сильный*), *shiny* (*блестящий*). Адъективные квалификаторы используются для характеристики композиторов и их творчества, а также свидетельствуют о восхищении, уважении и даже благоговении перед гением великих творцов [Список примеров см. в Приложении 4.10.1, С. 270–272].

**Фиктивные имена музыкантов и номинации музыкальных групп**, употребленные в романе Берджесса, подразделяются на 11 групп согласно их этимологии. Так, выделяются: а) имена с политической (4 ед.: *Berti Laski* (*Берти Ласки*), *Ike Yard* (*Айк Ярд*), *Otto Skadelig* (*Отто Скаделиг*), *Lay Quit Awhile With Ed And Id Molotov* (*Полежи немного с Эдом и Идом Молотовыми*)), религиозной (3 ед.: *Geoffrey Plautus* (*Джеффри Плаутус*), *Odysseus Choerilos* (*Одиссеус Чурило*), *Goggly Gogol* («*Гоголь-Моголь*»)), мифологической (2 ед.: *Johnny Zhivago* (*Джонни Живаго*), *Adrian Schweigselber* (*Адриан Швайгзельбер*)), гастрономической (2 ед.: *Goggly Gogol* («*Гоголь-Моголь*»), *The Mixers* («*Зе Миксерз*»)), орнитоморфной (1 ед.: *Claudius Birdman* (*Клаудиус Бердман*)), географической (1 ед.: *Ned Achimota* (*Нед Ахимота*)) составляющей; б) имена-артефакты (1 ед.: *Friedrich Gitterfenster* (*Фридрих Гиттерфенстер*)); в) прецедентные имена с цифрами (1 ед.: *The Heaven Seventeen* («*Хевен Севентин*»)); г) имена с максимой «Огонь» (1 ед.: *Johnny Burnaway* (*Джонни Берневей*)); д) имена с доминантой «Смерть» (1 ед.: *Stash Kroh* (*Стас Крох*)); е) имена с первостихиями (1 ед.: *Luke Sterne* (*Люк Стерн*)) [См. Таблицу 16 (см. Список таблиц и рисунков, С. 298)].

Наиболее многочисленной является группа «Имена с политической составляющей». Ср.: *It was a symphony that I knew real horrorshow but had not slooshied for*

*many a year, namely the Symphony Number Three of the Danish veck Otto Skadelig, a very gromky and violent piece...* [А.В.] (Это была симфония, которую я очень неплохо знал, но много лет не slushal, Третья симфония одного датчанина по имену Отто Скаделиг, очень громкая и жесткая вещь... [Э.Б.]). Имя собственное *Otto Skadelig* (Отто Скаделиг) представляется двухкомпонентной моделью [Личное Имя + Фамилия музыканта]. Можно предположить, что в имени композитора усматривается аллюзия на **Отто фон Бисмарка**, получившего прозвище «железный канцлер» за властный, волевой характер. Фамилия *Skadelig* (Скаделиг) в переводе с датского языка означает «губительный, вредоносный». Написанная музыкантом симфония полностью соответствует значению его имени и связанным с ним ассоциациям, поскольку является *a very gromky and violent piece* (очень громкой и жесткой вещью). В имени заключены такие качества его обладателя, как стремление к доминированию, диктаторство, жестокость [Список примеров см. в Приложении 4.10.2, С. 272–275].

Доминирование группы **фиктивных имен собственных**, сфера употребления которых лежит в области политики, связано с их поликультурной принадлежностью, являющейся символом диалога культур. Кроме того, «закодированная» в имени информация о его носителе служит ключом к раскрытию специфики репрезентации определенной страны. Фиктивные антропонимы с политической составляющей также служат маркерами индивидуально-личностного восприятия Берджессом национальной картины мира того или иного этноса, а их использование объясняется в известной степени негативным отношением Берджесса к «тоталитарному государственному строю». По его мнению, право выбора должно быть закреплено за каждым свободным человеком и за государством в целом.

Как показывают результаты проведенного исследования, в художественном дискурсе Э. Берджесса большое внимание уделяется этимологии имен, заключающих аллюзии на разнообразные культуры путем вовлечения многих городов, регионов, стран. География **фиктивных антропонимов** широка. Несомненной доминантой выступает культура Англии (29%: *Yard, Geoffrey, Johnny, Birdman, The Heaven Seventeen, The Mixers, Burnaway, Stash, Ned*), далее следует Германия (23%: *Berti, Otto, Geoffrey, Schweigselber, Claudius, Friedrich, Gitterfenster, Sterne*), Италия (12%: *Plautus, Adrian, Claudius, Luke*), Россия (9%: *Molotov, Zhivago, Kroh*), Греция (6%: *Odysseus, Choerilos*), Израиль (6%: *Ike, Gogly Gogol*), Америка (6%: *Ike, Plautus*), Дания (3%: *Skadelig*), Польша (3%: *Laski*), Япония (3%: *Achimota*).

Выделяются 3 модели употребления **фиктивных имен собственных**: 1) [Личное имя + Фамилия музыканта] (82%) – *Berti Laski, Ike Yard, Otto Skadelig, Geoffrey Plautus, Odysseus Choerilos* и др.; 2) [Название Группы] (12%) – *Gogly Gogol, The Mixers*; 3) [Название группы + Число] (6%) – *The Heaven Seventeen*. Подавляющее преобладание имен собственных, употребленных согласно модели [Личное имя + Фамилия

музыканта], связано с тем, что писатель заложил особый смысл в каждое имя и фамилию, раскрывая который, читатель погружается в ту или иную культуру или сферу жизнедеятельности.

Причина использования имен **вымышленных музыкантов** и **названий несуществующих музыкальных групп** кроется в том, что писатель осознавал, что любой музыкант, а, тем более, молодежная поп-группа со временем теряет популярность, а их музыка быстро устаревает и утрачивает актуальность. Решение Э. Берджесса включить в роман имена фиктивных певцов и композиторов, а также названия популярных музыкальных групп вместо новых песен актуальных в момент написания и выхода романа избавило художественное произведение от принадлежности к определенному музыкальному периоду.

**Артионимы в музыке** в художественном дискурсе Берджесса подразделяются на **названия произведений классической музыки** и **названия произведений популярной музыки** [См. Таблицу 17 (см. Список таблиц и рисунков, С. 299)].

Преобладают названия произведений, относящихся к жанру **классической музыки**, среди которых, кроме реально существующих великих композиций (9 ед.: *Number Nine (the Choral Symphony) / the Ninth* (Симфония номер девять (хоральная)); *Symphony Number Forty in G Minor* (Симфония номер сорок в соль миноре) и др.), встречаются примеры **фиктивных номинаций** (3 ед.: *Symphony No. 2* (Симфония N 2); *'Das Bettzeug'* («Das Bettzeug»); *the Symphony Number Three* (Третья симфония)) [См. Таблицу 18 (см. Список таблиц и рисунков, С. 299)].

Доминируют названия **реальных музыкальных произведений** (75%), относящихся к жанру классической музыки. Ср.: *"The Ninth," I said. "The glorious Ninth." And the Ninth it was, O my brothers. <...> I laid there with my glazzies closed, slooshying the lovely music. <...> Then I was left alone with the glorious Ninth of Ludwig van. Oh it was gorgeosity and yutyutyut [A.B.]* («Девятую», – сказал я. – «Мую любимую Девятую». И Девятая зазвучала, блин. <...> я лежал с закрытыми глазами и слушал восхитительную музыку. <...> После этого меня оставили наедине с великолепием Девятой Людвига вана. О, какой это был kaif, какой baldiozh! [Э.Б.] [Список примеров см. в Приложении 4.11.1, С. 275–276].

**Классические музыкальные произведения** характеризуются посредством мелиоративно-маркированных оценочных слов, которые символизируют: а) ожидание (*long-promised* (давно обещанный), *long-ordered* (давно заказанный)); б) восхищение (*glorious* (великолепный), *gorgeosity* (великолепие)); в) наслаждение (*yutyutyut* (вкуснятина)); г) удовольствие (*horrorshow* (хорошо), *lovely* (чудесный), *nice* (приятный)) и др.

**Номинации фиктивных музыкальных произведений** (25%), относящиеся к жанру классической музыки, имеют ярко выраженную пейоративную коннотацию. Ср.: *It was a*

*symphony* <...> namely **the Symphony Number Three** of the Danish veck *Otto Skadelig*, a very *gromky* and *violent* piece <...> it all came over me, the start of the pain and the sickness, and I began to groan <...> I got on to the sill <...> then I jumped [A.B.]. Симфония является каузатором физической боли, которая оказывается настолько нестерпимой, что облегчение главный герой видит только в смерти. Данная номинация описывается негативно-коннотативными оценочными маркерами: *gromky* (*громкий*), *violent* (*жесткий*), *pain* (*боль*), *sickness* (*тошнота*).

Среди **наименований произведений популярной музыки**, упомянутых в романе Э. Берджесса, не встречается ни одного реально существующего произведения. Названия фиктивных композиций классифицируются как: а) физические («шокирующие» (по Ю.М. Лотману [Лотман 1992])): ‘*You Blister My Paint*’ («Слупи с меня краску»); б) экскламативные: *Joy Thou Glorious Spark Of Heaven* («Радость, пламя неземное...»); в) глуттонимические: ‘*Honey Nose*’ («Медонос»); г) темпоральные: ‘*Only Every Other Day*’ («Только через день»), ‘*Night After Day After Night*’ («Ночь за днем и день за ночью»), ‘*That Day, Yeah, That Day*’ («Эх, денек, ух, денек, йе-йе-йе»); д) названия с междометиями: ‘*That Day, Yeah, That Day*’ («Эх, денек, ух, денек, йе-йе-йе»).

Большинство **наименований произведений популярной музыки** получают негативную оценку, что выражается посредством пейоративно-маркированных вербальных квалификаторов: *horrible* (*ужасный*), *pathetic* (*жалкий*), *eunuchs* (*евнухи*), *cal* (*фекалии*) и др. Негативный смысл также вычленяется при детальном анализе ЛЕ, входящих в состав названий произведений (‘*You Blister My Paint*’ («Слупи с меня краску»)). Однако некоторые названия (*Joy Thou Glorious Spark Of Heaven* («Радость, пламя неземное...»)) получают положительную оценку. Ср.: ...and all the time the old tune **Joy Thou Glorious Spark Of Heaven** was sparking away within [A.B.] (...внутри у меня все звучала и звучала сверкающая музыка: «Радость, пламя неземное...») [Э.Б.]. Рассматриваемая номинация имеет поэтическое название **Joy Thou Glorious Spark Of Heaven** («Радость, пламя неземное...») и относится к категории экскламативных, поскольку отражает высшую степень восхищения, закодированную в названии песни (*joy* (*счастье, удовольствие*), *heaven* (*небеса*), *glorious* (*великолепный, чудесный*) и др.). Песня получает определение *old tune* (*старая мелодия*), что свидетельствует о ностальгии, рождающейся у героя при прослушивании музыки. Актуализируется признак трогательного отношения к рассматриваемой композиции, возникновения теплых, приятных чувств [Список примеров см. в Приложении 4.11.2, С. 276–277].

Таким образом, в романе Э. Берджесса демонстрируется негативное, пренебрежительное отношение к **популярной музыке**, репрезентированное посредством пейоративно-коннотативных оценочных лексем: *pathetic* (*жалкий*), *cal* (*фекалии*). Поп-музыка рассматривается как неполноценная, подходящая для людей со скудным интеллектуальным и

духовным развитием. **Классическая музыка**, в свою очередь, характеризуется как источник мощного эмоционального воздействия и духовного роста. Актуализируется признак бережного, уважительного отношения к музыкантам, что продемонстрировано на примере оценочных маркеров с положительной коннотацией (*neatly* (бережно), *nice* (приятный), *gromky* (громкий), *violent* (жестокий)).

Нами установлено, что концепт «Музыка» в дискурсе Берджесса эксплицируется посредством метафор, коррелирующих с различными сферами жизни.

### 3.2.5. Метафорические образы музыки

#### в индивидуально-авторской языковой картине мира Э. Берджесса

Вербализованный концепт «Музыка» в художественном дискурсе Э. Берджесса репрезентирован широким спектром концептуальных **метафор**: «музыка – река», «музыка – дождь», «музыка – свет», «музыка – звезда», «музыка – птица», «музыка – черви», «музыка – вино», «музыка – карамель», «музыка – ломтик горячей сосиски», «музыка – драгоценность», «музыка – шелковая сеть», «музыка – золотая клетка», «музыка – душа», «музыка – росток», «музыка – тело».

*Музыка* преимущественно концептуализируется через метафоры с доменом «вода»: «МУЗЫКА – РЕКА» (1 ед.: *the sluice of LOVELY SOUNDS* (течение божественных звуков)), «МУЗЫКА – БУРНЫЙ ПОТОК» (1 ед.: *music was pouring miles up through the wall* (Музыка водопадами изливалась сквозь стену)). Музыка льется, искрится, просачивается сквозь стену, ее бурный поток сметает все на своем пути, а течение уносит/ увлекает за собой, не оставляя возможности выбраться «на сушу». У человека есть только два пути: плыть по течению, влекомым музыкой, или погибнуть, захлебнувшись в ее мощном потоке, поскольку бороться с натиском стихии не представляется возможным. Эта метафора создает гидронимический образ музыки, уподобляющий ее водной стихии. Музыка также сравнивается с природными явлениями – дождем и светом (1 ед.: *music was still pouring* (музыка изливалась)).

Наблюдается использование космологической метафоры (1 ед.: *tune all about Joy being a glorious spark like of heaven* (мелодия, в которой радость сверкала божественной искрой с небес)). Мелодия отождествляется со звездой, манящей человека загадочными переливами и своей недостижимостью.

Концепт «Музыка» объективируется посредством зоонимических метафор: «МУЗЫКА – ПТИЦА» (1 ед.: *like a bird of like rarest spun heavenmetal came the violin* (как птица, вытканная из неземных, тончайших серебристых нитей, вступила скрипка)), «МУЗЫКА – ЧЕРВИ» (1 ед.: *flute and oboe bored, like worms* (флейта с гобоем ввинтились, словно платиновые черви)). Сравнение с птицей символизирует легкость музыки, полет мыслей и чувств при ее прослушивании. Концептуальная метафора позволяет выделить



орнитоморфный образ концепта в художественном дискурсе Э. Берджесса. Аллюзия на червей подчеркивает высокую степень проникновения музыки в сознание слушателей.

Отмечаются глуттонимические метафоры: «МУЗЫКА – ВИНО» (1 ед.: *like silvery wine flowing in a spaceship came the violin* (как серебристое вино, льющееся из космической ракеты, вступила скрипка)), «МУЗЫКА – КАРАМЕЛЬ» (1 ед.: *flute and oboe bored into the thick thick toffee* (флейта с гобоем ввинтились в сладчайшую изобильную *plott* из золота и серебра)), «МУЗЫКА – ЛОМТИК ГОРЯЧЕЙ СОСИСКИ» (1 ед.: *slooshied this dollop of song like a lomtick of redhot meat plonked on your plate* (сглотнув фрагмент песни, будто ломтик горячей сосиски)). Аналогия с вином проводится на основании опьяняющего, одурманивающего эффекта, который музыка оказывает на слушателя, подобно сладкому вину. Уподобление карамели объясняется тем, что звуки музыки окутывают, обволакивают, затягивают слушателя, погружая в сладкое забытие, заполняя все мысли и чувства. Созданный перцептивный образ песни как кусочка горячей соски выражает презрительное, уничижительное отношение к композиции.

Упоминание драгоценных металлов (золото, серебро, платина) позволяет выделить метафору «МУЗЫКА – ДРАГОЦЕННОСТЬ» (3 ед.: *flute and oboe bored, like worms of like platinum, into the thick thick toffee gold and silver* (флейта с гобоем ввинтились, словно платиновые черви в сладчайшую изобильную *plott* из золота и серебра)), подчеркивающую значимость музыки в жизни человека. Формируется артефактный образ музыки.

Музыка концептуализируется посредством уподобления звуков музыки ШЕЛКОВОЙ СЕТИ или ЗОЛОТОЙ КЛЕТКЕ (2 ед.: *slooshying the music, I was like netted* (слушая музыку, я словно витал посреди оркестра); *above strings were like a cage of silk around my bed* (над струнными, которые будто шелковой сетью сплелись над моей кроватью)), в которую попадает слушатель, становясь невольным заложником мелодии. Данная метафора фокусирует внимание на визуальном и тактильном образе музыки.

Концепт «Музыка» кодируется у писателя образом музыкального инструмента (1 ед.: *what I was playing was like a white pinky bassoon made of flesh and growing out of my plott, right in the middle of my belly* (я играл на каком-то таком розоватом фаготе, который был частью моего тела и рос из середины живота)), являющегося частью тела главного героя романа, тем самым актуализируется безграничная любовь к музыке, ставшей «душой» человека. Выделяется антропоморфная метафора, инкорпорирующая в себе признаки вегетативной («МУЗЫКА – РОСТОК»), анимической («МУЗЫКА – ДУША») и соматической («МУЗЫКА – ТЕЛО») метафор. Данная метафора является поликомпонентной по своей структуре, прослеживается целая совокупность признаков, создающих образ музыки. Анализируемая метафора относится к экстремно-шокирующему типу

метафор (по Ю.М. Лотману [Лотман 1992]).

Э. Берджесс приписывает *музыке* многочисленные человеческие качества – моральные, психические, физические, эмоциональные, культурные (жестокая (*violent*), спокойная (*quiet*), печальная (*pathetic*), трагическая (*tragic*), великая (*great*) и др.). Эти признаки формируют антропоморфный образ музыки как живого существа – носителя определенных качеств. Так, например, музыкальные инструменты наделяются способностью говорить и даже переговариваться (ср.: *the bass strings like govoreeting away from under my bed at the rest of the orchestra...* (басовые струнные, заговорили прямо у меня из-под кровати, отзываясь оркестру...)). Таким образом, музыка в художественном дискурсе Берджесса антропологизируется; выделяется макрометафора «МУЗЫКА – ЧЕЛОВЕК».

Анализ материала позволил выявить вариативные составляющие концептуализации *музыки* в художественном дискурсе Э. Берджесса.

### **3.2.6. Вариативные признаки вербальной манифестации концепта «Музыка» в индивидуально-авторской языковой картине мира Э. Берджесса**

Эмпирическая база ЛСП «*Music*» в дискурсе Э. Берджесса (на материале романа «*A Clockwork Orange*») составляет 44 существительных.

На основании изучения особенностей употребления языковых средств с ключевым компонентом «*music*» в дискурсе Берджесса было установлено, что лексемы, использующиеся в английской художественной картине мира XX века для вербализации концепта «Музыка», характеризуются гетерогенностью состава с точки зрения их семантического содержания. Учитывая объем языковых ресурсов и их категориальную принадлежность, концепт «Музыка» рассматривался в парадигме лексико-семантического поля.

Доминантой ЛСП «*Music*» выступает макрополе «*Гештальты музыки*», отражающее сущностные свойства музыки. Следующим по частотности является макрополе «*Музыкальный инструмент как средство экспликации музыки*», анализ которого выявил преобладание наименований музыкальной аппаратуры и музыкальных предметов, а именно лексем *stereo* (проигрыватель) и *disc* (диск). Данная закономерность объясняется тем фактом, что в XX веке наибольшее распространение получило прослушивание музыки посредством данных устройств. Таким образом, данные наименования являются своеобразными семиотическими маркерами эпохи. Наименее частотными выступают макрополя «*Человек как творец музыки*» и «*Музыка во времени и пространстве*».

С позиции синтагматического аспекта в художественном дискурсе Э. Берджесса доминирует глагольный тип сочетаний, репрезентирующих процессуальность музыки и ее изменение во времени и пространстве (*the music rose to the top* (музыка взмыла к вершине), *music glided to its glowing close* (музыка пошла плавно снижаться) и др.). Адъективный тип

сочетаний, репрезентирующих искомый концепт, содержит оценочный (*lovely* (прекрасный, чудесный), *Great* (Великий), *simple* (простой) и др.) и характерологический (*gromky* (громкий), *tragic* (трагический), *solemn* (мрачный) и др.) компонент. Лексемы, присутствующие в сочетаниях *субстантивного типа*, используются для детализации когнитивных признаков искомого концепта (*the music was a deliberate torture* (музыка была намеренной пыткой) и др.). Превалирование *глагольных сочетаний* позволяет утверждать, что музыка рассматривается писателем как живая сущность, способная к ментальной и физической деятельности.

Определение особенностей оязыковления *музыки* с позиции ее изучения как субъекта и объекта позволило прийти к заключению, что диада «Субъект – Объект» является релевантной для художественного дискурса Э. Берджесса. Среди *субъектных значений* доминантой является *музыка как субъект действия, агент* (57%) (например, *music crackled and boomed* (музыка трещала и взвизгивала)), что объясняется мощным влиянием, производимым музыкой на слушателей; музыка наделяется качествами действующей сущности. Во главе *объектных значений* находится *музыка как объект восприятия* (40%) (например, *slooshy some lovely music* (слушать прекрасную музыку)), поскольку для погружения в мир музыки необходимо понять и прочувствовать ее. В количественном соотношении субъектные и объектные значения анализируемого концепта равнозначны.

Концепт «Музыка» в картине мира Берджесса отражает особенности менталитета представителей английской культуры. Музыка определяется как экзистенциальная категория, обладающая не только психофизическими признаками (*music came to my aid* (мне помогла музыка)), но и соотносящаяся с такими гносеологическими детерминантами как: «Эмоция» (*me who had loved music so much* (при моей-то любви к хорошей музыке); *you're keen on music* (ты музыку любишь)), «Чувство» (*The sweetest and most heavenly of activities partake in some measure of violence – <...> music, for instance* (В самом святом и приятном присутствует и некоторая доля насилия – <...> в музыке, если уж на то пошло)), «Интеллект» (*Beethoven just wrote music* (Бетховен просто писал музыку); *It had been arranged as part of my like further education to read in the book and even have music on the chapel stereo* (Считалось, что для дальнейшего моего образования мне можно читать эту книгу и даже слушать тюремный проигрыватель)), «Психология» (*It was because all those violence films had music with them* (А все потому, что в фильмах насилие сопровождалось музыкой)).

**Когнитивный базис** искомого концепта структурируется 29 фреймами, указывающими на гетерогенность корреляций музыки. К их числу относятся: а) *эмотивные* (6 ед.) (музыка – импульс; музыка – страсть; музыка – трагизм; музыка – стресс; музыка – релаксация; музыка – атмосфера); б) *физические* (4 ед.) (музыка – энергия; музыка – звучание; музыка – мелодия; музыка – диссонанс); в) *мортоморфные* (4 ед.) (музыка – палач; музыка – насилие; музыка –

вирус; музыка – пытка); г) сенсуалистические (3 ед.) (музыка – чувственность; музыка – жажда; музыка – наслаждение); д) культурно-ценностные (2 ед.) (музыка – произведение; музыка – искусство); е) ментально-интеллектуальные (2 ед.) (музыка – фанатизм; музыка – размышление); ж) гносеологические (2 ед.) (музыка – цивилизованность; музыка – обучение); з) социальные (2 ед.) (музыка – величие; музыка – помощник); и) морально-этический (1 ед.) (музыка – злой умысел); к) экзистенциальный (1 ед.) (музыка – артефакт); л) теоморфный (1 ед.) (музыка – религия).

Каждый фрейм состоит из набора определенных слотов, содержащих квант информации об онтологических особенностях концепта «Музыка». Вербализованный концепт «Музыка» в индивидуально-авторской языковой картине мира Берджесса эксплицируется, главным образом, в трех концептуальных измерениях: как эмоционально-психологическая, психофизическая и интеллектуальная сущность.

Отдельно следует отметить, что когнитивные слои фокусного концепта дифференцируются по **полярным онтологическим признакам**: музыка – это, с одной стороны, позитивная сущность: «Любовь» (*loved music so much (при моей-то любви к музыке)*), «Удовольствие» (*lovely music (прекрасная музыка)*), *heavenly music (божественная музыка)*), «Помощник» (*music that came to my aid (музыка помогла мне)*) и др.; с другой – негативная – «Боль и Страх» (*the music <...> was all a deliberate torture (музыка <...> словно мне нарочно устроили такую пытку)*), «Уничтожение» (*the music blasting away to my left, and I shut my glazzies and felt the cold wind on my litso, then I jumped (музыка была теперь от меня слева, закрыл glazzja, щекой ощутил холодное дуновение ветра и тогда прыгнул)*), «Болезнь» (*any music that was like for the emotions would make me sick (любая музыка, которая навевает всякие там чувства, подымала теперь во мне такую же тошноту)*) и др.

В дискурсе Э. Берджесса музыка представлена как дискретно выраженная эмоционально-психологическая и психофизическая сущность, приоритетными доминантами которой выступают негативно-маркированные эмоциональные домены.

Особое место в процессе вербализации концепта «Музыка» в языке Берджесса занимают **антиномии**. Так, нами были выделены: 1) религиозная антиномия «РАЙ / АД» или антиномия «ДОБРА / ЗЛА»: [*devil (дьявольский) / angel (ангельский)*], [*holy music (духовная музыка) / tolchock (убивать)*]; 2) антиномия физических действий: [*hold (держат) / shake smth off (стряхивать)*]; 3) антиномия оценки: [*cal (фекалии) / heavenly music (божественная музыка)*]. Обращает на себя внимание амбивалентность лексических единиц, эксплицирующих концепт «Музыка» в романе.

Наряду с образными средствами необходимо отметить использование экспрессивно окрашенной лексики с мелиоративной (*blissful (блаженный)*, *glorious (великолепный)*) и

др.) и пейоративной (*cal* (фекалии), *fierce* (жестокий), *vulgarities* (накости), *vonny cally* (вонючий), *creech* (вопить) и др.) коннотацией. Лексика носит окказиональный характер.

В художественном дискурсе Берджесса присутствуют такие **типы оценок** (по З.Е. Фоминой [Фомина 2006]), как: а) эмоционально-психологический (*filthy* (поганый), *nice* (приятный), *lovely* (прекрасный, чудесный) и др.); б) нормативный (*very gromky* (очень громкий), *fuzzy* (нечеткий) и др.); в) эмоционально-интеллектуальный (*pathetic* (жалкий) и др.) и др.

В фокусе внимания писателя находятся **имена собственные** как элемент вербальной репрезентации концепта «Музыка». Имена собственные в дискурсе Берджесса подразделяются на *антропонимы* и *артионимы в музыке*. *Антропонимы* представлены именами *реальных* (*Beethoven* (Бетховен), *Bach* (Бах), *Handel* (Гендель) и др.) и *вымышленных музыкантов* (*Berti Laski* (Берти Ласки), *Goggly Gogol* («Гоголь-Моголь») и др.) и названиями *фиктивных музыкальных групп* (*The Mixers* («Зе Миксерз»), *The Heaven Seventeen* («Хевен Севентин») и др.). К числу *артионимов в музыке* относятся названия *реально существующих* (*Symphony Number Forty in G Minor* (Симфония номер сорок в соль миноре) и др.) и *вымышленных музыкальных произведений* (*the Symphony Number Three* (Третья симфония), *'Honey Nose'* («Медонос») и др.), принадлежащих к жанрам классической и популярной музыки.

В языковой картине мира Берджесса выявляются следующие типы когнитивных **метафор**: а) антропоморфные; б) гидронимические; в) космологические; г) зоонимические; д) глуттонимические; е) артефактные и др. Метафорические образы *музыки* в романе «Заводной апельсин» подчеркивают проникновение музыки и ее тесную взаимосвязь со всеми сферами жизни человека.

Дефиниции музыки у Берджесса дифференцируются **по структурно-когнитивной составляющей** на: а) *определения, выраженные словосочетаниями*: Музыка – «Источник Боли» (*music must be a source of pain* (музыка должна стать источником боли)), Музыка – «Преднамеренная Пытка» (*music was a deliberate torture* (музыка была преднамеренной пыткой)), Музыка – «Эмоциональный Стимулянт» (*[music] It's a useful emotional heightener* (Это хороший эмоциональный стимулянт)); б) *позитивно-маркированные двухсоставные определения*: Музыка – «Святое и Приятное» (*The sweetest and most heavenly of activities <...> music, for instance* (В самом святом и приятном <...> например, в музыке)); в) *однокомпонентные определения*: Музыка – «Образование» (*as part of my like further education to <...> have music on the chapel stereo* (для дальнейшего моего образования мне можно <...> слушать тюремный проигрыватель)). По **семантико-концептуальному принципу** выявляются пять векторов детерминации *музыки*: а) *психологический* и б) *экстремно-физический*: Музыка – «Источник Боли», Музыка – «Преднамеренная Пытка»; в) *гедонистический*: Музыка – «Святое

и Приятное»; г) *эмоциональный*: Музыка – «Эмоциональный Стимулянт»; д) *ментальный*: Музыка – «Образование», отражающих, главным образом, эмоционально-психологическую направленность *музыки*.

На основе проанализированных контекстов выделяются следующие **функции** *музыки*: 1) суггестивная [*the music got more and more gromky, like it was all a deliberate torture* (*музыка тем временем становилась все громче и громче, словно мне нарочно устроили такую пытку*) и др.]; 2) гедонистическая [*you're keen on music* (*ты любишь музыку*) и др.]; 3) психофизическая [*Music always sort of sharpened me up* (*музыка как раз все во мне всегда обостряла*) и др.]; 4) сотериологическая [*lovely music that came to my aid* (*мне помогла прекрасная музыка*) и др.]; 5) релаксирующая [*Great Music would like quieten Modern Youth down* (*Великая Музыка усмирила бы современную молодежь*) и др.]; 6) психологическая [*very gromky atmosphere music, very fierce and full of discord* (*под громкую атмосферную музыку со страшными помехами*) и др.]; 7) деструктивная [*Music must be a source of pain* (*музыка теперь для тебя только лишь источник боли*) и др.]; 8) волюнтативная [*It was the music, see. I get all bezootny* (*Это все музыка, понимаешь? Я становлюсь как bezumni*) и др.] и др. Как показывают выявленные функции *музыки*, эксплицированный в художественном дискурсе Э. Берджесса концепт «*Музыка*» представлен как многогранная сущность, характеризующаяся как феномен, целью которого, в первую очередь, является воздействие на психику человека, однако способы воздействия имеют полярную природу: релаксация – стресс; удовольствие – боль; безопасность – внушение; самоутверждение – лишение свободы выбора и т.д.

Небезынтересно отметить **стилистические приемы**, релевантные для языка Берджесса, среди них: а) стилистически сниженная лексика (*plennies, lickturn* и др.); б) язык надсат (*grazzy, malenky* и др.); в) сравнения (*like a lomtick of redhot meat* и др.); г) перечисления (*concertos and symphonies and operas and oratorios and all that cal* и др.); д) негация (*no, not cal* и др.); е) указательные местоимения (*this, that*); ж) графические средства (*Great Music* и др.) и т.д.

Таким образом, концепция *музыки* в романе Э. Берджесса «*A Clockwork Orange*» отражает амбивалентную природу искомого концепта. Писатель демонстрирует, что *музыка* оказывает воздействие не только на душевное, но и на физическое состояние человека. *Музыка* в романе представлена как субъект, выполняющий разнообразные функции: просветительскую, морально-нравственную, этическую, эстетическую и др., что выражается посредством созданных автором образов, а также экспрессивно окрашенной лексики. *Музыка*, с одной стороны, представляется как неотъемлемая часть жизни человека, доставляющая самые приятные эмоции и чувства, как средство интеллектуального и духовного развития, с другой стороны, как материя, сущность, причиняющая страдания, жаждущая мести, провоцирующая презрительное отношение к людям с иным типом мышления.

### Выводы по третьей главе

**УНИВЕРСАЛЬНОЕ** в вербальной экспликации концепта «Музыка» в английской художественной картине мира XIX и XX веков. Концепт «Музыка» в английской языковой картине мира вербализуется преимущественно *существительными* (63% у Уайльда и 61% у Берджесса), отличающимися гетерогенностью своего состава.

В вербальной репрезентации концепта «Музыка» участвует значительное количество языковых средств, относящихся к разным категориальным типам и обозначающих широкий спектр понятий, ассоциаций и т.п., что позволяет рассматривать искомый концепт в парадигме лексико-семантического поля.

В составе ЛСП «*Music*» отмечаются 4 макрополя. Оба писателя делают акцент на существовании музыки во времени и пространстве – макрополе «*Гештальты музыки*» (*sound* (звук), *melody* (мелодия) и др.) и музыкальном инструментарии – макрополе «*Музыкальный инструмент как средство экспликации музыки*» (*violin* (скрипка), *trombone* (тромбон) и др.).

Высший уровень концептуализации концепта «Музыка» в художественном дискурсе Уайльда и Берджесса с позиции синтагматического аспекта репрезентирован *сочетаниями глагольного типа*, позволяющими продемонстрировать музыку в динамике, раскрыть ее как действующую сущность, описать оказываемое ею влияние.

В XIX и XX веках универсальными выступают *антропоморфный, орнитологический и гидронимический метафорические образы музыки*. У английских писателей отмечается *антропологизация* концепта «Музыка»: музыка идентифицируется с живым существом («МУЗЫКА – ЧЕЛОВЕК»). Музыка воспринимается как неподдающаяся контролю музыкальная стихия, которая влечет за собой и уносит в бурном потоке («МУЗЫКА – РЕКА»). Легкость и воздушность музыки актуализируется в ее сопоставлении с полетом птицы («МУЗЫКА – ПТИЦА»).

В вербальной экспликации концепта «Музыка» в дискурсе О. Уайльда и Э. Берджесса прослеживается *эмоционально-психологический тип оценки* (*terrible* (ужасный), *exquisite* (дивный), *excellent* (превосходный), *filthy* (поганый), *heavenly* (божественный), *pathetic* (жалкий) и др.).

Выявленные **функции музыки** в художественном дискурсе Уайльда и Берджесса подчеркивают ее эмоционально-психологическую ориентированность.

Таким образом, универсальное в вербальной репрезентации концепта «Музыка» в английской художественной картине мира XIX и XX веков отмечается на всех уровнях (категориально-семантическом, структурно-морфологическом, квантитативном, аксиологическом, синтагматическом, субъектно-объектном, ономастическом, метафорическом, функциональном, стилистическом) репрезентации искомого концепта. Ключевым моментом в

объективации *музыки* выступает ее антиномичный характер и антропологичность представления в индивидуально-авторской языковой картине мира О. Уайльда и Э. Берджесса.

**ВАРИАТИВНОЕ в вербальной экспликации концепта «Музыка» в английской художественной картине мира XIX и XX веков.** Для XIX века релевантным в отношении концепта «Музыка» является *социоцентризм*, тогда как XX век характеризуется *эгоцентризмом*. Антитезой «социоцентризм – эгоцентризм» объясняются расхождения на уровне архитектоники ЛСП «Music». Именно с культурой социоцентризма связано превалирование лексем, входящих в макрополе «Музыка во времени и пространстве» (*opera (опера), ball (бал)* и др.), над макрополем «Человек как творец музыки» (*orchestra (оркестр), pianist (пианист)*) в дискурсе XIX веке. В XX веке, напротив, доминирует макрополе «Человек как творец музыки» (*singer (певец), conductor (дирижер)*).

В художественном дискурсе Уайльда преобладают *объектные значения* концепта «Музыка» (МУЗЫКА – это БЕСЕДА, ЭМОЦИЯ, ПРОИЗВЕДЕНИЕ и др.), а именно: музыка как *объект каузирующего состояния*, т.е. речь идет о неоспоримом воздействии музыки на мысли и чувства людей, человек бессознательно повинуетя влиянию, оказываемому музыкой, пытается разгадать непознанный феномен, желает наслаждаться музыкой снова и снова. В языке Берджесса *субъектные* (МУЗЫКА – это ИМПУЛЬС, ЧУВСТВЕННОСТЬ, ПОМОЩНИК и др.) и *объектные значения* (МУЗЫКА – это НАСЛАЖДЕНИЕ, РЕЛАКСАЦИЯ, ОБУЧЕНИЕ и др.) концепта «Музыка» представлены в равных пропорциях, что свидетельствует о том, что человек и музыка являются «равными». XX век привносит понимание того, что не только музыка способна подчинить себе человека, но и человек может использовать музыку для достижения своих целей.

Интерес к личности прослеживается в художественном дискурсе XIX и XX века в употреблении **имен собственных**, составляющих значительный пласт лексики, коррелирующей с музыкой в языке писателей. Так, в романе Уайльда отмечаются *имена великих музыкантов*, которые используются согласно ономастической модели [Фамилия композитора] (*Chopin (Шопен), Schumann (Шуман), Wagner (Вагнер)* и др.). Анализ антропонимического поля художественного дискурса Э. Берджесса позволил выделить *реальные и фиктивные имена собственные*. Так, *реальные антропонимы* употребляются в романе, главным образом, в соответствии с ономастической моделью [Личное имя музыканта], что объясняется особым отношением главного героя романа к музыкантам, а также феноменом пресуппозиции. *Фиктивные имена* музыкантов и номинации музыкальных групп у Берджесса классифицируются на основании их этимологии на *имена с политической, религиозной, мифологической, орнитоморфной, гастрономической, географической составляющей, имена-артефакты, прецедентные имена с цифрами, имена с максимой «Огонь», имена с доминантой*



«Смерть», имена с первостихиями. Фиктивные имена содержат аллюзии на различные культуры: Англия (*Birdman* (Бердман), *Johnny* (Джонни) и др.), Германия (*Berti* (Берти), *Otto* (Отто) и др.), Италия (*Adrian* (Адриан) и др.), Россия (*Molotov* (Молотов) и др.), Греция (*Choerilos* (Чурило) и др.), Израиль (*Googly Gogol* («Гоголь-Моголь») и др.), Америка (*Ike* (Айк), *Plautus* (Плаутус)), Дания (*Skadelig* (Скаделиг)), Польша (*Laski* (Ласки)), Япония (*Achimota* (Акимота)). Доминантной ономастической моделью *фиктивных антропонимов* является [Личное имя + Фамилия музыканта], что обусловливается специфическим значением, который писатель заложил в каждое имя и фамилию, сопряженным с различными культурами или сферами жизни.

**Артионимы** в дискурсе **Уайльда** репрезентируют классические музыкальные произведения. В языке **Берджесса** отмечаются как *реально существующие названия музыкальных произведений*, так и *вымышленные*. В фокусе внимания **Э. Берджесса** находится *противопоставление двух музыкальных жанров: классической и эстрадной музыки*.

В художественном дискурсе **Уайльда** отмечаются *сенсуалистический, ювенальный, фантастический* и другие **метафорические образы музыки**. Особенности репрезентации музыки **Берджессом**, в отличие от Уайльда, наблюдаются в метафорических образах различной онтологии: 1) *стихии*; 2) *универсум*; 3) *бытийность*. Корреляция музыки с различными реалиями указывает на ее проникновение во все сферы жизни человека.

Вербальная экспликация концепта «Музыка» в языке **О. Уайльда** осуществляется при помощи *эмоционально-интеллектуального* (*celebrated* (известный) и др.) **типа оценки** (по З.Е. Фоминой [Фомина 2006]): и др. Для **Берджесса** релевантным выступает *нормативный* (*gromky* (громкий), *fuzzy* (нечеткий) и др.) и др. тип оценки.

Концепт «Музыка» у **Уайльда** рассматривается как космогоническая субстанция («мир» и «хаос»), тогда как в дискурсе **Э. Берджесса** музыка определяется как психологическая, экстремно-физическая («источник боли», «преднамеренная пытка»), гедонистическая («святое и приятное»), эмоциональная («эмоциональный стимулянт») и ментальная сущность («образование»).

Изучение **функций музыки** показало, что музыка рассматривается **Уайльдом** как *эмоционально-психологическая категория*, направленная на сближение людей и создание определенного настроения. **Берджесс**, в свою очередь, посредством функций музыки подчеркивает ее *противоречивый характер*: музыка – это «любовь» и «болезнь», «удовольствие» и «боль» и т.д. Полярность представления концепта «Музыка» создается писателем при помощи **антиномий**: а) *религиозная антиномия* ([*devil* (дьявольский) / *angel* (ангельский)] и др.); б) *антиномия физических действий* ([*hold* (держать) / *shake smth off* (стряхивать)])]; в) *антиномия оценки* ([*cal* (фекалии) / *heavenly music* (божественная музыка)])].

Специфика **авторского стиля О. Уайльда** в экспликации *музыки* выражается в применении: а) *лексических повторов*; б) *сравнений*; в) *параллельных конструкций*; г) *условного наклонения* и др. Используемые О. Уайльдом стилистические приемы способствуют усилению экспрессивности относительно музыки, отражению глубины восприятия музыки, созданию ощущения ирреальности в восприятии феномена *музыки*. **Авторский стиль Э. Берджесса** в репрезентации *музыки* прослеживается в употреблении таких стилистических фигур, как: а) *оценочная лексика*; б) *сравнения*; в) *перечисления*; г) *обращение*; д) *лексический повтор*; е) *климакс* и др. Используемые стилистические средства отражают авторскую оценку музыки, фокусируют внимание на яркости, динамичности, выразительности описания образа музыки, являются маркерами межличностных отношений коммуникантов. Кроме того, отдельного внимания заслуживает использование *вымышленного языка* «надсат» (*rookers (руки)*, *glazzies (глаза)* и др.). Стилистические средства, отмеченные в романе Берджесса, служат для демонстрации эмоционального накала разворачивающихся событий, а также для вовлечения читателя, с целью проявления его живого участия относительно правомерности и соответствия морально-нравственным устоям экспериментов, проводимых с таким великим искусством, как музыка.

В художественном дискурсе **Уайльда** встречается упоминание не только традиционных (*violin (скрипка)*, *flute (флейта)* и др.), но также редких, в том числе, экзотических (*furuparis («джурупарис»)*, *ture («туре»)*, *yotl («иотли»)* и др.) **музыкальных инструментов**. Указание на культурную принадлежность инструментов (*of the Mexicans (мексиканский)*, *the Aztecs (ацтеки)* и др.) подчеркивает этнические особенности того или иного народа. *Мистицизм* в репрезентации музыкальных инструментов еще более фокусирует внимание на непостижимой, загадочной, неподдающейся объяснению природе музыки. В языке **Берджесса** при описании музыкальных инструментов используется экспрессивно окрашенная и оценочная лексика (*wonder of wonders (чудо из чудес)*, *devil (дьявольский)* и др.), что подчеркивает значимость каждого из них.

Таким образом, XIX век характеризуется традиционным, классическим представлением музыки, являющейся составляющей культуры светского общества. Экспликация музыки XX века отличается гетерогенным характером. В XX веке музыка выступает как орудие психологического воздействия, как предмет эксперимента, как средство умирения молодежи и т.д. Для выстраивания цепи «музыка – слушатель» больше не требуются третьи лица (музыканты), «общение» человека с музыкой происходит посредством технических средств (*stereo (проигрыватель)*, *speakers (динамики)* и др.).

XIX век ознаменован мистификацией *музыки*, что обусловлено благоговейным страхом перед ее необъяснимой силой влияния, творщей в душах слушателей не мир, а хаос. XX век не

дает *музыке* однозначной оценки, акцентируя внимание на ее противоречивой природе, концепт «*Музыка*», с одной стороны, рассматривается как «чудо из чудес», с другой, как источник нестерпимой боли и мучений.

*Музыка* XIX века воспринимается как физическая, эмоционально-психологическая и коммуникативная категория, отвечающая потребностям светского общества. *Музыка* XX века – это феномен, затрагивающий эмоциональную, психологическую, религиозную, ментальную и другие области жизни человека.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

### ХРОНОЛОГИЧЕСКИ И ЛИНГВОКУЛЬТУРНО УНИВЕРСАЛЬНОЕ И ВАРИАТИВНОЕ В ВЕРБАЛЬНОЙ ЭКСПЛИКАЦИИ КОНЦЕПТА «МУЗЫКА»

Результаты анализа **УНИВЕРСАЛЬНОГО** в вербальной экспликации концепта «Музыка» в произведениях русской и английской литературы XIX и XX веков могут быть обобщены следующим образом. Концепт «Музыка» в русском и английском художественном дискурсе XIX и XX веков представляет собой многосложную, системную структуру. Языковая репрезентация искомого концепта обеспечивается посредством гетерогенных по своему составу лексических единиц разной категориальной принадлежности: *субстантивных* (63%: *звук, мелодия, симфония* (*симфония*) и др.), *глагольных* (28%: *звучать, play* (*играть*), *sing* (*петь*) и др.), *адъективных* (9%: *музыкальный, soft* (*тихий*) и др.) с ключевым семантическим компонентом «музыка». *Субстантивы* отражают онтологические свойства музыки; *глагольные лексемы* репрезентируют музыку в динамике: музыка живет, развивается, творит и т.д.; *адъективные лексемы* эксплицируют признаки музыки и выполняют оценочную функцию. Доминирование *абстрактных имен существительных* обусловлено тем, что именно они способны наиболее полно и точно эксплицировать абстрактную сущность *музыки*.

В вербальной репрезентации концепта «Музыка» участвует обширный корпус языковых ресурсов, обозначающих разнообразные понятия, явления, ассоциации и т.п., связанные со сферой музыки, что позволяет рассматривать концепт «Музыка» в парадигме лексико-семантического поля.

Анализ лексико-семантического поля «Музыка» / «Music» в **диахронии** и **синхронии** с учетом системно-структурного подхода к рассмотрению языковых ресурсов с ключевой составляющей «музыка» позволил установить, что изучаемое поле неоднородно по своему составу. В нем различаются ядро и периферия, составляющие которых сопряжены с музыкой одним из своих лексико-семантических вариантов или реализуют «музыкальную» семантику в контексте. На основании изучения ЛЕ, коррелирующих с музыкой, были выделены 4 макрополя: 1) «*Гештальты музыки*»; 2) «*Музыкальный инструмент как средство экспликации музыки*»; 3) «*Человек как творец музыки*»; 4) «*Музыка во времени и пространстве*». Доминантным макрополем как составляющей лексико-семантического поля «Музыка» / «Music» выступает макрополе «*Гештальты музыки*», отражающее разные формы проявления музыки, ее сущностные свойства, связь музыки с духовными и социальными аспектами жизни людей.

В **XIX** веке в русском и английском дискурсе наблюдается доминирование языковых единиц, структурирующих макрополе «*Музыка во времени и пространстве*» в сравнении с лексемами, входящими в состав макрополя «*Человек как творец музыки*». В **XX** веке,

напротив, отмечается превалирование ЛЕ, относящихся к макрополю «Человек как творец музыки», в сравнении с языковыми средствами, конституирующими макрополе «Музыка во времени и пространстве». Данная закономерность обусловлена изменениями в диаде «социоцентрические – эгоцентрические» формы восприятия музыки (музыка в социуме и музыка в индивидуальном мире человека).

Рассмотрение вербальных репрезентантов концепта «Музыка» в **диахронии** и **синхронии** позволило установить, что доминируют *сочетания глагольного типа*. Посредством разных семантико-структурных классов глаголов как элементов глагольных сочетаний репрезентируются субъектные и объектные признаки музыки. К числу *субъектных признаков музыки* следует отнести ее физические и эмоциональные действия, а также состояния (например, *изменила музыка, музыка любит, музыка дала слабость* и др.); *объектные признаки музыки* эксплицируются в процессе ее восприятия, в том числе в ходе размышлений и дискуссий о музыке, выражении чувств и т.п. (например, *услышал музыку, побеседовать о музыке* и др.). Акцент делается на физических действиях, производимых как самой музыкой, так и совершаемых с музыкой, что подтверждается доминированием класса *глаголов действия* (*музыка действует, music came to my aid (мне помогла музыка), drawing music (извлекая музыку)* и др.).

Глагольные сочетания, репрезентирующие концепт «Музыка» в **русском** и **английском** художественном дискурсе **XIX и XX веков**, отражают *динамические черты музыки*. Так, в **русском** художественном дискурсе **XIX века** в фокусе внимания находится *воздействие музыки на человека* (*музыка действует, она [музыка] переносит меня в то душевное состояние* и др.). В **английской** языковой картине мира **XIX века** эксплицируется *звучание музыки*, ее развитие (*tore wild music (исторгали дикие мелодии), music was going on (музыка не кончалась)* и др.). В **русской** художественной картине мира **XX века** посредством сочетаний глагольного типа демонстрируется влияние, которое *музыка* оказывает на ход событий (*музыка смяла его, раздавила, подчинила* и др.), а также воздействие, которому подвергается сама музыка (*одолеть музыку, музыку перевернете* и др.), что свидетельствует о квази вступлении человека в противостояние с музыкой. В **английском** тексте **XX века** вербализуется процессуальный признак музыки, а именно: ее существование во времени и пространстве, поскольку музыка возникает, развивается и исчерпывает себя (*music rose (музыка поднялась), music crackled and boomed (музыка трещала и взвизгивала)* и др.), т.е. проживает все этапы бытия.

В **русской** и **английской** языковой картине мира выделяется *эмоционально-психологический аспект* концепта «Музыка», отражающий эмоции слушателей и их отношение, привязанность к музыке (*очень любил музыку, music had troubled (музыка будила волнение), adore it [music] (обожать музыку)* и др.).

*Музыка* в **русском** и **английском** художественном дискурсе в диахронии и синхронии представляется как глобальный, многомерный феномен, коррелирующий с реалиями внутреннего и внешнего мира человека. Концепт «*Музыка*» в **русском** и **английском** художественном дискурсе **XIX** и **XX** века соотносится с основополагающими сущностями человеческой экзистенции, среди которых доминируют эмоционально-психологические и сенсуалистические реалии (эмоции, чувства, состояния), константы из сферы культуры и искусства, интеллектуальные категории, морально-нравственные и морально-этические понятия, социальные явления и творческая деятельность. Кроме того, в **русской** и **английской** языковой картине мира **XIX** века *музыка* рассматривается как элемент светских развлечений, как метаязык, позволяющий передавать чувства и настроения людей, как средство коммуникации и установления отношений между людьми. Корреляции концепта «*Музыка*» в **русском** и **английском** дискурсе **XIX** века эксплицируют классически ориентированную и романтическую направленность музыкального мышления и музыкальной культуры. В **русском** и **английском** художественном дискурсе **XX** века концепт «*Музыка*» соотносится со сферами интеллекта, религии, понятиями психофизической и психологической парадигмы. *Музыка* проявляет себя как психофизическая и тоталитарная (властная) сущность. Она являет собой *суггестивную сущность*, индуцирующую глубокое преклонение и почитание, сублимирует восторг и восхищение. Корреляции *музыки* с реалиями внешнего мира человека («финансы», «досуг» и др.) в **русском** и **английском** художественном дискурсе **XX** века обусловлены формированием нового типа музыкальной культуры, которая основана на новых стандартах и ориентирована на массовое потребление и коммерциализацию. В квантитативном аспекте среди универсальных корреляций музыки обнаружено 12 направлений.

В когнитивной структуре концепта «*Музыка*» в **русской** и **английской** языковой картине мира **XIX** и **XX** веков отмечаются следующие универсальные фреймы: *физические, эмотивные* и *культурно-ценностные*, что подчеркивает отношение к музыке как живому существу, а также свидетельствует о ее значимости для духовного роста человека. Кроме того, для **русского** и **английского** дискурса **XIX** века релевантными являются *рекреационные* и *коммуникативные* фреймы. В **русском** и **английском** дискурсе **XX** века *музыка* эксплицируется посредством *сенсуалистических, ментально-интеллектуальных, гносеологических, социальных, экзистенциональных, морторморфных, теоморфных* фреймов. Таким образом, музыка представляет собой феномен, затрагивающий различные сферы жизнедеятельности человека и оказывающий воздействие на социальную, культурную, духовную жизнь людей в разных социумах и культурах.

Универсальной чертой концепта «*Музыка*» в **русском** и **английском** художественном дискурсе является его *амбивалентная природа*, нашедшая свое отражение в текстах

литературных произведений в вербально маркированных *антиномиях*. Противоречивый характер *музыки* детерминируется различными аксиологическими константами, доминируют среди которых **эмоционально-психологические** квалификаторы (*превосходно, печальная, lovely (прекрасная, чудесная)* и др.). В основе вербальной экспликации оценки *музыки* также лежат интеллектуальные, сенсуалистические, психосоматические, темпоральные, морально-нравственные, религиозные и другие когнитивные классификаторы ([*поучительно, замечательно / мерзость, ложь*]; [*счастливые / печальные, трагические*]; [*devil (дьявольский) / angel (ангельский)*] и др.).

В концептуализации *музыки* в художественном дискурсе **XIX и XX веков** отмечается, прежде всего, *антропологизация* искомого концепта, объективированная посредством *гендерно-антропологических* метафор. Музыка в **русской и английской** картине мира **XIX и XX веков** соотносится также с такими базовыми максимами, как стихия воды, глуттонимические реалии, теологические понятия, эмоции и чувства, категории пространства, артефакты и др.

Изучение функций *музыки* в **русском и английском** художественном дискурсе **XIX и XX веков** показало, что универсальными являются *эмоциональная* и *волюнтаривная* функции *музыки*, что подчеркивает силу воздействия музыки на эмоциональный фон человека. В **русской и английской** картине мира **XIX века** музыка также выполняет *коммуникативную* функцию, тогда как в **XX веке** функциональный диапазон *музыки* расширяется, музыка рассматривается как *психологическая, психофизическая, физическая, ментально-интеллектуальная, гедонистическая, деструктивная, морально-нравственная, эстетическая, суггестивная, культурно-ценностная, сенсуалистическая* категория.

Универсальные признаки *музыки* с позиции соотношения языка и сознания раскрывают определенную общность представлений русского и английского этноса о музыке, что обусловлено в известной степени универсальной природой музыки, являющейся *idioma universal*. Между музыкой и слушателем любого этноса устанавливается духовная связь. Музыка становится новой реальностью слушателя, принимаемой им.

**ВАРИАТИВНОЕ** в вербальной репрезентации концепта «Музыка» в произведениях **русской и английской литературы XIX и XX веков** отражается в следующих проявлениях музыки. В **русском** художественном дискурсе **XIX века** с точки зрения рассмотрения диады «Субъект – Объект» наблюдается квантитативное превосходство *субъектных* значений концепта «Музыка», приоритетным среди которых выступает музыка как *субъект каузатор действия* (*музыка заставляет забывать* и др.). В **английском** художественном дискурсе **XIX века** доминируют *объектные* значения концепта «Музыка», музыка, главным образом, рассматривается как *объект каузирующего состояния* (*devoted himself entirely to music (всецело посвятил себя музыке)* и др.). Данный факт свидетельствует о восприятии *музыки* как

*первопричины*, музыка имеет внушающее воздействие на мысли и эмоции человека. Именно музыка служит мотивом для совершаемых человеком действий или для его погружения в определенное состояние.

Для **русского** художественного дискурса **XX века** доминантными являются *объектные* значения музыки, а именно: *музыка как объект речемыслительной деятельности (мечты о музыке, судили о музыке и др.)*. **Английский** художественный дискурс **XX века** характеризуется *равенством субъектных и объектных значений*, среди которых преобладают *музыка как субъект действия, агент (music came to my aid (музыка помогла мне) и др.)* и *музыка как объект восприятия (slooshy some lovely music (слушать прекрасную музыку) и др.)*. Подобное соотношение указывает на то, что в **России XX века** в дихотомии «человек-музыка» приоритетным является отношение человека к музыке как культовому понятию, эксплицируемому при этом, чаще всего, как *унарная* (монадная) сущность, предназначение которой состоит в ее использовании в качестве *nutrimentum spiritus* (духовной пищи) для человека. В **английской** культуре **XX века** прослеживается, с одной стороны, определенная *унификация* в проявлении музыки, т.е. нейтрализация ее активного и пассивного генезиса, с другой, – музыка репрезентируется как *бинарная субстанция*, элементы которой демонстрируют паритетные взаимоотношения в корреляции «человек и музыка».

В картине мира **Толстого** отмечается малочисленность употребления наименований музыкальных инструментов (*рояль, фортепиано, скрипка, арфа*), тогда как в дискурсе **Уайльда**, напротив, наблюдается широкий спектр музыкальных инструментов (*piano (рояль), violin (скрипка), flute (флейта), hautbois (гобой), lute (лютня), viol (виола), reed (свирель), organ (орган), zither (цимра), drum (барабан), pipe (дудка), figuraris («джурупарис»), clarin (кларнет), ture («туре»), teponazili («тепонацли»), yotl («иотли»)*), охватывающих разные культуры, что объясняется, с одной стороны, национальной спецификой менталитета англичан, известных своей склонностью к путешествиям, с другой, – историческими, социально-политическими и культурными реалиями Великобритании.

У **Орлова** описываются музыкальные инструменты (*барабан, маракас, труба, арфа, тарелки, гусли, кото, сякухати, свирель, лютня, гитара, клавиесин, ситар, альт, скрипка, клавикорд, чембало, ксилофон, виоль д'амур, виолончель, литавра, тромбон, сямисэн, контрабас, гобой, кастаньеты, валторна, кларнет, рояль, фортепьяно, саксофон, пианино, губная гармоника, баян, синтезатор*), принадлежащие различным странам мира и разным историческим периодам (Африканские страны, Антильские острова, Древней Египет, Древняя Греция, Древний Китай, Россия, Япония, Белоруссия, Европейские страны, Индия, Америка; до нашей эры – XIX век). Всеобъемлющий охват культур и эпох в русском дискурсе XX века отражает факт разностороннего взаимодействия России с культурами других стран, а также



спецификой социально-политического устройства бывшей Российской империи, на территории которой проживали и проживают многие нации и народности, сохранившие свою богатую и уникальную культуру.

В дискурсе **Берджесса** прослеживается упоминание широко известных музыкальных инструментов, являющихся неотъемлемыми составляющими оркестра (*violin* (скрипка), *trombone* (тромбон), *trumpet* (труба), *kettledrums* (литавры), *flute* (флейта), *oboe* (гобой), *guitar* (гитара), *organ* (орган), *bassoon* (фагот), *piano* (фортепиано)), что обусловливается предпочтением жанра классической музыки.

Установлено, что концепт «Музыка» в русском и английском художественном дискурсе XIX и XX веков соотносится с разными сущностями, понятиями, явлениями. В количественном соотношении среди вариативных корреляций *музыки* выявлено 5 направлений у Толстого, 4 – у Уайльда, 20 – у Орлова и 6 – у Берджесса. Так, в **русской** языковой картине мира **XIX века** музыка, главным образом, коррелирует с *морально-нравственными* и *этическими* категориями. Она служит сферой интересов, является маркером наличия таланта у человека. Музыка рассматривается как средство выражения латентных межличностных отношений, как способ гендерно обусловленной трансляции сокровенных чувств и переживаний, т.е. музыка выступает метаязыком любви (в частности, у Толстого), как некая система скрытых знаков общения или как своеобразная эмоционально-психологическая криптограмма, декодирование которой подвластно только любящим друг друга мужчине и женщине. Музыка представляется также как независимая и сильная субстанция, над которой требуется «установление государственного контроля». Типичны корреляции музыки с ментально-интеллектуальными и общественно-политическими максимами.

В отличие от русского дискурса, в **английском** художественном дискурсе **XIX века** музыка представляется, в первую очередь, как *эмоционально-психологическая сущность*. В то же время она характеризуется психофизической и пространственной организацией, что, с одной стороны, идентифицирует ее с человеком, с другой, – представляет ее как безграничный пространственный континуум. Кроме того, музыка эксплицируется как своеобразное духовное зеркало, отражающее мировидение человека. Если корреляции музыки в дискурсе **Толстого** высвечивают ее рационально-прагматический и деятельностный характер, то в картине мира **Уайльда** музыка ориентирована на созерцание.

В **русском** художественном дискурсе **XX века**, в отличие от XIX века, отмечается более широкий и многогранный спектр корреляций *музыки* с реалиями внутреннего и внешнего мира человека. Музыка репрезентируется как сущность, обладающая всеми формами бытия (пространством и временем), как некий персонифицированный идеал, для которого релевантны все ментальные и эмоциональные качества человека (интеллект, характер, талант, мысли,

чувства, переживания, мечты, активные действия и т.п.). В то же время музыка является социализированной сущностью, служит эталоном красоты, проявляет себя как креативная сущность. Она выступает рекреационно-гедонистической и коммуникативной категорией, а также средством достижения целей и областью интересов. Музыка рассматривается как наука, связанная с разными областями знаний, среди которых особое место занимают мифология и философия. Процесс создания музыки отождествляется с космогоническими и фантазмагорическими представлениями о зарождении мира. Музыка способна сублимировать мироощущение человека и его внутренний мир. Наконец, концепт «Музыка» выступает в XX веке как экономическая категория, способная стать объектом коммерциализации, инструментом к получению прибыли и т.п.

В **английской** языковой картине мира **XX века**, в отличие от русской репрезентации *музыки*, искомый концепт демонстрирует не столь широкое разнообразие возможных корреляций с реалиями окружающего мира. При этом, однако, в парадигме взаимоотношений музыки с другими сущностями отмечаются такие, которые не были выявлены в русском художественном дискурсе. Так, музыка используется в качестве лечебного средства в рамках психотерапевтического метода – музыкотерапии. Концепт «Музыка» рассматривается как богословская категория. Музыка вовлекается в сферу криминалистики, становясь психологическим оружием, преднамеренно используемым в политических целях и направленным на доведение человека до суицида. Музыка выступает способом повышения уровня образования людей, а также гедонистическим средством для времяпровождения и умиротворения людей. Она представляется как физиологическая категория, способная каузировать как физическое удовольствие, так и физические страдания. Выделенные корреляции подчеркивают связь музыки с политикой, религией, криминалистикой, медициной, физиологией человека, что не является релевантным для русской художественной картины мира.

Концепт «Музыка» в **русской** и **английской** языковой картине мира в **диахронии** и **синхронии** обладает когнитивной структурой разной степени дискретности и концептуального содержания. Составными элементами когнитивной структуры концепта «Музыка» в **русском** художественном дискурсе **XIX века** выступают **27 фреймов**. Обращенность русской картины мира XIX века к музыке детерминируется *психологическими, ментально-интеллектуальными, сенсуалистическими, социальными, экзистенциональными, морально-нравственными* фреймами, что объясняется в известной степени особенностями личности Л.Н. Толстого, а также национальными чертами русского менталитета, к которым относятся душевность, искренность, соборность, справедливость, нравственность и др. Архитектоника искомого концепта в **английском** дискурсе **XIX века** характеризуется относительно слабой

структурированностью, что подтверждается наличием лишь **12** выделенных нами **фреймов**. Когнитивная структура **английской** языковой картины мира **XIX** века отличается наличием *космогонического* фрейма, содержание которого составляет идея о том, что музыка «творит в душе не новый мир, а скорее – новый хаос». Музыка выступает демиургом нового хаоса, беспорядка в окружающем мире.

Наиболее детализированной когнитивной структурой характеризуется концепт «Музыка» в **русском** художественном дискурсе **XX** века, где фокусный концепт объективируется посредством **51** фрейма, что демонстрирует высокую семантико-когнитивную и эпистемиологическую плотность изучаемого концепта. Характерными для **русского** языкового сознания **XX** века выступают *эмоциональные, психологические, интеллектуальные, материальные, темпоральные, пространственные, эстетические* и другие признаки музыки, отражающие многообразие проявлений музыки и бесконечность форм ее восприятия. **Русскую** картину миру **XX** века отличает стремление к познанию музыки посредством открытых дискуссий, бесед и т.п. (*коммуникативные фреймы*), желание постичь ее границы (*пространственные фреймы*), направленность на человека (*сенсуалистические, рекреационные* и другие фреймы). В **английской** языковой картине мира **XX** века составными элементами архитектоники концепта «Музыка» выступают **29** фреймов. Музыка характеризуется, главным образом, дискретностью *эмоциональных* и *физических* состояний, *интеллектуальной* и *морально-нравственной* значимостью. Она рассматривается как психологическое средство, что репрезентируется, в частности, на примере *морторморфного* компонента (*Then I got on to the sill, the music blasting away to my left, and I shut my glazzies and felt the cold wind on my litso, then I jumped* [А.В.] (*Потом я влез на подоконник (музыка была теперь от меня слева), закрыл glazzja, щекой ощутил холодное дуновение ветра и тогда прыгнул* [Э.Б.])). Фокусируется внимание также на использовании музыки в медицинских (*эмотивные, физические, морторморфные, сенсуалистические фреймы*) и просветительских целях (*культурно-ценностные, ментально-интеллектуальные, гносеологические* и другие фреймы).

Итак, вербализованный концепт «Музыка», представленный в **русском** дискурсе **XX** века, обладает высокой степенью семантико-когнитивной плотности, эпистемиологической значимостью, а также дискретностью и детализированностью составных элементов, тогда как концепт «Музыка» в **английском** дискурсе **XIX** века характеризуется относительно слабо структурированной лексико-семантической матрицей. Данный факт позволяет говорить о более глубинном, всеобъемлющем и детализированном характере описания музыки, а также о ее национальной обусловленности в **русской** художественной картине мира **XX** века.

В **аксиологическом** аспекте доминируют положительные признаки музыки (67%), негативные признаки музыки, несмотря на их разноплановый и в некоторой степени

«экстремно-шокирующий» (по Ю.М. Лотману [Лотман 1992]) характер, занимают второе по значимости место в процессе вербальной объективации концепта «Музыка».

В процессе вербальной экспликации концепта «Музыка» значительная роль отводится ономастической составляющей. Имена собственные в **русской** и **английской** языковой картине мира **XIX и XX веков** классифицируются на *антропонимы*, репрезентирующие имена музыкантов и названия музыкальных групп, и *артионимы в музыке*, эксплицирующие названия музыкальных произведений. Ономастическое пространство **русских** и **английских** текстов **XIX и XX веков**, коррелирующих с концептом «Музыка», представлено *реальными* и *фиктивными* номинантами.

*Реальные антропонимы* в **русском** и **английском** дискурсе **XIX века**, а также в **русской** языковой картине мира **XX века** употребляются в соответствии с ономастической моделью [Фамилия музыканта / композитора / исполнителя]. В **английском** дискурсе **XX века** преобладает ономастическая модель [Личное имя музыканта]. Обращение по *фамилии* музыканта является релевантным для **русской** коммуникативной культуры, которая отличается формальностью и характеризуется статусно-ориентированным стилем. Для **английской** культуры **XIX века** обращение по *фамилии* музыканта не является релевантным и служит признаком официального уровня общения. Традиционной формой обращения в современной **английской** коммуникативной культуре (**XX век**), в отличие от русской, является обращение по *имени*.

*Реальные имена музыкантов* в русской и английской языковой картине мира **XX века** коррелируют с разными культурами. В **русском** художественном дискурсе отмечаются имена музыкальных деятелей *России, Германии, Британии, Италии, Австрии, Франции, Америки* и др. Широкий спектр имен зарубежных музыкальных деятелей, отмечаемых в русской музыкальной культуре, отражает стремление русского этноса к познанию мира, интерес к музыке как некой планетарной сущности, выходящий далеко за пределы ареала своей страны. Музыканты, *реальные имена* которых используются в **английском** художественном дискурсе, являются представителями, главным образом, культуры *Германии* и *Австрии*, что отражает музыкальные предпочтения Э. Берджесса.

Помимо *реальных имен собственных* языковая картина мира **XX века** характеризуется наличием *фиктивных антропонимов*. Так, *фиктивные антропонимы* в **русском** дискурсе **XX века** образуются по 3 моделям: 1) [Название музыкального инструмента + (Имя) + Фамилия] (*альтист Чехонин* и др.); 2) [Род занятий + Фамилия] (*композитор Переслегин* и др.); 3) [Род занятий + Место работы + Форма обращения + Фамилия + Имя + Отчество]. В **английском** дискурсе **XX века** *фиктивные имена* употребляются согласно следующим типам моделей: 1) [Личное имя + Фамилия

музыканта] (*Berti Laski* и др.); 2) [Название Группы] (*Goggly Gogol* и др.); 3) [Название группы + Число] (*The Heaven Seventeen*).

*Фиктивные имена в русском дискурсе XX века* obligatorно включают описание *социального габитуса* человека (*солист театра товарищ Данилов Владимир Алексеевич*). Выделяются следующие *функции фиктивных антропонимов*: а) описание качеств личности; б) описание профессиональных навыков; в) указание на социальную принадлежность; г) описание физических данных; д) указание на культурную принадлежность; е) описание внешности; ж) указание на социальный статус; з) указание на манеру подачи информации. Характерно, что, в отличие от реальных имен, в **английских вымышленных наименованиях** музыкантов и музыкальных групп, как и в русском дискурсе XX века, прослеживается взаимосвязь с различными культурами (*Англии, Германии, Италии, России, Греции, Израиля, Америки, Дании, Польши, Японии*), что объясняется индивидуальными особенностями образа жизни Э. Берджесса, а также взаимодействие с разными сферами жизни, в частности, *политической, религиозной, мифологической* и др.

Таким образом, *имена собственные* в художественном дискурсе XIX и XX веков являются своеобразными этнокультурными маркерами музыкальных приоритетов в тот или иной исторический период в России и Англии. Антропонимы отражают корреляции с культурами многих стран мира, а также эксплицируют специфику социально-гражданских отношений, что релевантно, прежде всего, для России. Появление *фиктивных имен в русском и английском дискурсе XX века* являет собой результат творческой деятельности писателей, а также отражает свободу выражения индивидуально-авторского отношения к музыке и ее создателям.

Концепт «Музыка» в художественной языковой картине мира Толстого, Уайльда, Орлова и Берджесса репрезентируется средствами метафоризации, коррелирующими с различными сферами внешнего и внутреннего мира человека. В количественном соотношении наибольшей метафоричностью концепт «Музыка» отличается в художественном дискурсе **В.В. Орлова** – 60 ед., далее следуют картина мира **Э. Берджесса** – 20 ед., **О. Уайльда** – 13 ед. и **Л.Н. Толстого** – 7 ед.

В **русском художественном дискурсе XIX века** концепт «Музыка» объективируется следующими концептуальными метафорами: 1) *антропоморфные*: музыка – «соучастник»; 2) *пироморфные*: музыка – «огонь»; 3) *сенсуалистические*: музыка – «страх»; 4) *пространственно-сотериологические*: музыка – «место спасения» и др. Метафорические образы Толстого отличаются пейоративной коннотацией, поскольку репрезентируют преимущественно *деструктивное* начало музыки.

Метафоры, объективирующие музыку в **английском** художественном дискурсе **XIX века**, распределяются по следующим семантико-когнитивным кластерам: 1) *гендерно-антропологический*: музыка – люди (человек / творец; женщина); 2) *сенсуалистический*: музыка – чувства (боль); 3) *орнитонимический*: музыка – птицы (птица); 4) *натуроморфный*: музыка – стихия (вода); 5) *экзистенциально-темпоральный*: музыка – субстанционально-темпоральные реалии (жизненный путь) и др. Метафорические образы, отмеченные в английской языковой картине мира XIX века, представляют музыку как *микроуниверсум*, где все царства и стихии теснейшим образом взаимосвязаны между собой. Метафоры человека, фауны, стихии воды и бесконечности в картине мира Уайльда описывают музыку как *мир в малом*.

Таким образом, в **русском** и **английском** дискурсе **XIX века** метафорический портрет музыки представлен *антропологическими* («человек», «личность», «творец»), *сенсуалистическими* («страх», «боль») и *натуроморфными* («огонь», «вода») реалиями: *музыка* в триаде: Человек – Чувство – [полярные] Стихии универсума (вода / огонь).

В **русской** картине мира **XX века** доминантным является соотнесение музыки с человеком в трех ипостасях (музыка – «мужчина», «женщина», «дитя»), категорией времени («музыка – вечность», «музыка – старение»), сотериологической («музыка – место спасения») и экзистенциальной («музыка – жизнь») сущностью. Важно отметить, что в **русскоязычном** тексте **XX века** *антропоморфная метафора* структурируется более детально, инкорпорируя одновременно целый ряд разных метафорических образов музыки: *гендерные, инфантные, геронтологические* и др. Характерно также, что *гендерная метафора* (ср.: «МУЗЫКА – МУЖЧИНА») содержит, в свою очередь, следующие разновидности метафор: а) *физические*; б) *бихевиористские* (от англ. *behavior* – «поведение»); в) *ментальные* и др. Специфика *антропологизации музыки*, релевантная для **русскоязычного** дискурса **XX века**, высвечивает такие черты русского менталитета, как духовность, эмоциональность, склонность к самосозерцанию.

Метафорические образы, участвующие в вербальной репрезентации концепта «Музыка» в **английском** художественном дискурсе **XX века**, определяются следующими сферами-источниками: артефакты, водная стихия и др., на основании которых выделяются следующие типы метафор: 1) *зоонимические*; 2) *физические*; 3) *космологические*; 4) *световые* и др. В английском дискурсе XX века источниками метафоризации *музыки* выступают, главным образом, *антропологическая* и *материальная* сферы. Характерно, что *антропологическая* метафора в дискурсе Берджесса является полиструктурной и включает в себе признаки *вегетативной метафоры* («музыка – росток»), *анимической* («музыка – душа») и *соматической* («музыка – тело») и др.

Детерминация *музыки* в **русской** литературе **XIX века** подчеркивает ее материально-

идеальный, деятельностный характер (Музыка – «Страшная Вещь», Музыка – «Государственное Дело»), тогда как в **английском** тексте *музыка* определяется как космогоническая субстанция (Музыка – «Не Мир», Музыка – «Хаос»).

В **русском** художественном дискурсе **XX века** наблюдается многообразие эпистемиологических определений *музыки*. Дефиниции музыки у Орлова дифференцируются не только **по семантико-концептуальной составляющей**: а) *психологическое состояние*: Музыка – «Стон», Музыка – «Отчаяние» и др.; б) *философия*: Музыка – «Условность», Музыка – «Частность» и др.; в) *эмоции*: Музыка – «Любовь», Музыка – «Ненависть» и др.; г) *интеллектуальное пространство*: Музыка – «Второй Разум» и др.; д) *форма экзистенции*: Музыка – «Жизнь» и др.; е) *моральные устои*: Музыка – «Ложь» и др.; ж) *артефакты*: Музыка – «Побрякушка»; з) *мифопоэтическое пространство*: Музыка – «Загадка»; и) *коммуникация*: Музыка – «Диалог»; к) *космогоническое состояние*: Музыка – «Мир»; л) *темпоральная парадигма*: Музыка – «Вечность», но и **по когнитивно-структурному принципу**: а) *однокомпонентные определения*: Музыка – «Душевность», Музыка – «Гармония» и др.; б) *определения, выраженные словосочетаниями*: Музыка – «Поганое Дело», Музыка – «Мелкая Суета» и др., в) *многокомпонентные определения, эксплицирующие эпистемологическое нарастание, сгущение эмоциональных смыслов*: Музыка – «Стон, Отчаяние и Боль» и др.; г) *позитивно-маркированные двухсоставные определения*: Музыка – «Вечность и Величие»; д) *нейтральные двухсоставные определения*: Музыка – «Условность и Частность»; е) *полярные двухсоставные определения*: Музыка – «Любовь и Наука»; ж) *негативно-маркированные двухсоставные определения*: Музыка – «Ложь и Побрякушка»; з) *определения с архисемой отрицания музыки*: Музыка – «Не ошибка и Не частность». Множественность и разнообразие дефиниций *музыки* в русской языковой картине мира XX века свидетельствуют о том, что *музыка* понимается как феномен, который проявляется в бесконечности форм его восприятия, феномен, который каждый раз открывается человеку все новыми и новыми гранями, музыка как некая непостижимая, фантазмагорическая и безграничная сущность – *terra inkognita*, некий неуловимый, сиюминутно меняющийся мираж – *fata morgana*, объяснить который человечество будет стремиться на протяжении всего пути своего существования.

В **английской** картине мира **XX века** отмечаются пять векторов определения *музыки*: а) *психологический* и б) *экстремно-физический*: Музыка – «Источник Боли», Музыка – «Преднамеренная Пытка»; в) *гедонистический*: Музыка – «Святое и Приятное»; г) *эмоциональный*: Музыка – «Эмоциональный Стимулянт»; д) *ментальный*: Музыка – «Образование». Эпистемиологические дефиниции музыки у Берджесса классифицируются **по структурно-когнитивной составляющей** на: а) *определения, выраженные словосочетаниями*:

Музыка – «Источник Боли», Музыка – «Преднамеренная Пытка», Музыка – «Эмоциональный Стимулянт»; б) *позитивно-маркированные двухсоставные определения*: Музыка – «Святое и Приятное»; в) *однокомпонентные определения*: Музыка – «Образование». Выявленные определения музыки в дискурсе писателя подчеркивают в целом эмоционально-психологическую направленность *музыки*.

*Музыка* в русском и английском художественном дискурсе XIX и XX веков имеет *амбивалентную* природу, которая проявляется в полярности выполняемых ею функций, детерминированных как ее сущностными свойствами, репрезентированными в языке, так и индивидуально-личностным мировидением писателей. Для индивидуально-авторской картины мира **Толстого** релевантны *морально-нравственная, этическая, эстетическая, мировоззренческая* функции *музыки*, репрезентирующие ее как средство сокрытия истинной сущности человека, как ложное эстетическое украшение эмоционально-интеллектуального портрета человека. В дискурсе **Уайльда** отмечаются *гедонистическая, психофизическая, психологическая* функции *музыки*, отражающие эстетическую направленность мироощущения писателя, а также восприятия *музыки* как проявления прекрасного.

Для **Орлова** типичными выступают *экзистенциальная, философская, коммуникативная, этическая, релятивная, профессиональная, контрастная, пространственная* и другие функции *музыки*, что еще раз свидетельствует о проникновении музыки во все сферы жизни человека, подчеркивая ее безграничный и неисчерпаемый потенциал. Помимо упомянутых функций *музыки*, внимание **Берджесса** фокусируется на *сотериологической и релаксирующей* функциях, *музыка* в индивидуально-личностной картине мира писателя являет собой способ ухода от реалий внешнего мира и предоставляет человеку возможность остаться наедине с собой, погрузившись в водоворот звуков.

Различия в экспликации концепта «Музыка» прослеживаются также на уровне использования стилистических средств, служащих его описанию. К числу таких доминантных средств в **русской** языковой картине мира **XIX века** относятся: а) *риторические вопросы*; б) *неопределенные и указательные местоимения*; в) *перечисления*; г) *восклицания* и др. Так, с помощью *риторических вопросов* и *неопределенных местоимений* Толстой отражает некую неопределенность в отношении к музыке, демонстрируется отсутствие однозначности в ответе на вопрос: «Что такое музыка?». В то же время в использовании *указательных местоимений* наблюдается конкретизация явлений, связанных с музыкой. *Перечисления* усиливают эмоциональную и содержательную составляющую описания музыки, подчеркивают значимость музыки в жизни человека, а также служат тотализаторами (усилителями) экспрессивности. Использование большого количества *восклицаний* эксплицирует яркое, насыщенное чувствами и эмоциями отношение автора к музыке.



В **английском** художественном дискурсе **XIX века** отмечается использование следующих стилистических приемов: а) *лексические повторы*; б) *сравнения*; в) *параллельные конструкции*; г) *условное наклонение* и др. *Лексические повторы* и *параллельные конструкции* в языке Уайльда способствуют усилению эмоциональности и экспрессивности высказываний, фокусируют внимание на приоритетности музыки в парадигме эстетических категорий. Посредством *сравнений* автор высвечивает сложность описания музыки. *Условное наклонение* позволяет представить музыку как некую ирреальную субстанцию.

Специфика оязыковления концепта «Музыка» в **русском** художественном дискурсе **XX века** отмечается в употреблении таких стилистических фигур, как: а) *риторические вопросы*; б) *восклицания*; в) *перечисления*; г) *параллельные конструкции* и прочее. Посредством *риторических вопросов* Орлов демонстрирует неуверенность в том, что является собой музыка, а также неоднозначное отношение к данному виду искусства. *Восклицания* репрезентируют полярные эмоции автора: восторг, гнев, удивление и т.п. *Перечисления* и *параллельные конструкции* служат для усиления эмоционального, чувственного потенциала, отражают важность явлений, сопряженных с музыкой.

Наиболее распространенными стилистическими приемами, отмечаемыми в **английском** художественном дискурсе **XX века**, являются: а) *оценочные слова*; б) *сравнения*; в) *перечисления*; г) *обращения*; д) *лексические повторы*; е) язык «надсат» и др. *Оценочные слова* в дискурсе Берджесса выражают личностную оценку автора относительно музыки. *Сравнения* эксплицируют разные образы музыки и придают концепту высокую степень выразительности и, в известной мере, таинственности. *Перечисления* актуализируют яркость и детальность в описании музыки. *Обращения* являются отражением межличностных отношений в дихотомии «человек–музыка». *Лексические повторы* повышают уровень экспрессии, концентрируют внимание на музыке. Введение Берджессом в текст произведения *фиктивного языка «надсат»* подтверждает гипотезу о том, что музыка является сущностью, не поддающейся описанию известными (традиционными) средствами языка. Частотное использование писателем экспрессивно окрашенных языковых средств, а также активное употребление русской лексики, служащей основой для вымышленного языка «надсат» (*rookers, glazzies* и др.), мотивируется особенностями личности писателя, на формирование которой существенное влияние оказало длительное проживание в Советском Союзе.

Языковые средства, объективирующие концепт «Музыка» в **русском** языке **XIX и XX веков**, отличаются *конкретной семантикой*, тогда как слова **английского** языка, связанные с музыкой, характеризуются *широкозначной семантикой*, пояснения даются преимущественно лишь на уровне обобщения.

Музыка в **русском** и **английском** языковом сознании **XIX века** относительно единообразна и определяется как гедонистическая, эстетическая категория, связанная с эмоциональным и эстетическим восприятием мира.

Музыка **XX века** в **русской** и **английской** языковой картине мира характеризуется явной многоликостью своего отражения в социуме. В **XX веке** как в **России**, так и в **Англии**, наблюдается усиление рационально-прагматического компонента в восприятии музыки, выражающееся, главным образом, в потребительском отношении к музыке, не требующем каких-либо эмоциональных и духовно-интеллектуальных затрат. Нередко она воспринимается как звучащий фон, сопровождающий деятельность человека. Появляется разнообразие музыкальных жанров, и как следствие – различия в музыкальных приоритетах. Снижается интерес к классическому искусству, обусловленный преобладанием новых современных направлений музыки. Классическая музыка остается прерогативой театра, консерватории. Альтернативой классическому концерту становится звукозапись. Интерес к музыке определяется геронтологическими факторами: старшее поколение предпочитает классическую музыку, тогда как молодые люди – эстрадную. Указанные факторы обусловили многообразные наименования тех или иных реалий, связанных с музыкой.

Для **русской** и **английской** картины мира **XIX века** релевантным является традиционное представление *музыки*, проявляющееся в «живом» звучании музыкальных инструментов, тогда как в **XX веке** в условиях технического прогресса музыка становится технократическим понятием, все большую значимость приобретают технические средства, причем как в процессе создания, так и исполнения музыки (*транзистор, машина [для написания музыки], stereo (проигрыватель)* и др.)

Таким образом, на основании анализа эмпирического материала были разработаны основы *лингвомузыковедения*, предложены методологические стратегии изучения концептуально-языковой экспликации *музыки* в разные исторические периоды (XIX и XX века), в разных хронологических срезах (в диахронии и синхронии), в разных культурах (русской и английской), в художественном дискурсе различных авторов (Л.Н. Толстого, В.В. Орлова, О. Уайльда, Э. Берджесса), у представителей разных литературных направлений (от классической литературы (Л.Н. Толстой и О. Уайльд) до современной (В.В. Орлов и Э. Берджесс), а также выявлены хронологически и лингвокультурно универсальные и вариативные черты в способах семантико-когнитивной экспликации концепта «Музыка» в русской и английской художественной картине мира XIX и XX веков.

Проведенное исследование впервые дает представление о концепте «Музыка» с позиции его рассмотрения в категориально-семантическом, структурно-морфологическом, количественном, аксиологическом, синтагматическом, субъектно-объектном, ономастическом,

метафорическом, функциональном и стилистическом аспектах в **русской и английской** художественных картинах мира **XIX и XX веков**.

Предлагаемая нами стратегия может быть использована для описания концепта «*Музыка*» как в континууме той или иной национальной культуры, так и в сопоставительном аспекте на материале разных языков и культур, включая разные исторические эпохи, произведения разных авторов, разные дискурсы, например, философский, теологический, медийный и др.

В дальнейшем **перспективным направлением** исследования является расширение поля исследования за счет контрастивного анализа вербализованного концепта «*Музыка*» в сопоставлении с языковыми картинами мира других писателей, в том числе, относящихся к различным историческим эпохам и лингвокультурам. Дальнейшие исследования могут быть посвящены изучению имен собственных как вербальных экспликаторов концепта «*Музыка*», рассмотрению метафоризации как способа объективации эстетических типов концептов в художественной, философской, медийной, теологической и других картинах мира, исследованию языковой личности музыканта, анализу вербальной экспликации классической и народной музыки в произведениях современной мировой художественной литературы и др.

### Список использованной литературы

1. Абаева Е.С. Лингвокультурологический аспект концепта 'судьба' в английском, русском и французском языках : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е.С. Абаева. – Москва, 2007. – 19 с.
2. Аврамова В. Концептосфера оценочности в национальной картине мира / В. Аврамова // Проблемы когнитивного и функционального описания русского и болгарского языков. – Шумен : Университетское изд-во «Епископ Константин Преславски», 2003. – Вып. 2. – С. 1731.
3. Алексеева М.В. Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике : дис. ... канд. филос. наук / М.В. Алексеева. – Москва, 2010. – 164 с.
4. Альбинский В.А. К вопросу о древнерусской музыкальной терминологии в территориальных говорах Подвинья и Прикамья и творческом наследии Б.В. Шергина / В.А. Альбинский // Литературный язык и народная речь. – Пермь, 1986. – С. 77–88.
5. Анкерсмит Ф.Р. История и тропология : взлет и падение метафоры / Ф.Р. Анкерсмит. – Москва : Прогресс-Традиция, 2003. – С. 82–85.
6. Апресян Ю.Д. Лексическая семантика : синонимические средства языка / Ю.Д. Апресян. – Москва : Наука, 1974. – 368 с.
7. Арановский М. «Музыка – явление бесконечное...» / М. Арановский // Музыкальная академия. – 2004. – № 1. – С. 31–35.
8. Аристотель Поэтика. Об искусстве поэзии / Аристотель // Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – Минск : Литература, 1998. – С. 1064–1112.
9. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка : (стилистика декодирования) : учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / И.В. Арнольд. – 2-е изд., перераб. – Ленинград : Просвещение, 1981. – 295 с.
10. Артемов В. Основание философии музыки / В. Артемов // Вячеслав Артемов (Материалы) : Фонд духовного творчества. – Москва, 1997.
11. Арутюнова Н.Д. Аксиология в механизмах жизни и языка / Н.Д. Арутюнова // Проблемы структурной лингвистики. – Москва : Наука, 1982. – С. 5–23.
12. Арутюнова Н.Д. Дискурс, Субъект / Н.Д. Арутюнова // Языкознание. Большой энциклопедический словарь. – Москва : Большая Российская энциклопедия, 1998. – С. 136–137, 497–498.
13. Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс. Вступительная статья / Н.Д. Арутюнова // Теория метафоры : сборник: пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. – Москва : Прогресс, 1990. – С. 5–33.
14. Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл : логико-семантические проблемы / Н.Д. Арутюнова. – Москва : Наука, 1976. – 383 с.

15. Арутюнова Н.Д. Стиль Достоевского в рамке русской картины мира / Н.Д. Арутюнова // Поэтика. Стилистика. Язык и культура : памяти Т.Г. Винокур. – Москва, 1996. – С. 61–90.
16. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений : Оценка. Событие. Факт. – Москва : Наука, 1988. – 341 с.
17. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека / Н.Д. Арутюнова. – 2-е изд., испр. – Москва : Языки русской культуры, 1999. – 895 с.
18. Арутюнова Н.Д. Языковая метафора (синтаксис и лексика) / Н.Д. Арутюнова // Лингвистика и поэтика : сб. науч. ст. – Москва, 1979. – С. 147–174.
19. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – 2-е изд. – Москва : Музыка, Ленинградское отделение, 1971. – 365 с.
20. Асафьев Б.В. Путеводитель по концертам / Асафьев Б.В. – Москва : Музыка, 1978. – 97 с.
21. Аязбекова С.Ш. Картина мира этноса : Коркут-ата и философия музыки казахов : монография / С.Ш. Аязбекова. – 2-е изд. – Астана, 2011. – 284 с.
22. Аязбекова С.Ш. Концепт «музыка» в контексте глобальных тенденций развития культур Евразии / С.Ш. Аязбекова // Global trends of development of ethnic languages in the context of providing international communications/traditions and moderns trends in the process of formation of humanitarian values. – London, 2014. – С. 13–15.
23. Бабушкин А.П. Части тела человека в метафорических репрезентациях / А.П. Бабушкин // Когнитивные исследования языка : материалы междунар. науч. конф. – М. ; Тамбов, 2012. – Вып. 11. – С. 96–98.
24. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка : пер. с фр. Е.В. и Т.В. Вентезель / Ш. Балли. – Москва : Иностр. лит-ра, 1955. – 416 с.
25. Барсукова Е.В. Языковая личность как категория исторической культурологии (на материале «Архива князя Воронцова») : автореф. дис. ... канд. культурологии / Е.В. Барсукова. – Москва, 2007. – 22 с.
26. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – Москва : Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
27. Бирюков Б.В. Теория смысла Готтлоба Фреге / Б.В. Бирюков // Применение логики в науке и технике. – Москва : Изд. Академии наук СССР, 1960. – С. 502–555.
28. Бондалетов В.Д. Русская ономастика / В.Д. Бондалетов. – Москва : Просвещение, 1983. – 224 с.
29. Бондарко А.В. Категориальные ситуации в функционально-грамматическом описании / А.В. Бондарко // 40 лет Санкт-Петербургской типологической школе : сборник статей. – Москва : Litres, 2014. – С. 36–53.
30. Борискина О.О. Теория языковой категоризации : национальное языковое сознание сквозь призму криптокласса / О.О. Борискина. – Воронеж, 2003. – 211 с.

31. Борисова И.Е. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме : дис. ... канд. культурол. наук / И.Е. Борисова. – Санкт-Петербург, 2000. – 251 с.
32. Буянова Л.Ю. Эмотивность и эмоциогенность языка : механизмы экспликации концептуализации : монография / Л.Ю. Буянова, Ю.П. Нечай. – Краснодар : Кубанский государственный университет, 2006. – 277 с.
33. Вайсгербер Й.Л. Родной язык и формирование духа : пер. с нем. / Й.Л. Вайсгербер. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Едиториал УРСС, 2004. – 232 с.
34. Вахтель Н.М. Языковая личность лингвиста / Н.М. Вахтель, Т.Н. Голицына, Т.И. Распопова // Вестник Воронежского государственного университета. Сер. Филология. Журналистика. – Воронеж, 2012. – № 1. – С. 28–31.
35. Вежбицка А. Семантические универсалии и описание языков / А. Вежбицка. – Москва : Логос, 1999. – 139 с.
36. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / Вежбицкая А. : пер. с англ. : отв. ред. и сост. М.А. Кронгауз. – М. : Рус. словари, 1996. – 416 с.
37. Величкова Л.В. Психолингвистический подход к исследованию эмоциональности речи / Л.В. Величкова, О.В. Киршинова // Вестник Ленинградского государственного университета. – Санкт-Петербург, 2015. – Т. 1 : Филология, № 1. – С. 165–171.
38. Вербицкая О.М. Особенности авторского стиля Оскара Уайльда (на материале сказок О. Уайльда) / О.М. Вербицкая, Е.Л. Гаврилюк // Научно-педагогический журнал Восточной Сибири Magister Dixit. – 2013. – № 1 (13). – С. 121–130.
39. Виноградов В.В. Избранные труды : О языке художественной прозы / В.В. Виноградов. – Москва : Наука, 1980. – 360 с.
40. Виноградов В.В. О художественной прозе / В.В. Виноградов. – Москва : Наука, 1930. – С. 60.
41. Виншель А.В. Музыка и музыкант в немецкой литературе рубежа XX–XXI веков (П. Зюскинд «Контрабас», Х.-Й. Ортайль «Ночь Дон Жуана», Х.-У.Трайхель «Тристан-Аккорд») : дис. ... канд. филол. наук / А.В. Виншель. – Воронеж, 2015. – 186 с.
42. Влавацкая М.В. Понятие дистрибуции в отечественной и зарубежной лингвистике / М.В. Влавацкая // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2011. – № 1 (8). – С. 39–42.
43. Волосухина Н.В. К вопросу о трактовке понятий «концепт» и «фрейм» в современной лингвистике / Н.В. Волосухина // Университетские чтения – 2010 : материалы научно-методических чтений ПГЛУ. – Пятигорск : ПГЛУ, 2010. – С. 41–46.
44. Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки / Е.М. Вольф. – Москва : Едиториал УРСС, 2002. – 280 с.

45. Воробьева И.Н. Особенности семантики музыкальной терминологии : автореф. дис. ... канд. филол. наук / И.Н. Воробьева. – Москва, 1986. – 23 с.
46. Воробьева И.Н. Прагматика текста и значение термина : (На материале муз. терминологии) / И.Н. Воробьева // Прагматические характеристики текста и его смысловая интерпретация. – Нальчик, 1987. – С. 3–9.
47. Воронина Е.А. Мировоззренческое знание в литературно-художественном творчестве : дис. ... канд. филос. наук / Е.А. Воронина. – Нижний Новгород, 2008. – С. 65.
48. Воронцова Т.И. Текст баллады. Концептуальная картина мира (на материале английских и шотландских баллад) : монография / Т.И. Воронцова. – Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2003. – 139 с.
49. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию : пер. с нем. яз. / В. Гумбольдт. – 2-е изд. – Москва : Прогресс, 2000. – С 75.
50. Гумбольдт В. О различии организмов человеческих языков и о влиянии этого развития на умственное развитие человеческого рода : пер. с нем. яз. / В. Гумбольдт. – 2-е изд. – Москва: URSS, 2013. – 376 с.
51. Гумбольдт В. Язык и философия культуры : пер. с нем. яз. / В. Гумбольдт. – Москва : Прогресс, 1985. – 451 с.
52. Данькова Т.Н. Концепт «любовь» и его словесное воплощение в индивидуальном стиле А. Ахматовой : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т.Н. Данькова. – Воронеж. гос. пед. ун-т, 2000. – С. 10.
53. Дейк Ван Т. Язык. Познание. Коммуникация / Т. Ван Дейк. – Москва, 1989. – 331 с.
54. Делазари И.А. Моделирование музыки : Mozart and the Wolf Gang Энтони Берджесса / И.А. Делазари // Зарубежная литература : Проблемы методы. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2015. – Вып. 8. – С. 73–86.
55. Денисов А.В. Музыкальный язык в семиозисе художественной культуры : на материале Европейской музыки : дис. ... канд. искусствоведения / А.В. Денисов. – Санкт-Петербург, 2002.– 233 с.
56. Джансеитова С.С. Музыка как феномен культуры / С.С. Джансеитова, Г.К. Шашаева, Н.С. Бекмолдинов // Наука и мир. – 2014. – Т. 3. – № 2 (6). – С. 227–230.
57. Джаубаева Ф.И., Штайн К.Э. Особенности формирования языковой личности и речевого поведения русского писателя Л.Н. Толстого в процессе семейного воспитания и образования / Ф.И. Джаубаева, К.Э. Штайн // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – Майкоп, 2009. – Вып. 3. – С. 146–151.
58. Джу Джон Ын. Лексико-семантическое поле «музыка» в русском языке : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Дж. Джу. – Москва, 1996. – 18 с.

59. Диброва Е.И. Очерки по лексикологии английского языка / Е.И. Диброва. – Москва, 2004. – С. 88.
60. Дрошнев Д.Д. Роль музыкальной лексики в творчестве В.Ф. Одоевского : семантический, когнитивный, стилистический аспекты : дис. ... канд. филол. наук / Д.Д. Дрошнев. – Москва, 2014. – 214 с.
61. Епишева О.В. Музыка в лирике К.Д. Бальмонта : дисс. ... канд. филол. наук / О.В. Епишева. – Иваново, 2006. – 220 с.
62. Загоровская О.В. Семантика диалектного слова и проблемы диалектной лексикографии / О.В. Загоровская; отв. ред. Ю.Н. Караулов; АН СССР, Ин-т рус. яз. – Москва : ИРЯ, 1990. – 299 с.
63. Загоровская О.В. Термин и терминология / О.В. Загоровская, Т.Н. Данькова. – Воронеж : Научная книга, 2011. – 136 с.
64. Звегинцев В.А. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях / В.А. Звегинцев. – Ч. I. – Москва, 1960. – 405 с.
65. Изард К.Е. Эмоции человека / К.Е. Изард. – Москва, 1980. – 440 с.
66. Ильин В.И. «Чувства» и «эмоции» как социологические категории / В.И. Ильин // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Сер. 12. – 2016. – Вып. 4. – С. 28–40.
67. Ионова С.В. Лингвистика эмоций : основные проблемы, результаты и перспективы / С.В. Ионова // Язык и эмоции : личностные смыслы и доминанты речевой деятельности : сб. науч. трудов / под ред. С.В. Ионовой, Ю.К. Волошина, В.В. Леонтьева. – Волгоград : Изд-во ЦОП «Центр», 2004. – С. 4–24.
68. Ионова С.В. Эмоции в новой коммуникативной реальности / С.В. Ионова // Человек в коммуникации : мотивы, стратегии и тактики : коллективная монография. – Волгоград, 2010. – С. 7–20.
69. Каган М.С. Философия культуры / М.С. Каган. – СПб., 1996. – 415 с.
70. Камышева О.С. Метафорическое моделирование ментальной сферы «Музыка» в русской и английской художественной литературе XX века : дис. ... канд. филол. наук / О.С. Камышева. – Екатеринбург, 2009. – 205 с.
71. Каналаш О.П. Национальная картина мира как компонент лингвистического исследования / О.П. Каналаш // *Lingua mobilis*. – 2012. – № 6 (39). – С. 70–73.
72. Карасик В.И. Оценочная мотивировка, статус лица и словарная личность / В.И. Карасик // *Филология – Philologica*. – 1994. – № 3. – С. 2–7.
73. Карасик В.И. Языковой круг : личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. – Волгоград : Перемена, 2002. – 477 с.



74. Караулов Ю.Н. Русская языковая личность и задачи ее изучения / Ю.Н. Караулов // Язык и личность. – Москва : Наука, 1989. – С. 3–8.
75. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность / Ю.Н. Караулов. – 2-е изд., стереотип. – Москва : Едиториал УРСС, 2002. – 264 с.
76. Караулов Ю.Н. Типы коммуникативного поведения носителя языка в ситуации лингвистического эксперимента / Ю.Н. Караулов // Этнокультурная специфика языкового сознания. – Москва 1996. – С. 67–97.
77. Кобозева И.М. Лингвистическая семантика / И.М. Кобозева. – 2-е изд. – Москва : Едиториал УРСС, 2004. – 352 с.
78. Ковалев Г.Ф. Литературная ономастика / Г.Ф. Ковалев. – Москва : Научная книга, 2014. – 447 с.
79. Ковалев Г.Ф. Ономастические этюды : писатель и имя : монография / Г.Ф. Ковалев. – Воронеж, 2002. – 274 с.
80. Коробко Л.В. Анализ предикатов, репрезентирующих феномен «Музыка» (на материале повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната») / Л.В. Коробко // Иноязычная коммуникативная культура в повышении качества профессиональной подготовки специалистов : сб. науч. ст. по материалам I Всероссийской науч.-практ. конф. (Воронеж, 27–28 апреля 2016 г.). – Воронеж : ВУНЦ ВВС «ВВА», 2016. – С. 269–271.
81. Коробко Л.В. Глагольные сочетания как средство объективации феномена «Музыка» в повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната» / Л.В. Коробко // Научный альманах. – Тамбов : ООО «Консалтинговая компания Юком», 2015. – № 10-4 (12). – С. 522–525.
82. Коробко Л.В. Имена собственные как прецедентные феномены ЛСП «Музыка» (на примере повести Л.Н. Толстого «Крейцера Соната») / Л.В. Коробко // Наука и общество в эпоху перемен : Материалы Международной научно-практической конференции (Уфа, 15–16 октября 2015 г.) / отв. ред. О.Б. Нигматуллин. – Уфа : РИО ИЦИПТ, 2015. – С. 65–68.
83. Коробко Л.В. Имя Людвига ван Бетховена как прецедентная единица в романе Э. Берджесса «Заводной апельсин» / Л.В. Коробко // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2017. – № 1. – С. 169–177.
84. Коробко Л.В. Концепция музыки в языковой картине мира Л.Н. Толстого / Л.В. Коробко // Вестник Московского государственного областного университета. Сер. «Русская филология». – 2016. – № 4. – С. 42–49.
85. Коробко Л.В. Микрополе «Музыкальная форма» как часть ЛСП «Музыка» в повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната» / Л.В. Коробко // Современная наука : теоретический и практический взгляд : Сборник статей Международной научно-практической конференции

(Челябинск, 28 ноября 2015 г.) : в 3 ч. Ч. 1. – Уфа : РИО МЦИИ ОМЕГА САЙНС, 2015. – С. 265–267.

86. Коробко Л.В. Микрополе «Построение музыки» в повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната» / Л.В. Коробко // Проблемы и перспективы гуманитарной науки в контексте глобализации : Материалы VII Международной научно-практической конференции (Москва, 14 декабря 2015 г.) : Вестник международных научных конференций: науч. тр. – Москва : Издательство «Перо», 2015. – Вып. 11(15). – С. 98–101.

87. Коробко Л.В. Музыка как объект в языковой картине мира Л.Н. Толстого / Л.В. Коробко // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2015. – Т. 1. Филология. – С. 279–288.

88. Коробко Л.В. Музыкальная лексика в повести Л.Н. Толстого «Крейцерова соната» в лингвокультурологическом аспекте / Л.В. Коробко // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Сер. Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. – 2015. – № 4 (28). – С. 52–72.

89. Коробко Л.В. Номинации музыкальных инструментов в аспекте экспликации *музыки* в языковой картине мира О. Уайльда / Л.В. Коробко // Научный журнал «Современные лингвистические и методико-дидактические исследования». – 2017. – № 2 (34). – С. 69–81.

90. Коробко Л.В. Номинации музыкальных произведений в романе В. Орлова «Альтист Данилов» как знаки культурного кода / Л.В. Коробко // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Сер. Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. – 2016. – № 4 (32). – С. 129–145.

91. Коробко Л.В. Общее и специфическое в вербальной экспликации концепта «Музыка» в русской художественной картине мира XIX- XX вв. / Л.В. Коробко // Научный журнал «Современные лингвистические и методико-дидактические исследования». – 2017. – № 4 (36). – С. 78–94.

92. Коробко Л.В. Субстантивный тип сочетаний, репрезентирующий феномен «Музыка» в повести Л.Н. Толстого «Крейцерова Соната» / Л.В. Коробко // Новая наука: проблемы и перспективы : Международное научное периодическое издание по итогам Международной научно-практической конференции (Стерлитамак, 4 ноября 2015 г.) : в 2 ч. Ч. 2. – Стерлитамак : РИЦ АМИ, 2015. – С. 140–142.

93. Коробко Л.В. Человек как творец музыки в художественном дискурсе О. Уайльда (на материале романа «The Picture of Dorian Gray») / Л.В. Коробко // Современный взгляд на будущее науки : сборник статей Международной научно-практической конференции (Казань, 20 марта 2017 г.) : в 3 ч. Ч. 3. – Уфа : АЭТЕРНА, 2017. – С. 111 – 113.

94. Коробко Л.В. Этимологические и транскультурные составляющие фиктивных имен музыкантов и номинаций музыкальных групп (на материале романа Энтони Берджесса «Заводной апельсин») / Л.В. Коробко // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Сер. Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. – 2016. – № 2 (30). – С. 135–150.
95. Кочетков В.В. Психология межкультурных различий / В.В. Кочетков. – Москва : Per Se, 2002. – 416 с.
96. Кретов А.А. Основы лексико-семантической прогностики : дис... докт. филол. наук / А.А. Кретов. – Воронеж, 1994. – 451 с.
97. Кретов А.А. Основы лексико-семантической прогностики / А.А. Кретов. – Воронеж : Воронежский государственный университет, 2006. – 390 с.
98. Кронгауз М.А. Семантика / М.А. Кронгауз. – Москва : Академия, 2005. – 352 с.
99. Кубрякова Е.С. Концепт / Е.С. Кубрякова // Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина. – Москва, 1997. – С. 53–55.
100. Кубрякова Е.С. Роль словообразования в формировании языковой картины мира / Е.С. Кубрякова // Роль человеческого фактора в языке : Язык и картина мира. – Москва : Наука, 1988. – С. 141–172.
101. Кубрякова Е.С. Языковая картина мира как особый способ репрезентации образа мира в сознании человека / Е.С. Кубрякова // Вестник Чувашского государственного педагогического университета им. И.Я. Яковлева. – 2003. – № 4 (38). – С. 3–12.
102. Лазутина Т.В. Философия музыки : музыкальная картина мира и ее соответствие реальности / Т.В. Лазутина // Вестник НГУ. Серия : Философия. – 2009. – Т. 7. – Вып. 3. – С. 34–37.
103. Лакофф Дж. *Metaphors We Live by* / Дж. Лакофф, М. Джонсон. – Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
104. Ларина Т.В. Категория вежливости и стиль коммуникации : Сопоставление английских и русских лингвокультурных традиций / Т.В. Ларина. – Москва : Рукописные памятники Древней Руси, 2009. – 512 с.
105. Леонтьев А.А. Основы психолингвистики : учеб. для студ. вузов, обуч. по спец. «Психологии» / А.А. Леонтьев. – Москва : Смысл, 1999. – 287 с.
106. Лингвоперсонология : типы языковых личностей и личностно-ориентированное обучение / под ред. Н.Д. Голева, Н.В. Сайковой, Э.П. Хомич. – Барнаул; Кемерово, 2006. – 435 с.
107. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка / Д.С. Лихачев // Известия Российской Академии наук. Серия литературы и языка. – Москва : Наука, 1993. – Т. 52. – № 1. – С. 3–9.
108. Лотман Ю.М. Культура и взрыв / Ю.М. Лотман. – Москва : Прогресс, 1992. – 272 с.

109. Луков В.А. Феномен Уайльда : тезаурусный анализ. / В.А. Луков, Н.В. Соломатина. – М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2007. – 342 с.
110. Лукьянова Н.А. Экспрессивная лексика разговорного употребления : Проблемы семантики / Н.А. Лукьянова. – Новосибирск : Наука, 1986. – 230 с.
111. Ляховецкая М.Я. Именованье предметов и явлений музыкальной действительности в русском и английском языках : дис. ... канд. филол. наук / М.Я. Ляховецкая. – Саратов, 1998. – 178 с.
112. Макаров М.Л. Основы теории дискурса / М.Л. Макаров. – Москва : ИТДГК «Гнозис», 2003. – 280 с.
113. Максимова О.Л. Проза А. Грина : музыка в художественном сознании писателя: дис... канд. филол. наук / О.Л. Максимова. – Сыктывкар, 2004. – 208 с.
114. Массина С.А. Профессионализация терминов в подъязыках разных типов : дис. ... канд. филол. наук / С.А. Массина. – Саратов, 1991. – 185 с.
115. Массина С.А. Специфика жаргонизированной терминологии : (На материале музыкальной терминологии) / С.А. Массина // Активные процессы в языке речи. – Саратов : Изд-во Саратовского гос. ун-та, 1991. – С. 47–52.
116. Массина С.А. Термины и профессионализмы в музыковедческой и исторической терминосистемах / С.А. Массина // Актуальные проблемы лексикологии и стилистики. – Саратов : Изд-во Саратовского гос. ун-та, 1993. – С. 58–63.
117. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика : учебное пособие / В.А. Маслова. – Минск : Театра-Системс, 2005. – 383 с.
118. Маслова В.А. Поэт и культура : концептосфера Марины Цветаевой : учеб. пособие / В.А. Маслова. – Москва : Флинта : Наука, 2004. – 256 с.
119. Матаева Ю.А. К вопросу о субъектно-объектных отношениях в простом предложении в южноуральской деловой письменности XVIII в. / Ю.А. Матаева // Деловой язык XVIII в. по архивным данным городов Челябинска, Кургана, Тобольска : сб. статей / гл. ред. Л.А. Глинкина. – Челябинск : ЧГПУ, 2004. – С. 241–244.
120. Матаева Ю.А. Субъектно-объектные отношения в деловом языке второй половины XVIII века (по архивным материалам) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ю.А. Матаева. – Челябинск, 2005. – 22 с.
121. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки / В.В. Медушевский. – Москва, 1993. – 252 с.
122. Медушевский В.В. Таинственные энергии музыки / В.В. Медушевский // Музыкальная академия. – 1992. – № 3. – С. 54–57.

123. Меняйло В.В. Динамичность авторской картины мира / В.В. Меняйло // *STUDIA LINGUISTICA XVIII* Актуальные проблемы современного языкознания : Сборник. – Санкт-Петербург : Политехника-сервиз, 2009. – С. 110–118.
124. Меркулова Н.В. Методика исследования художественного текста на основе анализа эстетической ономастики (на материале романа Г. Флобера «Госпожа Бовари») / Н.В. Меркулова // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Сер. Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. – 2015. – Вып. 4 (28) – С. 110–125.
125. Мирзоева Л.Ю. Категориальные особенности оценки и их представление в современной лингвистике / Л.Ю. Мирзоева // Вестник КарГУ. – 2012. – № 2 (66). – С. 4–9.
126. Москвин В.П. Русская метафора : очерк семиотической теории / В.П. Москвин. – Москва : Изд. ЛКИ, 2007. – 184 с.
127. Мышьякова Н.М. Литература и музыка в русской культуре XIX века : дис. ... докт. искусств-я / Н.М. Мышьякова. – Санкт-Петербург, 2003. – 234 с.
128. Надольская О.Н. Лексикология музыкального исполнительства. Теоретические основания и системный анализ : дис. ... канд. искусствоведения / О.Н. Надольская. – Саратов, 2006. – 157 с.
129. Назайкинский Е.В. Еще раз о музыковедческих терминах и понятиях / Е.В. Назайкинский // *Музыковедение к началу века : прошлое и настоящее*. – Москва, 2002. – С. 3–13.
130. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – Москва, 1972. – 383 с.
131. Назайкинский Е.В. Понятия и термины в истории музыки / Е.В. Назайкинский // *Методологические проблемы музыкознания*. – Москва, 1987. – С. 151–177.
132. Назарова Ж.В. Омонимия, синонимия, антонимия музыкальных терминов / Ж.В. Назарова. – Москва, 1998. – 9 с. Рукопись деп. в ИНИОН РАН № 31785 от 17.04.98.
133. Никитин М.В. Об отражении картины мира в языке / М.В. Никитин // *Studia Linguistica* 8. – Санкт-Петербург, 1999. – С. 8–14.
134. Павлова Е.В. Музыка в ранней прозе Томаса Манна : дис. ... канд. филол. наук / Е.В. Павлова. – Москва, 2010. – 200 с.
135. Павловская А.В. Россия и Америка. Проблемы общения культур / А.В. Павловская. – Москва : МГУ, 1998. – 304 с.
136. Петрова С.А. Интермедиаальная специфика повести Л.Н. Толстого «Крейцера соната» / С.А. Петрова // *Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки*. – 2011. – № 1 (17). – С. 116–122.

137. Пименова М.В. Типология структурных элементов концептов внутреннего мира (на примере эмоциональных концептов) / М.В. Пименова // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2004. – № 1. – С. 83–90.
138. Позднякова Е.Ю. Языковая картина мира и языковое пространство во взаимосвязи «язык-культура» / Е.Ю. Позднякова // Филология и человек. – 2010. – № 1. – С. 20–28.
139. Попова З.Д. Когнитивная лингвистика : учебное пособие / З.Д. Попова, И.А. Стернин. – Москва : АСТ «Восток-Запад», 2007. – 226 с.
140. Постовалова В.И. Картина мира в жизнедеятельности человека / В.И. Постовалова // Роль человеческого фактора в языке : Язык и картина мира. – Москва : Наука, 1988. – С. 8–69.
141. Рылов Ю.А. Очерки романской антропонимии : монография / Ю.А. Рылов. – Воронеж : ЦЧКИ, 2000. – 163 с.
142. Самаркина Н.О. Метафора в формировании фразеологических единиц с компонентом, относящимся к фразеосемантическому полю «Музыка», в английском и турецком языках : дисс. ... канд. филол. наук / Н.О. Самаркина. – Казань, 2006. – 212 с.
143. Самородов М.А. Интермедиаальная поэтика прозы И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого и А.П. Чехова в свете интерпретации их произведений оперными либреттистами : дис. ... канд. филол. наук / М.А. Самородов. – Москва, 2015. – 135 с.
144. Самуиша Ш.Д. Русская музыкальная терминология : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ш.Д. Самуиша. – Москва, 1969. – 23 с.
145. Сапрыкина В.И. Национальная специфика языкового отражения концепта в художественной картине мира : На материале вербализации концепта "музыка" в русской и немецкой поэзии XIX–XX в.в. : дис. ... канд. филол. наук / В.И. Сапрыкина. – Воронеж, 2005. – 225 с.
146. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии : пер. с англ. под ред. и с предисл. А.Е. Кибрика / Э. Сепир. – Москва : Прогресс, «Универс», 1993. – 654 с.
147. Сердюк Е.Н. К проблеме определения признаков художественного дискурса / Е.Н. Сердюк // Культура народов Причерноморья. – 2012. – № 226. – С. 85–88.
148. Серио П. В поисках четвертой парадигмы / П. Серио // Философия языка, в границах и вне границ. – Харьков : ОКО, 1993. – 192 с.
149. Сиротинина О.Б. Русский язык в разных типах речевых культур / О.Б. Сиротинина // Русский язык сегодня: сб. статей / РАН. Ин-т рус. яз. им. В.В. Виноградова. – Москва : Азбуковник, 2000. – Вып. 1. – С. 240–248.
150. Смирнова Е.А. Языковое сознание билингов : лингвистический аспект (на материале произведения Э. Берджесса «Заводной апельсин») / Е.А. Смирнова, З. Юсупова // Альманах

современной науки и образования. – Тамбов : Грамота, 2010. – № 2 (33): в 2-х ч. – Ч. II. – С. 156–160.

151. Стернин И.А. Коммуникативное и когнитивное сознание / И.А. Стернин // С любовью к языку. – Москва–Воронеж, 2002. – С. 44–51.

152. Стернин И.А. Коммуникативное поведение как активное страноведение / И.А. Стернин // Язык и культура. – Воронеж, 1996. – С. 15–16.

153. Стратулат Е.Л. Семантическая структура музыкальной терминологии / Е.Л. Стратулат. – Кишинев, 1989. – 9 с. Рукопись деп. в ИНИОН АН СССР № 40423 от 12.12.89.

154. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного / А.В. Суперанская. – Москва : Наука, 1973. – 340 с.

155. Сухих М.В. Символика личного имени в русской культуре / М.В. Сухих // Русская словесность в системе высшего образования : матер. докладов и сообщений XIV междунар. науч.-метод. конф. – Санкт-Петербург : СПГУТД, 2009. – С. 111–113.

156. Тарасов Е.Ф. Актуальные проблемы анализа языкового сознания / Е.Ф. Тарасов // Языковое сознание и образ мира : сб. статей / под ред. Н.В. Уфимцевой. – Москва, 2000а. – С. 24–32.

157. Тарасов Е.Ф. Межкультурное общение – новая онтология анализа языкового сознания / Е.Ф. Тарасов // Этнокультурная специфика языкового сознания : сб. статей / под ред. Н.В. Уфимцевой. – Москва, 1996. – С. 7–22.

158. Тарасов Е.Ф. Языковое сознание – перспективы исследования / Е.Ф. Тарасов // Языковое сознание : содержание и функционирование. XIII Международный симпозиум по психолингвистике и теории коммуникации : тез. докл. (Москва, 1–3 июня 2000 г.) / под ред. Е.Ф. Тарасова. – Москва, 2000б. – С. 3–4.

159. Телия В.Н. Метафоризация и ее роль в создании языковой картины мира / В.Н. Телия // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – Москва, 1988. – С. 173–203.

160. Теория функциональной грамматики. Субъектность. Объектность. Коммуникативная перспектива высказывания. Определенность. Неопределенность / отв. ред. А.В. Бондарко. – Санкт-Петербург : Наука, 1992. – 304 с.

161. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация : учебное пособие / С.Г. Тер-Минасова. – Москва : Слово, 2000. – 262 с.

162. Толстой Н.И. Язык и культура : некоторые проблемы славянской этнолингвистики / Н.И. Толстой // Русский язык и современность. Проблемы и перспективы развития русистики. – Москва, 1991. – Ч. 1. – С. 5–22.

163. Тюпа В.И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы) / В.И. Тюпа. – Тверь : Тверской государственный университет, 2002. – 80 с.

164. Уорф Б.Л. Отношение норм поведения и мышления к языку / Б.Л. Уорф // Новое в зарубежной лингвистике. – Москва : Иностранная литература, 1960. – Вып. 1. – С. 135–174.
165. Уфимцева А.А. Роль лексики в познании человеком действительности и в формировании языковой картины мира / А.А. Уфимцева // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. – Москва : Наука, 1988. – С. 108–140.
166. Уфимцева Н.В. Языковое сознание как отображение этносоциокультурной реальности / Н.В. Уфимцева // Вопросы психолингвистики. – 2003. – № 1. – С. 102–110.
167. Ушакова Т.Н. Психология речи и психолингвистика / Т.Н. Ушакова // Психологический журнал. – 1991. – Т. 12. – № 6. – С. 12–25.
168. Флиер А.Я. Культурология для культурологов / А.Я. Флиер. – Москва : Академ. проект, 2000. – 496 с.
169. Фомина З.Е. Ассоциативно-эмоциональные слова в прагматическом аспекте / З.Е. Фомина // Коммуникативные и прагматические компоненты в лингвистическом исследовании : сб. статей. – Воронеж : Издательство Воронежского университета, 1995. – С. 92–96.
170. Фомина З.Е. Категориальные и семантические типы эмоционально-оценочной лексики немецкого и русского языков : дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 1987. – 220 с.
171. Фомина З.Е. Когнитивные стратегии как ментальные детерминанты при языковой объективации концептов разума и чувства в философском дискурсе Ф. Бэкона / З.Е. Фомина, И.Ю. Лавриненко // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Сер. Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. – 2014. – № 1 (21). – С. 23–37.
172. Фомина З.Е. Лексико-семантические группы глаголов действия с эмоционально-оценочным компонентом : (на материале русской и немецкой художественной литературы) / З.Е. Фомина // Контрастивные исследования лексики и фразеологии русского языка. – Воронеж, 1996а. – С. 45–54.
173. Фомина З.Е. Метафоры *света* и *огня* как вербальные репрезентанты концептов «Дух», «Язык», «Мысль» в философии В. фон Гумбольдта / З.Е. Фомина, О.В. Жуйкова // Научный журнал «Современные лингвистические и методико-дидактические исследования». – 2017. – № 2 (34). – С. 40–55.
174. Фомина З.Е. Немецкие национально-культурные максимы в номинациях сказок братьев Гримм / З.Е. Фомина // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Сер. Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. – 2010. – № 2 (14). – С. 25–36.
175. Фомина З.Е. Немецкая эмоциональная картина мира и лексические средства ее вербализации / З.Е. Фомина. – Воронеж : Воронеж. гос. ун-т, 2006. – 336 с.



176. Фомина З.Е. Особенности вербальной репрезентации феномена «Музыка» в художественном дискурсе Л.Н. Толстого (на материале произведения «Крейцерова соната») / З.Е. Фомина, Л.В. Коробко // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Сер. Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. – 2015а. – № 1 (25). – С. 74–91.
177. Фомина З.Е. Прологомены «Веселой науки» Фридриха Ницше и специфика их метафорической категоризации / З.Е. Фомина // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Сер. Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. – 2015б. – № 3 (27). – С. 32–49.
178. Фомина З.Е. Релевантные признаки эмоционально-оценочной лексики как самостоятельного класса слов в лексической системе языка / З.Е. Фомина // Вестник Воронежского государственного университета. Сер. 1. Гуманитарные науки. – 1996б. – №2. – С. 18–31.
179. Фомина З.Е. Семиотика «Ветра-мистраля» как метафорического символа разума и духа человека (на материале «Веселой Науки» Фр. Ницше) / З.Е. Фомина // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Сер. Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. – 2015в. – № 3 (27). – С. 26–40.
180. Фомина З.Е. Человек, пространство и культура в зеркале русских паремий / З.Е. Фомина // Научный вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Сер. Современные лингвистические и методико-дидактические исследования. – 2016а. – № 2 (30). – С. 42–59.
181. Фомина З.Е. Эмотивно-ценностные свойства немецких существительных и средства их вербальной экспликации / З.Е. Фомина // Вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. – 2005. – № 47. – С. 7–15.
182. Фомина З.Е. Эмоции в эпистолярном дискурсе Франца Боппа / З.Е. Фомина // Научный журнал «Современные лингвистические и методико-дидактические исследования». – 2016б. – № 3 (31). – С. 18–31.
183. Фомина З.Е. Эмоциональные концепты и их вербальная репрезентация в художественной картине мира : (на материале русских, немецких, австрийских и швейцарских литературных произведений) / З.Е. Фомина // Вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. – 2004. – № 1. – С. 46–64.
184. Фуко М. Археология знания : пер. с фр. / М. Фуко. – Киев : Ника-Центр, 1996. – 208 с.
185. Цыбикова В.А. Вербализация субъектно-объектной семантики в конструкциях с глаголами распоряжения (на материале забайкальской деловой письменности XVIII в.) / В.А. Цыбикова // Вестник ИГЛУ. – 2013. – Вып. 1 (22). – С. 79–84.

186. Чарыкова О.Н. Лингвистические средства репрезентации национальной аксиологической картины мира / О.Н. Чарыкова // Вестник Воронежского государственного университета. Сер. Филология. Журналистика. – Воронеж, 2013. – № 2. – С. 86–89.
187. Черкасова Г.А. Квантитативные исследования ассоциативных словарей / Г.А. Черкасова // Общение. Языковое сознание. Межкультурная коммуникация. – Калуга, 2005. – С. 227–244.
188. Чудинов А.П. Россия в метафорическом зеркале : Когнитивное исследование политической метафоры (1991 – 2000) : монография / А.П. Чудинов. – Екатеринбург : Уральский государственный педагогический университет, 2001. – 238 с.
189. Чуковский К. Оскар Уайльд / К. Чуковский // Люди и книги. – Москва : Гослитиздат, 1960. – С. 625–670.
190. Шаховский В.И. Текст как способ экспликации эмоциональности языкового сознания / В.И. Шаховский // Языковое сознание. Содержание и функционирование. – Москва, 2000. – С. 274–275.
191. Шаховский В.И. Эмотивность как принцип познающей и смыслообразующей деятельности сознания / Шаховский В.И., Волкова П.С. // Мир лингвистики и коммуникации : электронный научный журнал. – 2017. – № 4. – С. 138–163.
192. Шаховский В.И. Эмотивный компонент значения и методы его описания : пособие к спецкурсу / В.И. Шаховский. – Волгоград, 1983. – 94 с.
193. Шаховский В.И. Эмоции как объект исследования в лингвистике / В.И. Шаховский // Вопросы психолингвистики. – 2009. – № 9. – С. 29–43.
194. Шилихина К.М. Ироническая номинация / К.М. Шилихина // Вестник ВГУ Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2009. – № 1. – С. 50–54.
195. Шилихина К.М. Нетривиальная номинация как способ создания иронии / К.М. Шилихина // Когнитивные исследования языка. – 2014. – № 16. – С. 421–430.
196. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр // Собр. соч. в 6 томах. – Москва : ТЕРРА, 1999. – Т. 1. – 496 с.
197. Щерба Л.В. О тройном аспекте языковых явлений и об эксперименте в языкознании / Л.В. Щерба // Изв. АН СССР : Отд. общ. наук. – 1931. – № 1. – С. 113–129.
198. Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность / Ред. Л.Р. Зиндер, М.И. Матусевич; Акад. наук СССР, Отд-ние лит. и яз., Комис. по истории филол. наук. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние. – Л., 1974. – С. 25.
199. Эйгес И. Воззрение Толстого на музыку / И. Эйгес // Эстетика Льва Толстого : Сборник статей. – Москва : Гос. акад. худож. наук, 1929. – С. 241–308.
200. Adorno T.W. Fragment über Musik und Sprache / T.W. Adorno // Schriften №16. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1978. – S. 251–256.

201. Blanar V. Der Inguistische und onomatische Status des Eigennamens / V. Blanar // Germanistische Linguistik 98-100. Reader zur Namenskunde I. Namentheorie. Herausgegeben von F. Debus, W. Seibicke. – Hildesheim / Zuerich / New York : Olms Verlag, 1989. – S. 111–124.
202. Brown C.S. Music and Literature : A Comparison of the Arts / C.S. Brown. – New Delhi : Thompson Press, 2008. – 304 p.
203. Coale S. Anthony Burgess / S. Coale. – N.Y., 2001. – 340 p.
204. Coseriu E. Trends in Structural Semantics / E. Coseriu, H. Geckeler. – Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1981. – 85 p.
205. Damare B.M. Music and Literature in Silver Age Russia : Mikhail Kuzmin and Alexander Scriabin : Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Philosophy (Slavic Languages and Literatures) / B.M. Damare. – University of Michigan, 2008. – 183 p.
206. Dijk T.A. van Cognitive Processing of Literature Discourse / T.A. van Dijk // Poetics Today. – 1979. – № 1. – P. 143–160.
207. Ellmann R. Oscar Wilde : Biography / R. Ellmann. – N.Y., 1984.
208. Fomina S. Emotionskonzepte und ihre sprachliche Darstellung in deutschsprachigen und russischen literarischen Texten. Am Beispiel der deutschen, österreichischen, schweizerischen und russischen Literatur / S. Fomina // Hrsg. Rudolf Muhr. Frankfurt am Main, Berlin, Bern u.a. : Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften, Band 4, 2006. – S. 375–403.
209. Fomina S. Metaphorische Naturrepräsentationenvon Sergej Jessenin und Ingeborg Bachmann als Welterkenntnismittel unter dem Aspekt der Differenz undUniversalität / S. Fomina // Stimulus. Mitteilungender österreichischen Gesellschaftfür Germanistik: Sprache. Literatur. Erkenntnis. Herausgegeben von Wolfgang Hackl, Kalina Kupczynska & Wolfgang Wiesmueller. – Wien : Praesens Verlag, 2014. – S. 234–252.
210. Fomina S. Zur kulturellen Bestimmung des Raumes in deutschsprachigenund russischen schöngeistigen Texten : Das Gemeinsame und Unterschiedliche (Thesen) / S. Fomina // GIG-Colloquium Bangkok 2011. Zur kulturellen Bestimmungdes Raumesin Text und Film. Abstrakts. 11–14 August 2011. – Fakultät of Arts, Chulalongkorn Universität, Bangkok, Thailand, 2011. – S. 22–23.
211. Fomina Z.Ye. Features of the verbal representation of the phenomenon “Music” in the literary discourse of Leo Tolstoy (as exemplified in “The Kreutzer Sonata”) / Z.Ye. Fomina, L.V. Korobko // Scientific Newsletter : Modern Linguistic and Methodical-and-didactic researches / Voronezh State University of Architecture and Civil Engineering. – 2015. – № 1 (8). – P. 59–73.
212. Friedrich P. Music In Russian Poetry / P. Friedrich. – Peter Lang Inc., International Academic Publishers, 1998. – 344 p.
213. Gibbs R.W. Metaphor Interpretation as Embodied Simulation / R.W. Gibbs // Mind and Language. – No. 21. – 2006. – P. 434–458.

214. Gier A. Musik in der Literatur : Einflüsse und Analogien / A. Gier // *Literatur intermedial : Musik – Malerei – Photographie – Film.* – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. – P. 61–92.
215. Harris Z.S. *Methods in structural linguistics* / Z.S. Harris. – Chicago : The University of Chicago Press, 1951. – 384 p.
216. Hess-Lüttich E.W.B. *Texttheorie und Soziolinguistik – eine pragmatische Synthese. Entwürfe zur Anwendung linguistischer Literaturanalyse* / Inaug. Diss. – Bonn, 1979. – 320 p.
217. Holloway M.L. *Music in words : the music of Anthony Burgess, and the role of music in his literature: Doctoral thesis, University of Huddersfield.* – 1997. – 398 p.
218. Kohlheim R. *Personennamen. Namenarten und Ihre Erforschung* / R. Kohlheim, V. Kohlheim // In : *Ein Lehrbuch für das Studium der Onomastik.* Hg. von Andrea Brendler und Silvio Brendler. – Hamburg, 2004. – S. 692–693.
219. Korobko L.V. *Etymological and transcultural components of fictitious names of musicians and nominations of bands (based on the novel of Anthony Burgess «A Clockwork Orange») / L.V. Korobko // Scientific Newsletter : Modern Linguistic and Methodical-and-didactic researches / Voronezh State University of Architecture and Civil Engineering.* – 2016. – № 2 (13). – P. 115–128.
220. Korobko L.V. *General and Specific in Concept «Music» Verbal Explication in the Russian Literary World-image of 19 and 20 Centuries / L.V. Korobko // Scientific Journal «Modern Linguistic and Methodical-and-Didactic Researches» / Voronezh State Technical University.* – 2017. – № 4 (19). – P. 61–75.
221. Korobko L.V. *Music vocabulary in L.N. Tolstoy's story «The Kreutzer Sonata» : linguoculturological aspect / L.V. Korobko // Scientific Newsletter : Modern Linguistic and Methodical-and-didactic researches / Voronezh State University of Architecture and Civil Engineering.* – 2015. – № 4 (11). – P. 40–58.
222. Korobko L.V. *Nominations of Musical Instruments in the Aspect of Music Explication in the Linguistic World Image of O. Wilde / L.V. Korobko // Scientific Journal «Modern Linguistic and Methodical-and-Didactic Researches» / Voronezh State Technical University.* – 2017. – № 2 (17). – P. 56–65.
223. Korobko L.V. *The nominations of music pieces in V. Orlov's novel «Danilov the Violinist» as signs of cultural code / L.V. Korobko // Scientific Newsletter : Modern Linguistic and Methodical-and-didactic researches / Voronezh State University of Architecture and Civil Engineering.* – 2016. – № 4 (15). – P. 109–124.
224. Köster R. *Eigennamen im Deutschen Wortschatz. Ein Lexikon* / R. Köster. – Berlin / New York, 2003. – 196 S.
225. Lakoff G. *The Contemporary Theory of Metaphor* / G. Lakoff // *Metaphor and Thought*, edited by Andrew Ortony. – Cambridge : Cambridge University Press, 1993. – P. 202–251.

226. Lakoff G., Johnson M. *Philosophy in the Flesh : The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought* / G. Lakoff, M. Johnson. – New York, NY : Basic Books, 1999. – 624 p.
227. Leech G.N. *Principles of Pragmatics* / G.N. Leech. – London, 1983. – 250 p.
228. Lehrer A. The influence of semantic fields on semantic change / A. Lehrer // *Historical Semantics – Historical Word-Formation*. – Berlin; New York : Mouton de Gruyter, 1985. – P. 381–414.
229. Lutz C. *Language and Politics of Emotion* / C. Lutz, L. Abu-Lughod. – Cambridge : Cambridge University Press, 1990. – 228 p.
230. Lyons J. *Semantics* / J. Lyons. – Cambridge: Cambridge University Press, 1977. – Vol. 2. – 526 p.
231. Phillips P. *A clockwork counterpoint : the music and literature of Anthony Burgess* / P. Phillips. – Manchester; New York, 2010. – p. 467.
232. Salkie R. *Text and Discourse Analysis* / R. Salkie. – London; New York, 1995. – 116 p.
233. Scher P.S. Einleitung : Literatur und Musik Entwicklung und Stand der Forschung / Scher P.S. // *Literatur und Musik : Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. – Berlin : E. Schmidt, 1984. – S. 9–26.
234. Scher P.S. Notes toward a Theory of Music / P.S. Scher // *Comparative Literature*. – Vol. XXII. – 1970.– № 2. – P. 147–156.
235. Schiffrin D. *Approaches to Discourse* / D. Schiffrin. – Oxford; Cambridge, MA, 1994. – 482 p.
236. Schiffrin D. *Discourse Markers* / D. Schiffrin. – Cambridge, 1987. – 376 p.
237. Seibicke W. *Die Personennamen im Deutschen. Eine Einführung* / W. Seibicke. – Berlin, 2008. – S. 204.
238. Solomon R.C. *The Cross-cultural Comparison of Emotions* / R.C. Solomon // *Emotions in Asian Thought : A dialogue in comparative philosophy*. – Albany; N. Y. : State University of New York Press, 1995. – P. 253–308.
239. Spence R. Burgess's Manchester, Manchester's Burgess / R. Spence // In: Woodroffe, G. (ed). *Anthony Burgess, autobiographer: papers, poetry and music from the Anthony Burgess Centre's International Symposium «The lives of Anthony Burgess», December 10-11, 2004. Anthony Burgess Centre series, 2*. – Presses de l'université d'Angers, Angers, 2004. – P. 105–112.
240. Spence R. Hogg, Hoggart and the Uses of Illiteracy : Anthony Burgess and Pop Music / R. Spence // In: Jeannin, M. (ed). *Anthony Burgess: Music in Literature and Literature in Music*. – Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2009. – P. 37–44.
241. Strauss J. Concepts, fields, and 'non-basic' lexical items / J. Strauss // *Descriptive, Contrastive and Applied Linguistics*. – Berlin; New York : Mouton de Gruyter, 1986. – P. 135–144.
242. Trompenaars A. *Riding the Waves of Culture* / A. Trompenaars. – L. : Nicholas Brealey, 1993. – 275 p.

243. Wolf W. Das Problem der Narrativität in Literatur, Musik, und bildender Kunst / W. Wolf // Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. – Trier : WVT, 2002. – P. 23–104.
244. Wolf W. Metamusic? Potentials and Limits of ‘Metareference’ in Instrumental Music – Theoretical Reflections and a Case Study (Mozart: ‘Ein musikalischer Spass’) / W. Wolf // Self-reference in Literature and Music. – Amsterdam and New York : Rodopi, 2010. – P. 1–32.
245. Wolf W. Musicalized Fiction and Intermediality : Theoretical Aspects of Word and Music Studies / W. Wolf // Word and Music Studies : Defining the Field. – Amsterdam : Rodopi, 1999. – P. 37–58.
246. Wyler S. Colour and Language : Colour Terms in English / S. Wyler. – Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1992. – 203 p.

#### Список интернет-источников

247. Анализ фамилии. – URL: <https://www.analizfamilii.ru/> (дата обращения: 29.08.2016).
248. Ахадов Э. Бытие. Книга Вторая / Э. Ахадов. – URL: <https://www.litres.ru/eldar-ahadov/bytie/chitat-onlayn/page-4/> (дата обращения: 04.03.2018).
249. Библия. Ветхий и Новый заветы. Синоидальный перевод // Библейская энциклопедия... арх. Никифор. – 1891. – URL: <http://enc-dic.com/bible/Gog-34325.html> (дата обращения: 25.04.2016).
250. Гафарова А.С. Художественный текст vs художественный дискурс / А.С. Гафарова // Материалы международной Интернет-конференции “Диалог языков и культур: лингвистические и лингводидактические аспекты”, посвященная 70-летию факультета иностранных языков и международной коммуникации Тверского государственного университета, 2011. – URL: <http://rgf.tversu.ru/node/486> (дата обращения: 21.05.2014).
251. Голубева Л. Фамилии оканчивающиеся на -ский или История происхождения благородных фамилий / Л. Голубева // Семейная фамилия. – URL // <http://semfamily.ru/index.php/stati/istoriya-familij/87-familii-na-skij> (дата обращения: 04.11.2016).
252. Долгушина М.Ю. Музыка как феномен художественной культуры / М.Ю. Долгушина // Аналитика культурологии : электронный журнал. – 2009. – № 14. – URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-kak-fenomen-hudozhestvennoy-kultury#ixzz30qzpDQky> (дата обращения: 12.04.2014).
253. Замшев М. Московский грустный маг / М. Замшев // Литературная газета. Литература. – 2016. – №34 (6564). – URL: <http://lgz.ru/article/34-6564-31-08-2016/moskovskiy-grustnyy-mag/> (дата обращения: 09.02.2017).
254. Козлов Н.И. Эмоции и чувства / Н.И. Козлов // Психологос. Энциклопедия практической психологии. – URL: [http://www.psychologos.ru/articles/view/emocii\\_i\\_chuvstva](http://www.psychologos.ru/articles/view/emocii_i_chuvstva) (дата обращения: 29.03.2017).

255. Коробкова Е. «Мистические предсказания Владимира Орлова сбывались после его смерти» / Е. Коробкова // Известия. Культура. – 2016.– URL: <http://izvestia.ru/news/629811#ixzz4YС7yHhf1> (дата обращения: 09.02.2017)
256. Приходько В. Владимир Орлов : биография и литературная деятельность / В. Приходько. – 2014. – URL: <http://fb.ru/article/139464/vladimir-orlov-biografiya-i-literaturnaya-deyatelnost> (дата обращения: 09.02.2017).
257. Behind the name : the etymology and history of first names. – URL: <http://www.behindthename.com> (дата обращения: 23.03.2016).

#### **Список использованных словарей и энциклопедий**

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. – Москва : УРСС, 2004. – С. 137.
2. Баженова Е.А. Категория оценки / Е.А. Баженова // Стилистический энциклопедический словарь русского языка. – Москва : Флинта : Наука, 2006. – С. 139–146.
3. Ведина Т.Ф. Энциклопедия русских фамилий. Тайны происхождения и значения / Т.Ф. Ведина. – Москва : АСТ, Астрель, 2008. – 768 с.
4. Веселовский С.Б. Ономастикон. Древнерусские имена, прозвища и фамилии / С.Б. Веселовский. – Москва : Наука, 1974. – 382 с.
5. Википедия : свободная энциклопедия. – URL: <https://ru.wikipedia.org> (дата обращения: 23.03.2016).
6. Ганжина И.М. Словарь современных русских фамилий / И.М. Ганжина. – Москва : ООО «Издательство Астрель» : ООО «Фирма «Издательство АСТ», 2001. – 672 с.
7. Грушко Е.А. Энциклопедия русских фамилий / Е.А. Грушко, Ю.М. Медведев. – Москва : Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. – 592 с.
8. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка в 4 томах / В.И. Даль. – Москва : Русский язык, 1998 – 1999. – 2726 с.
9. Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина. – Москва, 1997. – 245 с.
10. Никонов В.А. Словарь русских фамилий / В.А. Никонов; сост. Е.Л. Крушельницкий; предисл. Р.Ш. Джарылгасиновой. – Москва : Школа-Пресс, 1993. – 224 с.
11. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка : Ок. 100 000 слов, терминов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов; Под ред. проф. Л. И. Скворцова. – 26-е изд., испр. и доп. – М. : ООО «Издательство Ониск» : ООО «Издательство «Мир и Образование», 2010. – 736 с.

12. Петровский Н.А. Словарь русских личных имен / Н.А. Петровский. – 4-е изд., дополн. – Москва : АСТ, Астрель, Русские словари, 2000. – 480 с.
13. Полякова Е.Н. Из истории русских имен и фамилий / Е.Н. Полякова. – Москва : Просвещение, 1975. – 160 с.
14. Редько Ю.К. Справочник по украинским фамилиям / Ю.К. Редько. – Киев : Радянська школа, 1968. – 257 с.
15. Селищев А.М. Происхождение русских фамилий, личных имен и прозвищ / А.М. Селищев // Избранные труды. – Москва : Просвещение, 1968. – 640 с.
16. Современный русско-украинский, украинско-русский словарь : 60000 слов / сост. И.М. Забияка. – Киев : А.С.К., 2004. – 624 с.
17. Степанов Ю.С. Константы / Ю.С. Степанов // Словарь русской культуры. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Академический проект, 2001 – С. 43.
18. Суперанская А.В. Словарь русских личных имен / А.В. Суперанская. – Москва : АСТ, 1998. – 544 с.
19. Суперанская А.В. Современные русские фамилии / А.В. Суперанская, А.В. Суслова. – Москва : Наука, 1981. – 176 с.
20. Тихонов А.Н. Словарь русских личных имен / А.Н. Тихонов, Л.З. Бояринова, А.Г. Рыжкова. – Москва : Школа-пресс, 1995. – 734 с.
21. Тупиков Н.М. Словарь древнерусских личных собственных имён / Н.М. Тупиков. – Москва : Языки славянской культуры, 2005. – 1032 с.
22. Унбегаун Б.О. Русские фамилии : / Б.О. Унбегаун ; общ. ред. Б.А. Успенского ; пер. с англ. – Москва : Прогресс, 1989. – 443 с.
23. Федосюк Ю.А. Русские фамилии: популярный этимологический словарь / Ю.А. Федосюк. – Москва : Флинта, Наука, 2009. – 240 с.
24. Языкознание. Большой энциклопедический словарь. – Москва : Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685 с.
25. Matthews P.H. Oxford concise dictionary of linguistics / P.H. Matthews. – OUP, 2005. – 410 p.
26. The Longman Dictionary of Contemporary English Online. – URL: <http://www.ldoceonline.com> (дата обращения: 23.03.2016).

#### **Список анализируемых источников**

1. Берджесс Э. Заводной апельсин. – URL: <http://e-libra.ru/download/106284/> (дата обращения: 28.10.2015).
2. Орлов В.В. Альтист Данилов. – АСТ, Астрель, 2009. – 159 с. – URL: <http://e-libra.ru/download/183317/> (дата обращения: 27.07.2016).



3. Толстой Л.Н. Крейцера соната. – Азбука-классика, 2004. – 27 с. – URL: <http://e-libra.ru/read/316773-krejtcerova-sonata.html> (дата обращения: 10.09.2014).
4. Уайльд О. Портрет Дориана Грея. – URL: <http://www.bookol.ru/proza-main/proza/57176/fulltext.htm> (дата обращения: 11.11.2016).
5. Burgess A. A Clockwork Orange (UK Version). – URL: <http://e-libra.ru/download/148204/> (дата обращения: 28.10.2015).
6. Wilde O. The Picture of Dorian Gray. – The Electric Book Company Ltd., 1998. – 66 p. – URL: <http://e-libra.ru/download/328943/> (дата обращения: 11.11.2016).

#### Список принятых сокращений

1. **ЛЕ** – лексическая единица
2. **ЛСВ** – лексико-семантический вариант
3. **ЛСГ** – лексико-семантическая группа
4. **ЛСП** – лексико-семантическое поле
5. **В.О.** – Орлов В.В. Альтист Данилов. – АСТ, Астрель, 2009. – 159 с. – URL: <http://e-libra.ru/download/183317/> (дата обращения: 27.07.2016).
6. **Л.Т.** – Толстой Л.Н. Крейцера соната. – Азбука-классика, 2004. – 27 с. – URL: <http://e-libra.ru/read/316773-krejtcerova-sonata.html> (дата обращения: 10.09.2014).
7. **О.У.** – Уайльд О. Портрет Дориана Грея. – URL: <http://www.bookol.ru/proza-main/proza/57176/fulltext.htm> (дата обращения: 11.11.2016).
8. **Э.Б.** – Берджесс Э. Заводной апельсин. – URL: <http://e-libra.ru/download/106284/> (дата обращения: 28.10.2015).
9. **А.В.** – Burgess A. A Clockwork Orange (UK Version). – URL: <http://e-libra.ru/download/148204/> (дата обращения: 28.10.2015).
10. **О.В.** – Wilde O. The Picture of Dorian Gray. – The Electric Book Company Ltd., 1998. – 66 p. – URL: <http://e-libra.ru/download/328943/> (дата обращения: 11.11.2016).
11. **Л.К.** – Людмила Коробко
12. **Википедия** – Википедия : свободная энциклопедия. – URL: <https://ru.wikipedia.org> (дата обращения: 23.03.2016).
13. **Behind the name** – Behind the name : the etymology and history of first names. – URL: <http://www.behindthename.com> (дата обращения: 23.03.2016).
14. **Longman** – The Longman Dictionary of Contemporary English Online. – URL: <http://www.ldoceonline.com> (дата обращения: 23.03.2016).

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

СПИСОК ПРИМЕРОВ В РАМКАХ ОПИСАНИЯ ВЕРБАЛЬНОЙ ЭКСПЛИКАЦИИ  
КОНЦЕПТА «МУЗЫКА» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ Л.Н. ТОЛСТОГО1.1. СПИСОК ОСНОВНЫХ ЛСГ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МИКРОПОЛЕ  
«ПОСТРОЕНИЕ МУЗЫКИ», ВХОДЯЩЕГО В МАКРОПОЛЕ ЛСП «МУЗЫКА»  
«ГЕШТАЛЬТЫ МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ Л.Н. ТОЛСТОГО

## 1.1.1. ЛСГ «Наименования единиц структуры произведения»

– Список примеров с ключевым словом *ПРЕСТО*:

- *Знаете ли вы первое престо?* [Л.Т.].
- *Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам это престо?* [Л.Т.].

– С ключевыми словами *ANDANTE, ВАРЬЯЦИЯ, ФИНАЛ*:

*...они доиграли прекрасное, но обыкновенное, не новое andante с пошлыми варьяциями и совсем слабый финал...* [Л.Т.]. Адъективные вербальные квалификаторы *andante*: *обыкновенное* и *неновое*. Пейоративно-коннотатированные оценочные маркеры: *варьяции* – *пошлый*; *финал* – *слабый*.

## 1.1.2. ЛСГ «Наименования аккорда»

– С ключевым словом *АККОРД*:

*Он взял первый аккорд* [Л.Т.].

– Список примеров с ключевым словом *АРПЕДЖИО*:

- *...и слышу оттуда равномерное arpeggio...* [Л.Т.].
- *Он сидел за фортепиано, делал эти arpeggio своими изогнутыми кверху большими белыми пальцами* [Л.Т.].

## 1.1.3. ЛСГ «Наименования музыкальных упражнений»

– С ключевым словом *ПИЦЦИКАТО*:

*...и начались обычные la на фортепиано, пиччикато скрипки, установка нот...* [Л.Т.].

– Список примеров с ключевым словом *ЗАНЯТИЕ*:

• *...препятствовать <...> близости при занятиях искусством, живописью, а главное – музыкой...* [Л.Т.].

- *...посредством этих самых занятий, в особенности музыкой...* [Л.Т.].

## 1.1.4. ЛСГ «Наименования громкости исполнения»

– С ключевым словом *CRESCENDO*:

*...все шло crescendo и должно было продолжать так же возвышаться...* [Л.Т.].

1.2. СПИСОК ОСНОВНЫХ ЛСГ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МИКРОПОЛЕ  
«МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА», ВХОДЯЩЕГО В МАКРОПОЛЕ ЛСП «МУЗЫКА»  
«ГЕШТАЛЬТЫ МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ Л.Н. ТОЛСТОГО

## 1.2.1. ЛСГ «Общие обозначения вокальных и инструментальных произведений»

– Список примеров с ключевым словом *МУЗЫКА*:

- *...в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку...* [Л.Т.].
- *...и музыка дошла...* [Л.Т.].
- *соответствующие этой музыке важные поступки...* [Л.Т.].
- *Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душой и вместе с ним переносюсь из одного состояния в другое, но зачем я это делаю, я не знаю. Ведь тот, кто писал хоть бы Крейцерову сонату, – Бетховен, ведь он знал, почему он находился в таком состоянии, – это состояние привело его к известным поступкам, и потому для него это состояние имело смысл, – для меня же никакого. И*

потому **музыка** только раздражает, не кончает [Л.Т.]. Музыка как раздражитель и неизвестность (*музыка только раздражает, не кончает*).

– Список примеров с ключевым словом **ВЕЩЬ**:

• ...между ними несогласие, что играть: более трудное и классическое, именно Бетховенскую сонату со скрипкой, или маленькие **вещицы**... [Л.Т.]. Гипористический суффикс как символ пренебрежительного отношения писателя к музыкальным произведениям (**вещицы**).

• *Страшная вещь эта соната*... [Л.Т.]. Пейоративно-коннотатированный оценочный маркер: *страшная*.

• *На меня, по крайней мере, вещь эта подействовала ужасно*... [Л.Т.]. Пейоративно-коннотатированный оценочный маркер: *ужасно*.

– Список примеров с ключевым словом **ПЕСНЯ**:

• ...какие-то **песни** без слов... [Л.Т.]. Указательное местоимение как символ отсутствия интереса (*какие-то*).

• ...поет **песенку** о том, как в сахарные уста было поцеловано и прочее... [Л.Т.]. Гипористический суффикс как символ пренебрежительного отношения писателя к музыкальным произведениям (**песенка**).

#### 1.2.2. ЛСГ «Наименования классической музыки и песен».

– Список примеров с ключевым словом **СОНАТА**:

• *Они играли Крейцерову сонату Бетховена* [Л.Т.].

• *Страшная вещь эта соната* [Л.Т.]. Эмоционально-психологический тип оценки: *страшная вещь*.

– С ключевым словом **ПЬЕСА**:

• ...какую-то до похабности чувственную **пьесу** [Л.Т.].

– С ключевым словом **СИМФОНИЯ**:

• *А на тройках, а спектакль, а симфония?* [Л.Т.].

#### 1.2.3. ЛСГ «Наименования военно-патриотической музыки».

– Список примеров с ключевым словом **МАРШ**:

• ...**марш** воинственный сыграют... [Л.Т.].

• ...солдаты пройдут под **марш**... [Л.Т.].

#### 1.2.4. ЛСГ «Наименования церковной и ритуальной музыки»

– С ключевым словом **МЕССА**:

• ...пропели мессу, я причастился... [Л.Т.].

#### 1.2.5. ЛСГ «Наименования музыки к танцам»

– С ключевым словом **ПЛЯСОВАЯ**:

• ...сыграли **плясовую**, я проплясал... [Л.Т.].

### 1.3. СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МИКРОПОЛЕ «МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ», ВХОДЯЩЕГО В МАКРОПОЛЕ ЛСП «МУЗЫКА» «МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ КАК СРЕДСТВО ЭКСПЛИКАЦИИ МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ Л.Н. ТОЛСТОГО

– С ключевым словом **СКРИПКА**:

*Мучался я особенно тем, что я видел несомненно, <...> что этот человек, <...>, по несомненному большому таланту к музыке, по сближению, возникающему от совместной игры, по влиянию, производимому на впечатлительные натуры музыкой, особенно **скрипкой**, что этот человек должен был не то что нравиться, а несомненно без малейшего колебания должен был победить, смять, перекрутить ее, свить из нее веревку, сделать из нее все, что захочет* [Л.Т.]. Модальность: *должен был нравиться, должен был победить, смять* и т.д.

– Список примеров с ключевым словом **ФОРТЕПИАНО**:

• *Она опять с увлечением взялась за **фортепиано**, которое прежде было совершенно брошено* [Л.Т.].

- Очевидно, звуки на **фортепиано** нарочно для того, чтобы заглушить их слова, поцелуи, может быть [Л.Т.]. Музыка как прикрытие для сговора (звуки на **фортепиано** нарочно для того, чтобы заглушить их слова).

- Он сидел за **фортепиано**, делал эти *agreggio* своими изогнутыми кверху большими белыми пальцами [Л.Т.]. Лексический портрет музыканта: своими изогнутыми кверху большими белыми пальцами.

- Помню, как жена <...> с притворным видом села за рояль, и начались обычные *la* на **фортепиано**, *pizzicato* скрипки, установка нот [Л.Т.]. Квази интерес к музыке: с притворным видом села за рояль.

- Помню, как она слабо, жалобно и блаженно улыбалась, утирая пот с покрасневшегося лица, когда я подошел к **фортепиано** [Л.Т.].

- Его глаза встретились с моими, он вдруг побледнел как полотно, до губ, глаза сверкнули как-то особенно, и, чего я тоже никак не ожидал, он шмыгнул под **фортепиано**, в дверь [Л.Т.]. Сотериологическая метафора: музыка – «место спасения» (шмыгнул под **фортепиано**).

– Список примеров с ключевым словом **РОЯЛЬ**:

- Она стояла в углу **рояля** над раскрытыми нотами [Л.Т.].

- Помню, как жена села с притворно равнодушным видом, под которым я видел, что она скрывала большую робость – робость преимущественно перед своим умением, – с притворным видом села за **рояль**... [Л.Т.]. Музыка как соучастник обмана (с притворно равнодушным видом, с притворным видом).

- ...прислушиваясь к своим звукам, он осторожными пальцами дернул по струнам, и **рояль** ответил ему [Л.Т.]. Антропоморфная метафора: музыка – «человек» (**рояль** ответил).

– С ключевым словом **АРФА**:

А то, что одна побольше знает математики, а другая умеет играть на **арфе**, – это ничего не изменит. Женица счастлива и достигает всего, чего она может желать, когда она обворожит мужчину. И потому главная задача женицыны – уметь обвораживать его [Л.Т.]. Арфа как средство достижения цели – обворожить мужчину (другая умеет играть на **арфе** <...> главная задача женицыны – уметь обвораживать его).

#### 1.4. СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МИКРОПОЛЕ «НОМИНАЦИИ МЕРОПРИЯТИЙ, СВЯЗАННЫХ С ИСПОЛНЕНИЕМ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ», ВХОДЯЩЕГО В МАКРОПОЛЕ ЛСП «МУЗЫКА» «МУЗЫКА ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ Л.Н. ТОЛСТОГО

– Список примеров с ключевым словом **ВЕЧЕР**:

- Жену же я никогда не видал такою, какою она была в этот **вечер**. Эти блестящие глаза, эта строгость, значительность выражения, пока она играла, и эта совершенная растаянность какая-то, слабая, жалкая и блаженная улыбка после того, как они кончили [Л.Т.].

- **Вечер** кончился благополучно, и все разъехались [Л.Т.]. Аллюзия на эмоциональное напряжение, присутствовавшее во время музыкального вечера: кончился благополучно.

#### 1.5. СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МИКРОПОЛЕ «НОМИНАЦИИ МЕСТ, СВЯЗАННЫХ С ИСПОЛНЕНИЕМ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ», ВХОДЯЩЕГО В МАКРОПОЛЕ ЛСП «МУЗЫКА» «МУЗЫКА ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ Л.Н. ТОЛСТОГО

– С ключевым словом **КОНЦЕРТ**:

...его отдали в консерваторию, потому что был талант к музыке, и он вышел оттуда скрипачом и играл в **концертах** [Л.Т.].

– С ключевым словом **ТЕАТР**:

...она обрадовалась тому, что будет иметь удовольствие играть со скрипкой, что она очень любила, так что нанимала для этого скрипача из **театра**, и на лице ее выразилась эта радость [Л.Т.]. Лексико-семантический ряд: скрипка – скрипач – **театр** – удовольствие – любовь – радость как маркер мелиоративной коннотации.

#### 1.6. СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МИКРОПОЛЕ «ПРОФЕССИЯ, РОД ЗАНЯТИЙ», ВХОДЯЩЕГО В МАКРОПОЛЕ ЛСП «МУЗЫКА» «ЧЕЛОВЕК КАК ТВОРЕЦ МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ Л.Н. ТОЛСТОГО

– Список примеров с ключевым словом **МУЗЫКАНТ**:

- Он увидит, как **музыкант** целует его мать [Л.Т.].
- И вот! пять человек детей, и она обнимает **музыканта**, оттого что у него красные губы! Нет, это не человек! [Л.Т.]. Лексический портрет литературного персонажа (красные губы); см. также: И вот!; Нет, это не человек!; Нет.
- Отношения ее с этим **музыкантом**, какие бы они ни были, для меня это не имеет смысла, да и для нее тоже [Л.Т.]. Указательное местоимение (этим) как маркер негативного отношения.
- Как же могло не быть то самое простое и понятное, во имя чего я женился на ней, то самое, во имя чего я с нею жил, чего одного в ней нужно было и мне и чего поэтому нужно было и другим и этому **музыканту** [Л.Т.]. Указательное местоимение (с этим музыкантом, этому музыканту) как символ негативного эмоционального отношения к музыканту; см. также: «Как же».

#### 1.7. СПИСОК ГЛАГОЛЬНЫХ СОЧЕТАНИЙ КАК ВЕРБАЛЬНЫХ РЕПРЕЗЕНТАНТОВ КОНЦЕПТА «МУЗЫКА», АНАЛИЗИРУЕМЫХ В СИНТАГМАТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

✓ Глаголы ментального действия (16%): музыка заставляет меня забывать себя → указание на чувство растерянности, подавленного настроения, вызванных потерей личности в процессе прослушивания музыки; настроила эта музыка → указание на доминирование музыки над разумом и чувствами человека; казалась заинтересованной музыкой, притворялся заинтересованным музыкой → признак ложного интереса к музыкальному произведению/

✓ Глаголы восприятия (12%): музыка дошла → указание на воздействие музыки на сознание людей.

✓ Глаголы эмоционального действия (12%): музыка только раздражает, не кончает → указание на чувство незавершенности и пустоты после прослушивания музыкального произведения; кроме удовольствия, доставляемого музыкой → признак развлечения, поднятия настроения, радости и восторга.

✓ Глаголы чувства (4%): очень любил музыку → указание на одобрительное, благожелательное отношение к музыке.

✓ Глаголы речевого действия (4%): поговорили о музыке → музыка как часть светских бесед.

✓ Глаголы деятельности или занятия (4%): занимаются музыкой → указание на времяпровождение за занятиями музыкой.

#### 1.8. СПИСОК ФРЕЙМОВ КАК ЧАСТЕЙ КОГНИТИВНОЙ СТРУКТУРЫ КОНЦЕПТА «МУЗЫКА» КАК СУБЪЕКТА В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА Л.Н. ТОЛСТОГО

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – МОТИВАЦИЯ»:

Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам это престо? Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне. Эти вещи можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах, и тогда,

когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки. Сыграть и сделать то, на что настроила эта музыка [Л.Т.].

Слот: музыка – внушение; см. также: признак → настраивать, важные поступки.

– Фрейм «МУЗЫКА – ПОСРЕДНИК»:

И между ними связь музыки, самой утонченной похоти чувств [Л.Т.].

Слот: музыка – похоть; см. также: признак → связь, утонченный.

– Фрейм «МУЗЫКА – НАСЛАЖДЕНИЕ»:

Разве к такому человеку возможно в порядочной женщине что-нибудь, кроме удовольствия, доставляемого музыкой? [Л.Т.].

Слот: музыка – источник эстетического наслаждения.

– Фрейм «МУЗЫКА – СРЕДСТВО ПРАЗДНОГО ВРЕМЯПРЕПРОВОЖДЕНИЯ»:

Наряды, чтения, зрелища, музыка, танцы, сладкая пища, вся обстановка жизни, от картинок на коробках до романов и повестей и поэм, еще более разжигают эту чувственность, и вследствие этого самые ужасные половые пороки и болезни делаются обычными условиями выращивания детей обоего пола и часто остаются и в зрелом возрасте [Л.Т.].

Слот: музыка – порок, разжигание чувств; см. также: признак → наряды → чтения → зрелища → музыка → танцы → сладкая пища → обстановка жизни → картинки на коробках → романы, повести, поэмы; разжигать чувственность.

– Фрейм «МУЗЫКА – ЗВУЧАЩАЯ МЕЛОДИЯ»:

Но, несмотря на то, что я не ревновал, я все-таки был ненатурален с ним и с нею и во время обеда и первую половину вечера, пока не началась музыка [Л.Т.].

Слот: музыка – звучание, существование во времени и пространстве; см. также признак → началась музыка.

– Фрейм «МУЗЫКА – ДУХОВНОЕ РАЗВИТИЕ»:

Довольно рано началась музыка <...> Он взял первый аккорд. У него сделалось серьезное, строгое, симпатичное лицо [Л.Т.]

Слот: музыка – средство облагораживания; см. также признак → сделалось серьезное, строгое, симпатичное лицо.

– Фрейм «МУЗЫКА – МЕТАЯЗЫК»:

Довольно рано началась музыка <...> он [Трухачевский] принес скрипку, отпер ящик, снял вышитую ему дамой покрывку, достал и стал строить. <...> жена села с притворно равнодушным видом <...> за рояль, и начались обычные la на фортепиано, пиччикато скрипки, установка нот. <...> они взглянули друг на друга, оглянулись на усаживавшихся и потом сказали что-то друг другу, и началось. Он взял первый аккорд. <...> он осторожными пальцами дернул по струнам, и рояль ответил ему [Л.Т.].

Слот: музыка – каузатор физической и эмоциональной связи + слот: музыка – средство коммуникации; см. также признак → они взглянули друг на друга, оглянулись на усаживавшихся и потом сказали что-то друг другу.

– Фрейм «МУЗЫКА – ПОТОК ЭНЕРГИИ»:

Все было направлено против нее, в особенности эта проклятая музыка [Л.Т.].

Слот: музыка – разрушение; см. также признак → было направлено против, проклятый.

– Фрейм «МУЗЫКА – ВЛАСТЬ»:

▪ И оттого музыка так страшно, так ужасно иногда действует [Л.Т.].

Слот: музыка – принуждение; см. также признак → страшно, ужасно действует.

▪ Что такое музыка? Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом, – вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим душу образом, а раздражающим душу образом [Л.Т.].

▪ ...музыка только раздражает, не кончает [Л.Т.].

Слот: *музыка – раздражение*; см. также признак → *раздражающим душу образом; раздражает, не кончает.*

### 1.9. СПИСОК ФРЕЙМОВ КАК ЧАСТЕЙ КОГНИТИВНОЙ СТРУКТУРЫ КОНЦЕПТА «МУЗЫКА» КАК ОБЪЕКТА В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА Л.Н. ТОЛСТОГО

– Фрейм «МУЗЫКА – БЛИЗОСТЬ»:

*Надо сделаться посмешищем людей, если препятствовать близости на балах, близости докторов с своей пациенткой, близости при занятиях искусством, живописью, а главное – музыкой [Л.Т.]*

Слот: *музыка – духовная близость*; см. также признак → *близость при занятиях искусством.*

– Фрейм «МУЗЫКА – БЕСЕДА»:

*Поговорили о музыке, о Париже, о всяких пустяках [Л.Т.]*

Слот: *музыка – предмет для беседы*; см. также признак → *музыка – Париж – пустяки.*

– Фрейм «МУЗЫКА – УВЛЕЧЕНИЕ»:

*Я сказал, что позову кое-кого из моих знакомых, любителей музыки, послушать его [Л.Т.]*

Слот: *музыка – пристрастие, хобби*; см. также признак → *любителей.*

– Фрейм «МУЗЫКА – ДАРОВАНИЕ»:

*...по несомненному большому таланту к музыке [Л.Т.]*

Слот: *музыка – призвание*; см. также признак → *талант к музыке.*

– Фрейм «МУЗЫКА – АТМОСФЕРА»:

*Ну, и в воскресенье я со вкусом занялся устройством обеда и вечера с музыкой [Л.Т.]*

Слот: *музыка – приятная атмосфера*; см. также признак → *со вкусом занялся.*

– Фрейм «МУЗЫКА – ОБЩЕСТВЕННОЕ ДЕЛО»:

*В Китае музыка государственное дело. И это так и должно быть. Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого или многих и потом бы делал с ними что хочет [Л.Т.]*

Слот: *музыка – гипноз*; см. также признак → *гипнотизировал; разве можно.*

## ПРИЛОЖЕНИЕ 2

СПИСОК ПРИМЕРОВ В РАМКАХ ОПИСАНИЯ ВЕРБАЛЬНОЙ ЭКСПЛИКАЦИИ  
КОНЦЕПТА «МУЗЫКА» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ В.В. ОРЛОВА2.1. СПИСОК ОСНОВНЫХ ЛСГ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МИКРОПОЛЕ  
«АКУСТИЧЕСКИЕ НОМИНАНТЫ МУЗЫКИ», ВХОДЯЩЕГО В МАКРОПОЛЕ ЛСП  
«МУЗЫКА» «ГЕШТАЛТЫ МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ В.В. ОРЛОВА

## 2.1.1. ЛСГ «Звучание»

– Список примеров с ключевым словом *ЗВУЧАНИЕ*:

- *...на десять – пятнадцать минут звучания...* [В.О.];
- *...и в нем, внутри него, как одно из составляющих, возникло звучание альт* [В.О.].

Вербальные детерминаторы звучания: *десять – пятнадцать минут*; см. также: *альт*.

– Список примеров с ключевым словом *МУЗЫКА*:

- *Но только лишь стихла музыка, стихло и все* [В.О.].
- *Он ей за все был теперь благодарен! <...> И за музыку, какая звучала в нем сейчас!* [В.О.]

– Список примеров с ключевым словом *МЕЛОДИЯ*:

- *...и даже громкие, счастливые мелодии <...> не заставили забыть Данилова...* [В.О.].
- *Тут же мелодии планет и светил стали казаться Данилову печальными, а то и трагическими* [В.О.].

• *В иных мелодиях <...> угадывались Даниловым бури, предчувствия катастроф и взрывов, тоска <...>. В иных была радость. Была любовь. Был разум* [В.О.].

– С ключевым словом *ОБЕРТОН*:

*Сам же причудливым образом – но вполне сознательно и с удовольствием <...> выхватывал дальние обертоны...* [В.О.]. Мелиоративные оценочные маркеры: *причудливым образом, сознательно, с удовольствием*; см. также: *дальний, выхватывать*

– С ключевыми словами *ФЛАЖОЛЕТ* и *ТРЕЛЬ*:

*Из зала доносились флажолеты флейты и трели струнных – то соловей залетел во владения императора...* [В.О.]. Метафора → звучание как символ полета птиц (*соловей залетел*).

– С ключевым словом *ТЕМБР*:

*И тембром звучания и произношением инструментов Данилов часто оставался доволен* [В.О.]. Мелиоративный оценочный маркер: *доволен*.

– С ключевым словом *ПОЛИФОНΙΑ*:

*...иногда – в радости – с удовольствием, как некое мечтание, иногда в отчаянии и нервно, фуги с их полифонией рождались тогда в Данилове, бывало, что и сонаты* [В.О.].

– С ключевым словом *ДИССОНАНС*:

*Какие его натуре в сию минуту нужны голоса, мелодии или диссонансы, такие в нем и зазвучат* [В.О.].

– С ключевым словом *ФОНОГРАММА*:

*...Встал юный лаборант и сказал, что, напротив, все сочинила машина, и она же все сыграла, а солист из театра водил смычком для видимости под фонограмму...* [В.О.].

Пейоративный вербальный детерминатор: *видимость (водил смычком для видимости)*.

## 2.1.2. ЛСГ «Голос»

– Список примеров с ключевым словом *ГОЛОС*:

• *Данилов понял, как велик мир, переданный звуками симфонии, и как важен в этом мире голос альт* [В.О.].

- *Но соответствовал ли этой личности голос альт?* [В.О.].



• *А то вдруг валторна изменяла самой себе, на мгновения приближалась **голосом** к деревянным духовым...* [В.О.]. Использование антропоморфной метафоры (*голос альта, валторна изменяла самой себе, приближалась голосом*).

– С ключевым словом **БАС**:

*Бас у Земского, как всегда, был богатырский, раскатистый...* [В.О.]. Адъективные оценочные слова *богатырский* и *раскатистый* как символы силы и полноты звучания голоса.

– Список примеров с ключевым словом **ТЕНОР**:

• *Но я-то тут при чем! – **тенором** взвился Данилов. – Я же тебе давно не муж. Мы разведены судом!* [В.О.]. Вербальный детерминатор тенора: *взвился*. Синтаксический компонент → восклицания: *Но я-то тут при чем!*, *Мы разведены судом!* → признак недовольства и раздражения.

• *Данилов хотел было в записке скрипачу Коле Михайловскому отказаться от поездки в Калугу с молодежным секстетом и **тенором** Палладиным* [В.О.].

– Список примеров с ключевым словом **БАРИТОН**:

• *Следует испросить утверждение, – услышал Данилов чей-то незнакомый **баритон*** [В.О.]. Вербальный детерминатор баритона: *незнакомый*.

• *И вспомнил: Следует испросить утверждение... Да, тот самый спокойный **баритон*** [В.О.]. Мелиоративный оценочный маркер баритона: *спокойный*.

• *Варенцова назвала ему **баритона** Сильченко* [В.О.].

• *С **баритоном** Бондарчуком их записали для Голубого огонька* [В.О.].

– С ключевым словом **СОПРАНО**:

*Анастасия, смоленских кровей, роскошная и отважная, прямо кавалерист-девица, схожая с Даниловым судьбой, однако удачливее его, предстала, засмеялась от удовольствия, теперешнего или будущего, сказала красивым низким своим **сопрано**...* [В.О.]. Мелиоративные вербальные детерминаторы сопрано: *красивый, низкий*; см. также: *роскошная и отважная, прямо кавалерист-девица; удачливее, засмеялась, удовольствие*.

– Список примеров с ключевым словом **МЕЦЦО**:

• *В театре Данилова торопили с выпуском стенной газеты Камертон. Данилов уже перепечатал заметки о стажерах, и прежде всего – о **меццо** Черепниной* [В.О.].

• *Варенцова назвала ему <...> **меццо** Палецкую* [В.О.].

## 2.2. СПИСОК ОСНОВНЫХ ЛСГ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МИКРОПОЛЕ «МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА», ВХОДЯЩЕГО В МАКРОПОЛЕ ЛСП «МУЗЫКА» «ГЕШТАЛЬТЫ МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ В.В. ОРЛОВА

### 2.2.1. ЛСГ «Общие обозначения музыкальных произведений»

– Список примеров с ключевым словом **ПЕСНЯ**:

• *Песня их была услышана...* [В.О.].

• *Водопроводчик Коля был весь в **песнях*** [В.О.]. Мелиоративный вербальный детерминатор песни: *был весь в песнях*.

• *Вдруг придется читать ноты или оценивать **песни*** [В.О.].

– Список примеров с ключевым словом **ВЕЩЬ**:

• *Он вообще не стал теперь вникать в замысел Переслегина и во все случаи его партитуры, отложив это на свежую голову. Он просто понял, что перед ним **вещь*** [В.О.]. **Вещь** как маркер высокой оценки музыкального произведения: *просто понял, что перед ним вещь*,

• *Кстати, я их играл и твоему приятелю Андрею Ивановичу, вторая **вещь** понравилась ему больше...* [В.О.]. Мелиоративный вербальный детерминатор вещи: *понравилась*.

• *Я не останавливал его, я должен был испытать потрясения, чтобы написать лучшую свою **вещь**...* [В.О.]. Мелиоративный оценочный маркер вещи: *лучший*.

### 2.2.2. ЛСГ «Наименования музыки и песен»

– Список примеров с ключевыми словами *СИМФОНИЯ, БАЛЕТ, ОРАТОРИЯ, ПЬЕСЫ, ОПЕРА*:

• *Я пишу и в традиционных формах, тебе привычных, есть у меня и симфонии, и балет, и оратории, есть пьесы инструментальные...* [В.О.].

• *Когда же мы научимся искуснее делать полупроводники, машина сможет писать балеты, симфонии, а при наличии текста и оперы. Скажем, если возникнет нужда, можно будет пустить в машину учебник по алгебре для шестого класса и получить школьную оперу со сверхзадачей* [В.О.]. Пейоративная маркированность: механическое создание музыкальных произведений посредством применения машины (*пустить в машину, машина сможет писать*) как символ отсутствия творческого компонента, индивидуальности.

• *И опять симфония Данилову понравилась* [В.О.]; *Он хвалил симфонию...* [В.О.].

• *Играл в яме с упоением даже музыку опер и балетов...* [В.О.].

• *...о которой он собирался сочинять ораторию* [В.О.].

– Список примеров с ключевым словом *ПЬЕСА*:

• *А ты пьесы сыграешь и человеческие, и какие машина написала...* [В.О.].

• *Ведь он должен был играть эти пьесы, я слышала...* [В.О.].

– С ключевым словом *ВАЛЬС*:

*Он сидел с Переслегиным и думал о том, что желает сыграть вальс. И уже мелодия возникла в нем. А отчего бы и не вальс? При этом он не то чтобы хотел сочинить новый вальс. А хотел высказаться в форме вальса* [В.О.]. Мелиоративные вербальные детерминаторы вальса: *желает, хотел*; см. также: риторический вопрос как намерение создать музыкальное произведение в форме вальса: *А отчего бы и не вальс?*

– Список примеров с ключевыми словами *ФУГА* и *СОНАТА*:

• *...фуги с их полифонией рождались тогда в Данилове, бывало, что и сонаты* [В.О.]. Вербальный детерминатор фуг и сонат: *рождались* → указание на созидательную, креативную составляющую.

• *Он желал развивать мысли и поместив их внутрь сонатной формы. Или фуги* [В.О.]. Мелиоративная маркированность наименований фуга и соната: *желал развивать мысли*.

– Список примеров с ключевым словом *МАРШ*:

• *Он и сам был как оркестр и не желал смириться с металлической поступью труб и ударных, наступавших на него то в марше...* [В.О.].

• *...и вот уже следовал цветной и прекрасный китайский марш...* [В.О.]. Адъективные оценочные маркеры с мелиоративной коннотацией: *цветной, прекрасный*.

– С ключевым словом *СКЕРЦО*:

*А потом, оказавшись вдруг в нечаянных вихрях скерцо...* [В.О.]. Признак вовлеченности, погружения в музыку: *в нечаянных вихрях*; см. также: *оказавшись вдруг*.

– С ключевым словом *АРИЯ*:

*...арий не пел...* [В.О.].

– С ключевым словом *УВЕРТЮРА*:

*Увертюра-то какая!* [В.О.]. Синтаксическая составляющая – использование восклицательного предложения в сочетании с инверсией как символ мелиоративной маркированности увертюры; см. также: частица *то*, прилагательное *какая*.

– С ключевым словом *КОЛЫБЕЛЬНАЯ*:

*...услышал он колыбельную Моцарта* [В.О.].

– С ключевым словом *АРИОЗО*:

*...хотел похвалить Петра Ильича за ариозо* [В.О.].

### 2.2.3. ЛСГ «Общие обозначения видов произведений искусства»

– Список примеров с ключевым словом *ИМПРОВИЗАЦИЯ*:

• Музыкальная система Данилова, теперь уже его собственная, усложнялась, **импровизации** его были неожиданные и упоительные... [В.О.]. Положительные оценочные маркеры: неожиданные, упоительные.

• К **импровизациям** же, когда-то обычным <...> его тянуло [В.О.]. Мелиоративно-коннотатированные вербальные детерминаторы: *тянуть* (в значении «привлекать к кому-либо, вызывать стремление к чему-либо»).

• Все его так называемые **импровизации**, и в особенности *вчерашняя*, вызывали в нем чувство стыда [В.О.]. Оценочные маркеры так называемые, *стыд* как символы иронического, презрительного отношения к сочинению.

– Список примеров с ключевым словом **СОЧИНЕНИЕ**:

• ...*Андрею Ивановичу исполнил свои новые сочинения*... [В.О.].

• ...*я сразу исполню свои сочинения* [В.О.].

• ...*такого рода сочинения известны с начала века* [В.О.].

– Список примеров с ключевым словом **ПРОИЗВЕДЕНИЕ**:

• *Принесите мне свои новые произведения*... [В.О.].

• *Главное – сообщить предполагаемому слушателю идею произведения*... [В.О.].

• *Данилов, естественно, мог бы сейчас исполнить любое произведение*... [В.О.].

– С ключевым словом **КОМПОЗИЦИЯ**:

...*слышал он ее впервые, кто-то сказал рядом: Это Мишина композиция* [В.О.].

– Список примеров с ключевым словом **РЕПЕРТУАР**:

• *Весь репертуар Данилова ему известен* [В.О.].

• ...*нынче в лаборатории главным образом озабочены репертуаром оркестров* [В.О.].

#### 2.2.4. ЛСГ «Наименования музыки к танцам»

– С ключевым словом **ДЖАЗ**:

...*музыканты могут свободно выразить себя лишь в джазе*... [В.О.]. Словосочетание *свободно выразить себя* как символ свободы выражения.

– С ключевым словом **МАЗУРКА**:

...*сыграл легкую мазурку Шумана*... [В.О.]. Мелиоративно-коннотатированный вербальный квалификатор *легкий* как символ творческого развития и получения удовольствия от музыки.

### 2.3. СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МИКРОПОЛЕ «ВИДЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА», ВХОДЯЩЕГО В МАКРОПОЛЕ ЛСП «МУЗЫКА» «ГЕШТАЛЬТЫ МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ В.В. ОРЛОВА

– С ключевым словом **ИСКУССТВО**:

*Но в искусстве он, и верно, будет всегда одинок* [В.О.].

– С ключевым словом **ТАНЕЦ**:

*Нимфы в медленном, темно-лиловом танце стали подходить к нему*... [В.О.].

– С ключевым словом **ПЕНИЕ**:

*Неправильное ее пение умиляло Данилова* [В.О.].

### 2.4. СПИСОК ОСНОВНЫХ ЛСГ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МИКРОПОЛЕ «ПОСТРОЕНИЕ МУЗЫКИ», ВХОДЯЩЕГО В МАКРОПОЛЕ ЛСП «МУЗЫКА» «ГЕШТАЛЬТЫ МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ В.В. ОРЛОВА

#### 2.4.1. ЛСГ «Наименования единиц структуры произведения»

– Список примеров с ключевым словом **ЧАСТЬ**:

• *Окончив какую-либо часть симфонии, говорил себе*... [В.О.].

• *В четвертой части он обнаружил даже летучее место*... [В.О.].

– Список примеров с ключевым словом **ФРАЗА**:

• *Передавать свои состояния он стал порой не в виде слов, а в виде музыкальных фраз...* [В.О.].

• *Потом Данилов и сам, увлекшись, принялся создавать звуки и фразы, выражающие его состояние* [В.О.]. Мелиоративный вербальный детерминатор фразы: *увлекшись*.

– Список примеров с ключевым словом **ПАРТИЯ**:

• *Если бы его попросили для проверки сыграть любую партию, он бы ее сыграл...* [В.О.].

• *Он стал напевать свою партию* [В.О.].

• *И Данилов повел про себя партию альта из симфонии Переслегина* [В.О.].

– Список примеров с ключевым словом **ФИНАЛ**:

• *...музыка воссияла финалом...* [В.О.]. Мелиоративный вербальный детерминатор финала: *воссияла*.

• *Данилов услышал тему из финала Рондо...* [В.О.].

• *Появление темы из финала Рондо...* [В.О.].

– С ключевым словом **ВСТУПЛЕНИЕ**:

• *Данилов даже напел тему белки из вступления к третьему акту Царя Салтана* [В.О.].

– С ключевым словом **ВАРИАЦИЯ**:

*...фразы повторялись им в разных вариациях, иногда – в радости – с удовольствием, как некое мечтание, иногда в отчаянии и нервно...* [В.О.]. Эмоционально-психологические антиномии: [радость / отчаяние] и [наслаждение / стресс] → указание на порывы чувств и эмоций, смену ощущений и мировосприятия.

– Список примеров с ключевым словом **ТЕМА**:

• *...и только возникавшая в опере время от времени тема тореадора тревожила Данилова* [В.О.].

• *Он захотел сыграть одну тему из третьей части* [В.О.].

• *При этом альт в его душе уже вел тему из пятой части партитуры Переслегина* [В.О.].

#### 2.4.2. ЛСГ «Наименования музыкальных упражнений»

– Список примеров с ключевым словом **РЕПЕТИЦИЯ**:

• *Данилов узнал, что он дирижером от репетиции освобожден* [В.О.].

• *Впрочем, эти намерения жили в нем до нынешних репетиций* [В.О.].

• *Если только в общественном транспорте, доставлявшем Данилова на репетицию из театра и с репетиции в театр* [В.О.].

– С ключевым словом **СОЛЬФЕДЖИО**:

*...в консерваторскую пору он <...> каждый день занимался <...> сольфеджио...* [В.О.].

#### 2.4.3. ЛСГ «Наименования единиц музыкальной метрики и интервалов»

– Список примеров с ключевыми словами **РИТМ, ТОН, ЛАД, ИНТОНАЦИЯ**:

• *Расположил звуки с помощью тонов, ладов, ритмов и прочего в приятные ему сочетания и десятки веков старается возместить музыкой скарденность природы* [В.О.]. Мелиоративный вербальный детерминатор: *приятный*.

• *Ну отразились какие-то современные ритмы и голоса, вот и все...* [В.О.]. Актуальные времени написания романа тенденции в музыке → *современный*.

• *Ритмы, интонации, мелодии, да и самые звуки наших дней особенные, что же бояться нарушения правил!* [В.О.]. Мелиоративный вербальный детерминатор ритмов и интонаций: *особенный*.

• *Словом, звуки, мелодии, удары, звоны, ритмы, интонации теснились в нем, мучили, будоражили его, требовали выхода, воплощения альтом* [В.О.]. Глаголы *теснились в нем, мучили, будоражили, требовали выхода, воплощения* как символы творческого процесса.

– Список примеров с ключевым словом **СЧЕТ**:

• *Он знал, что музыка любит счет* [В.О.].

• ...он играл в полудремотном состоянии, вздрагивал, будто очнувшись, а **счет** в нем словно вело некое устройство, не умевшее ошибаться [В.О.].

• Данилов уловил мгновение и – естественно, не прерывая в уме **счета** – шепнул ему... [В.О.].

– С ключевым словом **КВИНТА**:

...ты возьми **квинтой** выше... [В.О.].

– С ключевыми словами **ЗВУКОРЯД** и **ЛАДЫ**:

Для построения целых, пусть и моментальных, фраз хороши были и семиступенный диатонический индийский **звукоряд** и пятиступенные японские **лады**... [В.О.].

Указание на интервальную систему: семиступенный диатонический и пятиступенные; принадлежность к определенной культуре: индийский и японский. Адъективный оценочный маркер: хороши.

– С ключевым словом **ГЛИССАНДО**:

Но вот **глиссандо** арф... [В.О.].

## 2.5. СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МИКРОПОЛЕ «МУЗЫКАЛЬНЫЕ АКТЫ», ВХОДЯЩЕГО В МАКРОПОЛЕ ЛСП «МУЗЫКА» «ГЕШТАЛЬТЫ МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ В.В. ОРЛОВА

– Список примеров с ключевым словом **ИГРА**:

• ...сообщал, что его **игра** на альте ему очень понравилась... [В.О.]. Мелиоративно-коннотатированный оценочный манифестатор: понравилась.

• ...большие музыканты высказались об его **игре** с похвалой [В.О.]. Мелиоративно-коннотатированный оценочный манифестатор: с похвалой.

• Его **игру** и **игру** оркестра приняли хорошо, аплодировали, бросали цветы... [В.О.]. Мелиоративно-коннотатированный оценочный манифестатор: приняли хорошо.

– Список примеров с ключевым словом **ВЫСТУПЛЕНИЕ**:

• Говорят, у тебя скоро будет сольное **выступление** [В.О.].

• Через три недели должно состояться ваше **выступление** в Доме культуры... [В.О.].

– С ключевым словом **ИСПОЛНЕНИЕ**:

...что касается **исполнения** его симфонии на публике, то теперь Данилов оробел. Раньше об этом **исполнении** у Данилова были лишь грезы... [В.О.].

## 2.6. СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МИКРОПОЛЕ «МУЗЫКАЛЬНЫЕ СПОСОБНОСТИ», ВХОДЯЩЕГО В МАКРОПОЛЕ ЛСП «МУЗЫКА» «ГЕШТАЛЬТЫ МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ В.В. ОРЛОВА

– Список примеров с ключевым словом **СЛУХ**:

• Там очень скоро один из воспитателей обнаружил у Данилова недурной **слух**... [В.О.].

• Я музыкант. Должен иметь **слух** [В.О.].

• Наташа сидела за столом, фантазировала свои костюмы, напевала тихо. **Слуха** у нее не было... [В.О.].

– Список примеров с ключевыми словами **ТАЛАНТ** и **ГЕНИЙ**:

• ...а только благодаря своим трудам и **талантам**, стал священным покровителем Музыки и Танцев [В.О.].

• Только переключались зимние птицы. Они вот поют, – думал Данилов, – и им все равно, есть ли у них **талант**, **гений**... [В.О.].

– Список примеров с ключевыми словами **СПОСОБНОСТИ**, **НАВЫКИ**, **УМЕНИЯ**:

• Речь идет не о ваших музыкальных **способностях** [В.О.].

• А если разобратся всерьез, музыкальные **способности**, какие Данилов получил при рождении... [В.О.].

• И тогда, конечно, требовались для музыки некие **навыки** и **способности** [В.О.].

• Да, наверное, его **способности**, его нынешнее **умение** и понимание музыки были в явной связи с его жизнью [В.О.].

## 2.7. СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МИКРОПОЛЕ «МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ», ВХОДЯЩЕГО В МАКРОПОЛЕ ЛСП «МУЗЫКА» «ГЕШТАЛЬТЫ МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ В.В. ОРЛОВА

– Список примеров с ключевым словом **ТИШИЗМ**:

• Оттого-то **тишиизм** универсален и всеобщ. С одной стороны, он – тишина, а с другой стороны – самая что ни на есть истинная внутренняя музыка с полной свободой выбора мыслей, звуков, чувств [В.О.]. Окказионализм **тишиизм**, см. также: универсален и всеобщ, с полной свободой выбора мыслей, звуков, чувств.

• Но **тишиизм** его напугал [В.О.]. Антропоморфная метафора: **тишиизм напугал**.

– С ключевым словом **НАПРАВЛЕНИЕ**:

Но вся она – и с джазовыми открытиями, и с атональным **направлением**, и с находками поп-артистов, и прочим, и прочим, – вся она та же самая традиционная музыка [В.О.].

– С ключевым словом **КОНТРАПУНКТ**:

...каждый день занимался упражнениями по **контрапункту**... [В.О.].

## 2.8. СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МИКРОПОЛЕ «ЯЗЫК МУЗЫКИ», ВХОДЯЩЕГО В МАКРОПОЛЕ ЛСП «МУЗЫКА» «ГЕШТАЛЬТЫ МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ В.В. ОРЛОВА

– Список примеров с ключевыми словами **НОТЫ** и **НОТНЫЕ ЗНАКИ**:

• Сочинения эти нет надобности записывать **нотными знаками** [В.О.].

• **Нот** исполненного Данилов не записывал... [В.О.].

– С ключевым словом **ЛИБРЕТТО**:

Для менее способных к творчеству придется разработать и **либретто**... [В.О.].

## 2.9. СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ ЛСГ «НАИМЕНОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ» МИКРОПОЛЯ «МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ», ВХОДЯЩЕГО В МАКРОПОЛЕ ЛСП «МУЗЫКА» «МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ КАК СРЕДСТВО ЭКСПЛИКАЦИИ МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ В.В. ОРЛОВА

– Список примеров с ключевым словом **АЛЬТ**:

• ...он уже без прежней робости, хотя и с волнением, рассмотрел все пленительные мелочи чудесного **альта**... [В.О.]. Вербальный детерминатор **альта**: чудесный; см. также: без прежней робости, хотя и с волнением, пленительные мелочи.

• Значит, к **альту** лежала моя душа ... <...> А в **альте** больше твердости, больше драмы, **альт** – мужчина ... [В.О.]. Гендерная метафора: **альт** – мужчина; см. также: лежит душа; твердость, драма.

• А то – **альт**! С его тихим голосом, с его изысканными манерами. Он свое отзвучал в воздушные времена **Ватто**... [В.О.]. Гендерная метафора: с тихим голосом, с изысканными манерами; см. также: в воздушные времена **Ватто**.

– Список примеров с ключевым словом **ИНСТРУМЕНТ**:

• Данилов закрыл глаза и теперь прикасался пальцами к **инструменту**, как слепой к лицу любимого человека [В.О.]. Метафора: как слепой к лицу любимого человека → прикосновения к музыкальному инструменту сравниваются с прикосновениями к лицу любимого человека.

• Данилов завернул **инструмент** в платок, уложил его в футляр. Позже именно в кашмирском платке он и держал **инструмент** [В.О.]. Мелиоративная коннотация **альта** репренирована посредством семантико-когнитивной цепи: завернул **инструмент** в платок → уложил его в футляр → держал в кашмирском платке.

• Но радость радостью, искусство искусством, а **инструмент** был еще и материальной ценностью. Данилов сразу же застраховал его. Он и представить себе не мог, что когда-либо расстанется с **инструментом**... [В.О.]. Референция: инструмент был еще и материальной ценностью; см. также: застраховал; представить не мог, что расстанется.

– Список примеров с ключевым словом **СКРИПКА**:

• В **скрипке**, уверен, женское начало... Озорная девчонка, печальная женщина, трагическая старуха – это все для меня **скрипка**... [В.О.]. Стилистический прием градации – антиклимакс, гендерная и геронтологическая метафора: озорная девчонка, печальная женщина, трагическая старуха.

• Были в оркестре замечательные **скрипки**, деревянные **духовые**, да и **медные**, редких свойств и судеб. И их стоило холить и беречь... [В.О.]. Вербальный детерминатор скрипки: замечательный; см. также: деревянные духовые, медные, редких свойств и судеб, холить, беречь.

– Список примеров с ключевым словом **ЛЮТНЯ**:

• Он быстро подошел к бочкам и увидел **лютню**. **Лютня** была знакомая. Данилов играл на ней в пору лицейской юности и позже, в Седьмом Слое Удовольствий. **Лютню** он держал с нежностью, чуть ли не умиление испытывал к вечному инструменту [В.О.]. Мелиоративные вербальные детерминаторы лютни: знакомая, с нежностью, умиление; см. также: вечный инструмент.

• ...с неохотой опускал на скамью **лютню**, с печалью отпускал ее от себя... [В.О.]. Расставание с лютней каузирует неприятные эмоции: неохота (с неохотой) и печаль (с печалью).

– С ключевым словом **ЭЛЕКТРООРГАН**:

...сосед Клементьев, деревянный духовик из детской оперы, для души поместивший прямо у Данилова за стеной **электроорган** [В.О.]. Вербальный детерминатор электрооргана: для души.

– Список примеров с ключевыми словами **АЛЬТ**, **ВАЛТОРНА**, **КЛАРНЕТ**, **КОНТРАБАС**, **ДУХОВЫЕ**:

• **Альт** в ней жил человеком, личностью, возможно – Переслегиным, или нет, им, Даниловым, с его прошлым и его вторым я – **валторной** и **кларнетом**... [В.О.]. Метафоры: альт жил человеком, личностью, с его прошлым, его вторым я.

• И при всем при этом всегда **валторна** и **кларнет** – прошлое и второе Я – существовали рядом с **альтом** Данилова, **валторна** порой грустила, вздрагивала как-то или что-то предсказывала, а порой звучала светло, будто исчезнувшая свежесть юных лет, **кларнет** был нервен, вцеплялся в мелодию **альта**, рвал ее, грозил и мучился, и скрипом тяжелой черной двери, впускающей странного гостя, **кларнета** опекал **контрабас**. А то вдруг **валторна** изменяла самой себе, на мгновения приближалась голосом к деревянным **духовым**, становилась будто **кларнетом**... [В.О.]. Вербальные квалификаторы валторны: грустила, вздрагивала, предсказывала, звучала светло, изменяла самой себе, приближалась, становилась. Вербальные квалификаторы кларнета: был нервен, вцеплялся, рвал, грозил, мучился. Метафора: странный гость; будто исчезнувшая свежесть юных лет как символ светлой грусти. Вербальные квалификаторы контрабаса: опекает. Звучание контрабаса → скрип тяжелой черной двери.

– С ключевыми словами **МАРАКАСЫ**, **СИТАРЫ**, **РАБОБЫ**, **СЯМИСЭНЫ**, **КОТО**, **ФЛЕЙТЫ** – **СЯКУХАТИ**:

И стали звучать в нем **маракасы**, **ситары**, **рабобы**, **сямисэны**, **кото**, **бамбуковые флейты** – **сякухати** [В.О.].

– Список примеров с ключевым словом **ФЛЕЙТА**:

• ...вторила застенчивая **флейта** сякухати, из-за спешки мысли Данилова не допускавшая, правда, привычных для нее мелизматических украшений и опевания ступеней... [В.О.]. Антропоморфная метафора: застенчивая, вторила.

• ...тут же застенчиво вступила в разговор, будто успокаивая тихой надеждой, бамбуковая **флейта** сякухати... [В.О.]. Антропоморфная метафора: застенчиво вступила в разговор, успокаивая.

– Список примеров с ключевым словом ТРУБА:

• Николаю бы Борисовичу с его комплекцией <...> дышать могучей грудью хотя бы в гигантскую медную **трубу**, делать фуф-пуф в страшных местах... [В.О.]. Вербальные детерминаторы трубы: гигантская, медная.

• В нем не было рева воинственных **труб**... [В.О.]. Вербальные детерминаторы трубы: рев, воинственный.

– С ключевыми словами АЛЬТ, ТРУБА, УДАРНЫЕ, САКСОФОН, РОЯЛЬ:

Разве можно **альтом** передать сущность современного человека, деятельного причем? В особенности мужчине. А впрочем, и женщину тоже. Тут нужна **труба**, или **ударные**, или **саксофон**. Или **рояль**, на худой конец [В.О.].

– С ключевыми словами ТРУБА, УДАРНЫЕ:

...Переслегин намерен был рассказать о натуре тонкой, душевной, не **трубой** же и не **ударными** тонкую-то натуру передавать! [В.О.].

– С ключевыми словами СКРИПКА, РОЯЛЬ, ПИАНИНО:

Земский взял **скрипку**, встал возле **пианино** (**рояли** в доме Данилова многим были бы нужны, да как затаскивать их, **рояли-то!** И где держать?) [В.О.].

– Список примеров с ключевым словом СВИРЕЛЬ:

• Нимфы в медленном, темно-лиловом танце стали подходить к нему, дивная **свирель** Пана помогла им [В.О.]. Вербальные детерминаторы трубы: дивная, помогла.

• ...звучала **свирель** <...> и **свирель**, чуть всхлипнув, проводила его [В.О.]. Антропоморфная метафора: проводила, всхлипнув.

– Список примеров с ключевым словом ГИТАРА:

• Тем временем принципский бык Мигуэль самолетом прибыл в Мадрид. <...> его встречали как родного. С **гитарами**, с **кастаньетами** [В.О.].

• ...ты разгуливал с **гитарой** по Испаниям... [В.О.]. Указание на место событий: Мадрид, Испания

– С ключевым словом ФОРТЕПЬЯНО:

Без десяти двенадцать Данилов встал, снова просмотрел все свои бумаги, провел рукой по крышке **фортепьяно**, словно бы погладил его [В.О.]. Трепетное, любовное, нежное отношение к музыкальному инструменту: провел рукой и погладил.

– С ключевыми словами САКСОФОН, ЭЛЕКТРОПИАНИНО, ГУБНАЯ ГАРМОНИКА, СИНТЕЗАТОР:

Данилов был свободен в выражениях и звуковых средствах, и даже инструменты, каким он не всегда доверял раньше – **тенор-саксофон**, **электропианино**, **губная гармоника**, **синтезатор**, – оказались в колодце уместными... [В.О.]. Пейоративная маркированность: не всегда доверял; см. также: уместный.

– Список примеров с ключевым словом ВИОЛЬ Д'АМУР:

• А на **виоль д'амур** хотите играть, да у вас не выходит!.. [В.О.].

• Что вы понимаете в **виоль д'амур!** – сказал Данилов. – И не можете вы говорить о том, чего вы не знаете и о чем не имеете права говорить. <...> и **виоль д'амур**, стало быть, меня не слушается... [В.О.].

– С ключевыми словами БАРАБАН и ТАРЕЛКИ:

Я в театр к тебе заглянул, в яме твоей посидел за **барабанами** и **тарелками**, еще кое-чем интересовался... [В.О.].

– С ключевым словом ВИОЛОНЧЕЛЬ:



...в использовании темы старого мастера нет ничего дурного, ведь он переложил ее, доверив **виолончели**, и развил [В.О.]. Признак доверия к виолончели: *доверив*.

– С ключевым словом **ГОБОЙ**:

...Данилов заменил этот термин звуками, причем произнесение их доверил **гобою** [В.О.].

Уверенность в музыкальном инструменте: *доверил гобою*.

– С ключевым словом **ЛИТАВРЫ**:

...а **литавры** так и не звучали [В.О.].

– С ключевыми словами **БАЯН** и **ГУБНАЯ ГАРМОНИЯ**:

*Я во дворе обошел всех музыкантов. Кто на **баяне** играет, кто на **губной гармонии**...* [В.О.].

– С ключевыми словами **ТРОМБОН**, **АЛЬТ**, **СКРИПКА** и **УДАРНЫЕ**:

*И еще он понял, что сейчас сыграет на своем **альте** любую музыку, написанную хоть бы и для **скрипки**, хоть бы и для **тромбона** или даже для **ударных*** [В.О.].

– С ключевым словом **АРФА**:

*Но вот глissандо **арф**...* [В.О.]. Указание на прием игры на музыкальном инструменте: *глissандо*.

– С ключевым словом **КСИЛОФОН**:

*Точно **ксилофонами** прозвенела стая метеоритов...* [В.О.]. Космологическая метафора: *прозвенела стая метеоритов*.

– С ключевыми словами **ЧЕМБАЛО** и **КЛАВИКОРДЫ**:

*Я сам играл на **чембало** и на **клавикордах*** [В.О.].

– С ключевым словом **ГУСЛИ**:

*И что у них странный звук. Как от **гуслей**, только нездешних* [В.О.]. Характеристика звука гуслей: *странный*; указание на происхождение инструмента: *нездешний*.

## 2.10. СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ ЛСГ «МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРЕДМЕТЫ» МИКРОПОЛЯ «ДЕТАЛИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРЕДМЕТЫ», ВХОДЯЩЕГО В МАКРОПОЛЕ ЛСП «МУЗЫКА» «МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ КАК СРЕДСТВО ЭКСПЛИКАЦИИ МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ В.В. ОРЛОВА

– Список примеров с ключевым словом **НОТЫ**:

• *Данилов вернулся в комнату, ему отведенную, развернул **ноты**...* [В.О.].

• *Он опять взял **ноты** Переслегина* [В.О.].

• *Открыл **ноты** Переслегина* [В.О.].

– Список примеров с ключевым словом **НОТНЫЕ ЛИСТКИ**:

• *...Переслегин протянул Данилову стопку **нотных листов*** [В.О.].

• *Теперь же Коля и Земский сидели дома у Данилова и пили, разложив жареную рыбу хек на **нотных листах*** [В.О.]. Признак пренебрежительного отношения к нотным листкам: *разложив жареную рыбу хек на нотных листах*.

– Список примеров с ключевым словом **СМЫЧОК**:

• *Данилов положил **смычок*** [В.О.].

• *И Данилов поднял **смычок*** [В.О.].

• *...сразу же опустил **смычок*** [В.О.].

• *...долго еще держал **смычок** у струн...* [В.О.].

• *...водил **смычком**...* [В.О.];

– С ключевым словом **СТРУНЫ**:

*А то можешь на **струнах** сушить платки или кальсоны* [В.О.]. Струны = бельевая веревка (*сушить платки или кальсоны*) → проявление невежества и бескультурья.

– Список примеров с ключевыми словами **СМЫЧОК** и **СТРУНА**:

• *Он и прикоснуться к нему часа два не мог, робел, чуть ли не уверен был в том, что,*

когда он проведет **смычком** по **струнам**, никакого звука не возникнет, а будет тишина... [В.О.].

- И все же он решился, дерзнул, нервно и как бы судорожно прикоснулся **смычком** к **струнам**, чуть ли не дернул их... [В.О.]. Отношение к музыкальному инструменту может быть отражено посредством семантико-когнитивной цепи: *прикоснуться не мог* → *робел* → *не уверен был* → *решился* → *дерзнул* → *прикоснулся* → *дернул*. Актуализируется признак пиетета, обожествления музыкального инструмента, прикосновение к которому вызывает робость и смятение.

- Список примеров с ключевым словом **ПАРТИТУРА**:

- Главное, что вам понравилась **партитура!** [В.О.]. Мелиоративная маркированность: *понаправилась*.

- *Прозвучит-то прозвучит*, – говорил себе Данилов, сидя ночью над **партитурой**, – весь вопрос – как... [В.О.]. Темпоральная парадигма: *сидя ночью*.

- Данилов внимательно читал **партитуру**... [В.О.]. Вербальный детерминатор партитуры: *внимательно читал*.

- Список примеров с ключевым словом **ФУТЛЯР**:

- То есть сначала он увидел старый потертый **футляр**, но инвалид неловко открыл **футляр**, альт и обнаружился [В.О.]. Указание на возраст и внешний вид футляра: *старый и потертый*.

- Что-то услышал, – сказал Данилов Земскому, убравшему скрипку в **футляр** [В.О.].

- Список примеров с ключевым словом **ПЮПИТР**:

- Когда он усаживался на высокий стул, обитый рыжей клеенкой, когда раскладывал ноты на **пюпитре**... [В.О.].

- ...дальнейшая жизнь этой музыки зависела вовсе не от разлинованных бумаг, что лежали на **пюпитре** [В.О.].

- С ключевым словом **ПУЛЬТ**:

- ...оркестранты стучали смычками по **пультам**, одобряя Данилова... [В.О.]. Пульт как символ одобрения: *одобряя*.

- Список примеров с ключевыми словами **пластинка** и **МАГНИТОФОННАЯ ЛЕНТА**:

- В Италии он так и не купил брюк, приобрел **пластинки**... [В.О.].

- Отчетливо проглядывались на полотне галстука как бы вдавленные в него носовые платки, фотографии с видами провинции Квебек и реки Святого Лаврентия, **пластинки** и **магнитофонные ленты**, лезвия бритв, носки, дважды дамские колготы, одни в листочках, другие в черных сердцах [В.О.].

- Список примеров с ключевым словом **НОТНАЯ БУМАГА**:

- В тот день Данилов купил **нотную бумагу** [В.О.].

- Я получил это письмо от Коренева за день до его гибели <...> Данилов осторожно расклеил конверт, вытащил оттуда сложенный, видимо, нервными руками лист **нотной бумаги** [В.О.].

- Данилов сказал тихо, глядя в пустой прощальный лист **нотной бумаги**... [В.О.]. Нотная бумага как символ и свидетель последних минут жизни перед совершением самоубийства: *за день до его гибели, прощальный лист; сложенный, видимо, нервными руками*.

- С ключевым словом **ПАТЕФОННАЯ ИГЛА**:

- Просто он, Данилов, был бы в те мгновения не творцом, не артистом, не личностью, а **патефонной иглой** [В.О.]. Метонимия: *патефонная игла* = музыкант.

- С ключевым словом **КЛАВИШИ**:

- ...пусть себе дуют в трубы и барабанят по **клавишам!** [В.О.]. Пейоративно-коннотативный глагол: *барабанят*.

- С ключевым словом **ДИРИЖЕРСКАЯ ПАЛОЧКА**:

- Наташа была всюду и всегда – и в нотах, и в полетах **дирижерской палочки**... [В.О.].

- С ключевым словом *КАССЕТА*:  
...громоздились стеллажи с *кассетами* [В.О.].

2.11. СПИСОК ОСНОВНЫХ ЛСГ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МИКРОПОЛЕ  
«ПРОФЕССИЯ, РОД ЗАНЯТИЙ», ВХОДЯЩЕГО В МАКРОПОЛЕ ЛСП «МУЗЫКА»  
«ЧЕЛОВЕК КАК ТВОРЕЦ МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ В.В. ОРЛОВА

2.11.1. ЛСГ «Исполнитель»

- Список примеров с ключевым словом *МУЗЫКАНТ*:
  - ...а уж если я теперь отважился стать большим *музыкантом*, то мне и на простом инструменте надо будет звучать как на великом [В.О.]. Вербальный детерминатор музыканта: *большой*; см. также: *отважиться*.
  - ...а она [администрация] дала пространство и время неким предприимчивым *музыкантам*, у которых за душой ничего нет [В.О.]. Пейоративные адъективные квалификаторы музыканта: *предприимчивый*, *за душой ничего нет*.
  - А может, он и искренне писал заметку, может, и впрямь плохим *музыкантам* была предоставлена сцена и зал Клуба медицинских работников? [В.О.]. Вербальный детерминатор музыканта: *плохой*.
- С ключевым словом *ПОП-АРТИСТ*:  
Но вся она – и с джазовыми открытиями, и с атональным направлением, и с находками *поп-артистов*, и прочим, и прочим, – вся она та же самая традиционная музыка... [В.О.]. Указание на новаторские идеи в музыке, эксперименты и открытия → *находка* (с находками *поп-артистов*).
  - Список примеров с ключевым словом *АРТИСТ*:
    - Душевно Данилов играл. Большим *артистом* сидел он в яме [В.О.].
    - У тебя есть многое, чтобы стать блестящим *артистом* [В.О.].
    - Не говорил ли ему Земский, что он обречен на одиночество? И на жестокость. То есть не он, а Большой *Артист*. Но ведь Данилов и был намерен стать Большим *Артистом* [В.О.].
    - Да и какой был бы я *артист* без ощущения боли, хоть бы и твари лесной [В.О.].
  - Список примеров с ключевым словом *СОЛИСТ*:
    - А теперь мы попросим, – сказал конструктор Лецов, – *солиста* театра товарища Данилова Владимира Алексеевича сыграть нам на скрипке шестнадцать пьес... [В.О.].
    - Встал юный лаборант и сказал, что, напротив, все сочинила машина, и она же все сыграла, а *солист* из театра водил смычком для видимости под фонограмму, как это делается на телевидении [В.О.]. Музыкант – обманщик: *водил смычком для видимости, под фонограмму*.
    - В свои-то тридцать пять лет – вылез на сцену *солистом*, сыграл, пусть и неплохо, ну и что? [В.О.]. Указание на возраст: *В свои-то тридцать пять лет*; см. также: *вылез*.
    - Звонил пайщик с четвертого этажа Подковыров, *солист* танцевального ансамбля [В.О.]. Указание рода деятельности: *солист танцевального ансамбля*.
    - Но альт-то, согласитесь, нынче не *солист*, он инструмент вспомогательный, он у скрипки, у голоса человеческого, – в слугах! [В.О.]. Антиномия подчинения [*солист – слуга*].
    - Теперь небось и Переслегин казнит себя за то, что вывел *солистом* альт... [В.О.].
- Список примеров с ключевым словом *ОРКЕСТРАНТ*:
  - ...чувствовал, что ничто уже не сможет слушать сегодня, он с удовольствием отправился бы домой, но нехорошо было бы перед *оркестрантами*. Он их любил [В.О.]. Положительное отношение к оркестрантам: *любил*.
  - *Оркестранты* из местной оперы подружались с москвичами, а теперь трое из них приехали в Москву туристами, захотели встретиться со старыми знакомцами, привезли сувениры [В.О.]. Однородные сказуемые с положительной семантикой: *подружались, приехали*

туристами, захотели встретиться, привезли сувениры, как признак дружбы и единства музыкального сообщества.

- Велика ли зарплата **оркестранта**, хоть и из хорошего театра! [В.О.].

- Впрочем, виолончелист Туруканов в последнем антракте поинтересовался, хорошо ли платят медики, и был чуть ли не расстроен, узнав, что Данилов, как и **оркестранты**, играл задаром [В.О.]. Указание на любовь к профессии и бескорыстие музыкантов: играл задаром.

- Список примеров с ключевым словом **ИСПОЛНИТЕЛЬ**:

- ...здесь, в яме, он был не творец, а **исполнитель**, работник, и помимо всего прочего должен был хорошо считать [В.О.]. Антиномия [творец, автор – исполнитель]: не творец, а исполнитель.

- В тишизме я и как **исполнитель**, и как творец, и как мыслитель найду совершенство [В.О.].

- Да и когда автор был доволен **исполнителем!** – сказал себе Данилов, однако ему не стало легче [В.О.].

- Список примеров с ключевым словом **АЛЬТИСТ**:

- Данилов вздохнул и стал писать письма <...> одному хорошему **альтисту** [В.О.]. Мелиоративный вербальный детерминатор: *хороший*.

- Туруканов, видно, решил отделаться от бестактного **альтиста**... [В.О.]. Пейоративный оценочный маркер: *бестактный*.

- **Альтисты** Монреалья передали с ними <...> по галстуку [В.О.].

- После репетиции **альтист** Чехонин спросил Данилова, отчего он не едет домой [В.О.].

- Список примеров с ключевым словом **СКРИПАЧ / СКРИПАЧКА**:

- **Скрипач** Земский заметил, что следовало на ипподроме просто выставить слова: Прогулка гигантского синего быка [В.О.].

- Данилов хотел было в записке **скрипачу** Коле Михайловскому отказаться от поездки в Калугу... [В.О.].

- В мире – разлад, и не **скрипачу** Кореневу суждено было его вынести [В.О.].

- Иначе он превратится в **скрипача** Шитова, раскатывающего колясочки с детьми да жене стирающего белье! [В.О.].

- Канадские друзья пришли, увидели дома у Туруканова двух скромных виолончелистов и его жену, **скрипачку**, были удивлены, отчасти раздосадованы [В.О.].

- Туруканову из слов гостей якобы показалось, что все сувениры привезены именно ему и его жене, **скрипачке** [В.О.].

- Список примеров с ключевым словом **ВИОЛОНЧЕЛИСТ**:

- Этот Туруканов напорист, – сказал Земский, имея в виду **виолончелиста** Туруканова, месткомовского удальца... [В.О.].

- Деятельный **виолончелист** Туруканов взялся устроить сидение за столом, пригласил монреальцев в свой дом... [В.О.].

- Список примеров с ключевым словом **ДУХОВИК**:

- ...сосед Клементьев, деревянный **духовик** из детской оперы, для души поместивший прямо у Данилова за стеной электроорган [В.О.]. Вербальный детерминатор духовика: *деревянный*. Указание на род деятельности – работа в детской опере (*из детской оперы*).

- Данилов был спорщик, порой и отчаянный, спорить мог о всяких предметах, в том числе и ему незнакомых, в особенности с Муравлевым и **духовиками** из оркестра [В.О.].

- Список примеров с ключевым словом **ФЛЕЙТИСТ**:

- **Флейтист** Садовников признался, что был вчера на Выставке и теперь чувствует себя одуроченным [В.О.].

- Данилову позвонил **флейтист** Бочаров... [В.О.].

- Список примеров с ключевым словом **ТРУБАЧ**:

- **Трубач** Тартаковер исполнил *Славься в честь администрации и профсоюзов* [В.О.].
- Данилов <...> получил от **трубача** Тартаковера дискуссионную статью... [В.О.].
- В театре **трубач** Тартаковер сообщил Данилову, что его ждет приятный сюрприз... [В.О.].
- Список примеров с ключевым словом **ГОБОИСТ**:
- ...подошел **гобоист** Стрекалов и что-то начал рассказывать про хоккеиста Мальцева [В.О.].
- В перерыве Данилов стал отыскивать **гобоиста** Стрекалова... [В.О.].
- Список примеров с ключевым словом **КОНТРАБАСИСТ**:
- Кончил консерваторию, был **контрабасистом**... [В.О.].
- **Контрабасист**, игравший в оркестре лет сорок и отправившийся на пенсию, достал по знакомству билеты на Кармен... [В.О.].
- С ключевым словом **ВАЛТОРНИСТ**:  
Данилов, в свою очередь, показывал на Чудецкого, на **валторниста**... [В.О.].
- С ключевым словом **КЛАРНЕТИСТ**:  
Один **кларнетист** говорил, что Данилов вредит своему искусству... [В.О.].
- Список примеров с ключевым словом **ПЕВЕЦ / ПЕВИЦА**:  
А ведь он <...> аккомпанировал **певцам** театра... [В.О.].  
...несколько лет подряд ездил на гастроли <...> с ансамблями и **певицей**... [В.О.].
- С ключевым словом **КАНТОР**:  
Как хотелось бы Данилову <...> увидеть там **кантора**... [В.О.].
- С ключевым словом **ВОКАЛИСТ**:  
...он спросил, кто поедет с секстетом из **вокалистов**... [В.О.].
- С ключевым словом **ИМПРОВИЗАТОР**:  
Все великие музыканты прошлого были **импровизаторами** [В.О.].

### 2.11.2. ЛСГ «Группа»

- Список примеров с ключевым словом **ОРКЕСТР**:
- Теперь он понимал: утром музыка **оркестра** смяла его, раздавила, подчинила себе голос его альта [В.О.]. Вербальные детерминаторы музыки оркестра: *смяла, раздавила, подчинила себе голос альта*.
- ...на наборном паркете дамы с невиданными прическами и кавалеры в перьях – куклы *Ватто* – при свечах (их тысячи в серебряных люстрах) и при тихих звуках галантного **оркестра** танцевали... [В.О.]. Антропоморфная метафора: *галантный оркестр*.
- Есть один молодежный **оркестр** [В.О.].
- Перслегин сказал, что все складывается удачно <...> **оркестр** хороший, полный состав, все профессионалы, пусть Данилов не волнуется [В.О.].
- В Москве в приятном ему **оркестре** место лишь обещали [В.О.].
- Список примеров с ключевыми словами **СЕКСТЕТ, КВАРТЕТ**:
- Там вещи для небольших составов... **Квартеты, есть секстеты**... [В.О.]. Указание на численность: для небольших составов.
- Для него будто бы играл **секстет**. Естественно, не тот, в каком Данилов привык выступать в концертах. Земного в **секстете** не было. Однако что-то и было... [В.О.]. Космологическая метафора «неземной секстет»: *Земного в секстете не было*.
- Список примеров с ключевым словом **АНСАМБЛЬ**:
- Была возможность создать молодежный **ансамбль** старинной музыки <...>, хотели они играть музыку барокко... [В.О.]. Указание на возрастную категорию участников ансамбля: *молодежный*.
- А **ансамбль** тот получился хороший, его даже посылали за границу... [В.О.]. Мелиоративный оценочный маркер: *хороший*; см. также: *посылали за границу*.
- Список примеров с ключевым словом **ГРУППА**:

• *Альтисты Монреаля передали с ними каждому из членов **альтовой группы** театра по галстуку [В.О.].*

• *Данилов сказал: Не только ведь я галстук жду, но и вся **альтовая группа**.*

• *...но уж от этих бредней об **альтовой группе** вы меня увольте... [В.О.].*

– С ключевым словом **ХОР**:

*Из Муравлевых одна надежда была на пятиклассника Мишу, он <...> исполнял в школьном **хоре** песню Пахмутовой [В.О.].* Вербальный детерминатор хора: *школьный*.

– С ключевыми словами **АНСАМБЛЬ, ХОР, ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ГРУППА**:

*Зимой знакомая Наташи художница по костюмам одевала для новой программы известный **ансамбль с хором и танцевальной группой** [В.О.].* Вербальный детерминатор ансамбля: *известный*.

### 2.11.3. ЛСГ «Создатель»

– Список примеров с ключевым словом **ТВОРЕЦ**:

• *Я – **творец**. Для меня моя музыка – продолжение жизни. Или ее воплощение [В.О.].* Метафора: музыка – жизнь; см. также: *продолжение, воплощение*.

• ***Творец** же обязан был не холодным умом представить смертельную схватку личности с миром, а отцом увидеть страдания сына и самому отстрадать... Кровью и сединай оплатит за великое сочинение... [В.О.].* Религиозная составляющая → аллюзия на Иисуса Христа.

– Список примеров с ключевым словом **КОМПОЗИТОР**:

• *Вспомнил известного **композитора** <...> Над тем **композитором** смеялись <...> Но теперь-то Данилову стало ясно, что **композитор** писал послания, прежде всего, для самого себя [В.О.].* Вербальный детерминатор композитора: *известный*. Категория непонимания: *смеялись*).

• *Теперь у него было желание войти внутрь этой музыки без чувства превосходства над ней и ее **композитором**, понять намерения и логику **композитора**... [В.О.].*

• *...взял папку с нотами **композитора** Переслегина [В.О.].*

• ***Композитору** Переслегину Данилов отправил открытку... [В.О.].*

– Список примеров с ключевым словом **АВТОР**:

• *В семи частях симфонии Данилов не увидел претензии **автора**, он посчитал, что семь частей тут необходимы, хотя и не понял пока, в чем эта необходимость [В.О.].*

• *Публика аплодировала шумно, благожелательно. Даже цветы бросали на сцену <...> Отыскали **автора**, привели. И ему хлопали [В.О.].* Одобрительное отношение к автору и его сочинению: *благожелательно*. Положительное восприятие его работы: *[публика] аплодировала → цветы бросали на сцену → отыскали автора → хлопали*.

### 2.11.4. ЛСГ «Прочее»

– Список примеров с ключевым словом **ДИРИЖЕР**:

• *Чуткий на ухо **дирижер** за сценой подошел к Данилову, сказал ему: Спасибо! Данилов удивился, он был смущен, он чувствовал, что играл хорошо, но от **дирижера** одобрения не ожидал [В.О.].* Вербальный детерминатор дирижера: *чуткий на ухо*; см. также: *одобрение, Спасибо!*.

• *Видно, Чесноков робел, сбивался со счета и боялся, как бы ошибкой не вызвать гневных или язвительных слов **дирижера** [В.О.].* Пейоративная маркированность ЛЕ дирижер: *гневные, язвительные слова*.

– Список примеров с ключевыми словами **КРИТИК, ПРЕПОДАВАТЕЛЬ**:

• *Но потом появились и известные личности. **Преподаватели** консерватории <...> Четыре музыканта с именем. **Музыкальные критики** [В.О.].* Оценочный маркер: *известные личности*. Указание на место работы: *консерватория*.

• *Зыбалов! – поморщился Переслегин. – **Музыкальный критик** и фельетонист [В.О.].* Пейоративная маркированность: *поморщился*.

• *Вчера она желала отыскать критика Зыбалова и высказать ему все, что она о нем думает* [В.О.]. Отрицательная коннотация: *желала, отыскать и высказать*.

• *Прогуливался в фойе, не подходя к буфету, строгий критик Зыбалов* [В.О.]. Оценочный квалификатор критика: *строгий*.

– Список примеров с ключевым словом **КОНЦЕРТМЕЙСТЕР**:

• *Среди прочих пришла давняя знакомая Данилова Лена Буранова, концертмейстер из Гнесинского, она и отвлекла внимание* [В.О.].

• *Имелись в виду один из дирижеров, концертмейстер, влиятельный общественник, словом, все полезные люди* [В.О.]. Мелиоративный оценочный маркер: *полезные люди*.

## 2.12. СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МИКРОПОЛЕ «ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНО-ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ОТНОШЕНИЕ И ВОСПРИЯТИЕ», ВХОДЯЩЕГО В МАКРОПОЛЕ ЛСП «МУЗЫКА» «ЧЕЛОВЕК КАК ТВОРЕЦ МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ В.В. ОРЛОВА

– Список примеров с ключевым словом **ПУБЛИКА**:

• *Публика из задних рядов потекла в фойе к буфету* [В.О.]. Метафора: *публика – поток / река*.

• *...публика приняла вашу вещь хорошо ...* [В.О.]. Мелиоративная коннотация публики: *хорошо принять*.

– Список примеров с ключевым словом **СЛУШАТЕЛЬ**:

• *Земский теперь словно стоял на сцене и чувствовал трепетное внимание притихших где-то слушателей* [В.О.]. Вербальный детерминатор слушателей: *притихшие*; см. также: *трепетное внимание*.

• *Николай Борисович имеет в виду лишь слушателей, какие способны его сочинения воспринять и воссоздать* [В.О.].

– Список примеров с ключевым словом **МАСТЕР**:

• *Это была прекрасная музыка, сочиненная мастером ...* [В.О.].

• *Теперь у него было желание <...> обрести в музыке, пусть так и оставшейся ему чужой, свободу мастера, которому подвластна любая музыка ...* [В.О.].

– С ключевым словом **ПРОФЕССИОНАЛ**:

*Данилова же сейчас и Земский признавал профессионалом высокого класса. Его на ощупь было особого рода* [В.О.]. Вербальный детерминатор профессионала: *профессионал высокого класса*.

– Список примеров с ключевым словом **ЛЮБИТЕЛЬ**:

• *Конечно, временами шли места и очень сложные, но то, на какое указывал любитель чембало, к ним не относилось* [В.О.].

• *И напрасно вы их не записываете. И глупо! Расточительно! И нет в этом уважения к любителям музыки* [В.О.]. Призыв к уважительному отношению к любителям музыки: *уважение*; см. также: *глупо и расточительно*.

• *А сочинение Земского любитель может проиграть сейчас же снова сам, не пользуясь никаким инструментом* [В.О.].

– С ключевым словом **МАЭСТРО**:

*...и даже громкие, счастливые мелодии Глена Миллера, словно и не подозревавшие о неминуемой и скорой гибели маэстро в военном небе, не заставили забыть Данилова ...* [В.О.].

– С ключевым словом **ЦЕНИТЕЛЬ**:

*А ведь Земский – ценитель строгий!* [В.О.]. Вербальный детерминатор ценителя: *строгий*.

2.13. СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МАКРОПОЛЕ ЛСП «МУЗЫКА»  
«МУЗЫКА ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ  
В.В. ОРЛОВА

– Список примеров с ключевым словом *ЯМА*:

• ...о необходимости сидения в **яме** Данилов думал с остервенением [В.О.]. Состояние ярости и иступленной злобы: думал с остервенением.

• ...ему бы сейчас же, забыв обо всем на свете, <...> о тихой необходимости сидения в оркестровой **яме**, <...> нестись к Наташе... [В.О.]. Философское отношение к жизни: о тихой необходимости.

– Список примеров с ключевым словом *КОНЦЕРТ*:

• Вроде покупки мебели или, на крайний случай, устройства левого **концерта** на клубных задворках [В.О.]. Пейоративный вербальный детерминатор концерта: *левый*; см. также: на клубных задворках, вроде покупки мебели.

• **Концерта** ждал с нетерпением и страхом [В.О.]. Указание на чувства, которые испытывает человек в ожидании концерта: *нетерпение* и *страх*.

– Список примеров с ключевым словом *КОНСЕРВАТОРИЯ*:

• Потом была **консерватория**, потом – оркестр на радио, потом – театр [В.О.].

• А еще раньше, после первого курса **консерватории**, в романтическом порыве он ушел с геологами коллектором в якутские тундры [В.О.].

– С ключевым словом *СТУДИЯ ЗВУКОЗАПИСИ*:

В одиннадцать Данилов появился на улице Качалова в **студии звукозаписи**... [В.О.].

– С ключевым словом *ДОМ КОМПОЗИТОРОВ*:

Если бы Кармадон отдыхал теперь в Москве и веселился бы с Даниловым на глазах у всех, скажем, в буфете **Дома композиторов**... [В.О.].

– Список примеров с ключевым словом *ТЕАТР*:

• Стал работать в **театре**, в музыкальной части... [В.О.].

• В шесть вечера, когда Данилов вернулся из **театра**, он и вовсе не узнал Кармадона [В.О.].

• А Данилову и вправду следовало отправляться в **театр** [В.О.].

– Список примеров с ключевым словом *ЗАЛ*:

• То, что Корнев писал музыку, было для Данилова новостью, и сейчас он, помимо своей воли, стал прислушиваться к ней так, будто сидел в концертном **зале**... [В.О.]. Вербальный детерминатор зала: *концертный*.

• Сидел в **зале** на жестком стуле и приходил в себя [В.О.].

• Из **зала** доносились флажолеты флейты и трели струнных... [В.О.].

2.14. СПИСОК ГЛАГОЛЬНЫХ СОЧЕТАНИЙ КАК ВЕРБАЛЬНЫХ РЕПРЕЗЕНТАНТОВ  
КОНЦЕПТА «МУЗЫКА», АНАЛИЗИРУЕМЫХ В СИНТАГМАТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

✓ Глаголы деятельности или занятия (17%): *писать, создавать, сочинять, исполнять, играть, заниматься* → описание процесса создания и исполнения музыкальных произведений.

✓ Глаголы эмоционального действия (13%): 1) мелиоративно-коннотатированные: *любить, брать за душу, волновать, удивлять, занимать, трогать, увлекать, забирать* → проявление интереса, любви, возникновения новых ощущений; 2) пейоративно-коннотатированные: *мучить, становиться противной (=опротиветь), задевать, наскучивать, уставать, заставлять, дерзить* → указание на скуку, мучения, страдания, усталость, оскорбление чувств, непослушание.

✓ Глаголы ментального действия (11%): *судить, считать, понимать, угадывать, забывать, думать, постигать, знать, заставлять, осваивать* → указание на мыслительные процессы людей, высказывание суждений, способность и тягу к познанию и т.д.



✓ Глаголы-события (11%): *стихать, исчезать, отмирать, устаревать, возвращаться, возрождаться, привыкать* → указание на смену состояния; *возникать, случаться* → указание на моментальные действия; *рождаться, воссиять финалом, заканчиваться* → указание на действия, воспринимаемые только как завершенные.

✓ Глаголы восприятия (9%): *слышать, отражать, читать* → о познании окружающего мира при помощи пяти чувств и ума.

✓ Глаголы чувства (6%): *чувствовать, ненавидеть, любить, относиться без интереса, нравиться, тосковать* → амбивалентность чувств, каузируемых музыкой.

✓ Глаголы речевого действия (5%): *лгать, говорить, беседовать, заказывать, бранить, обещать*.

✓ Глаголы состояния (2%): *жить, ждать, находиться в противоречии* → передача состояния и чувств.

✓ Партиципальные глаголы (1%): *иметь отношение*.

✓ Донативные глаголы (1%): *дать, возмещать* → указание на изменение посессивных отношений.

✓ Глаголы наличия (1%): *иметь, остаться*.

## 2.15. СПИСОК ФРЕЙМОВ КАК ЧАСТЕЙ КОГНИТИВНОЙ СТРУКТУРЫ КОНЦЕПТА «МУЗЫКА» КАК СУБЪЕКТА В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА В.В. ОРЛОВА

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – МИРАЖ»:

▪ *Она [музыка] ложь и побрякушка* [В.О.].

Слот: *музыка – беспечность*; см. также: признак → *ложь, побрякушка*.

▪ *...традиционная музыка лжет. Навевает даже и трагическими сочинениями сладостный обман ...* [В.О.].

Слот: *музыка – ложь*; см. также: признак → *лжет, навевает обман*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – НАСИЛИЕ»:

▪ *...музыка мучила Данилова болью, или это была просто боль, но тут все потеряло цвет и звук и исчезло ...* [В.О.].

Слот: *музыка – каузатор боли*; см. также: признак → *мучила болью; потеряло, исчезло*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ВЛИЯНИЕ»:

▪ *...музыка оркестра смяла его, раздавила, подчинила себе голос его альта...* [В.О.].

Слот: *музыка – доминирование*; см. также: признак → *смяла, раздавила, подчинила*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ИСКУССТВО»:

▪ *О Земля! О жизнь! О любовь! О музыка!* [В.О.];

Слот: *музыка – величие*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ЗВУЧАНИЕ»:

▪ *Музыка-то какая! Увертюра-то какая! Опера-то какая!* [В.О.];

▪ *Музыка-то какая! Ансамбль-то какой!* [В.О.];

▪ *Это музыка! – решил Данилов. – Музыка!* [В.О.].

Слот: *музыка – мелодия*.

▪ *Музыка звучала и трагическая, даже паузы – а паузы были частые и долгие – передавали напряжение и ужас, но в ней была и энергия, и вера, и случались мгновения покоя, надежды* [В.О.].

Слот: *музыка – трагизм*; см. также: признак → *трагическая, напряжение, ужас*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ВЗГЛЯД»:

▪ *...музыку, при этом близкую мне, живущему в семидесятые годы...* [В.О.].

Слот: *музыка – единомыслие*; см. также: признак → *близкий*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ИСТИНА»

▪ *..об истинной музыке, о которой древние говорили, что она [музыка] – второй разум человеческого естества, что она [музыка] любовь и наука, познающая согласованность во всем, что она [музыка] – ненависть ко злу, но ненависть, являющаяся благом для людей* [В.О.].

Слоты: *музыка – разум*; см. также: признак → *второй разум человеческого естества* + слот: *музыка – чувство*; см. также: признак → *любовь, ненависть* + слот: *музыка – наука*; см. также: признак → *наука, познающая согласованность*.

## 2.16. СПИСОК ФРЕЙМОВ КАК ЧАСТЕЙ КОГНИТИВНОЙ СТРУКТУРЫ КОНЦЕПТА «МУЗЫКА» КАК ОБЪЕКТА В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА В.В. ОРЛОВА

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ИСКУССТВО»:

▪ *В земной музыке такого рода сочинения известны с начала века* [В.О.].

Слот: *музыка – направление*; см. также: признак → *такого рода сочинения*.

▪ *Душа их рвалась к большой музыке. Пусть за эту музыку и не платили* [В.О.].

Слот: *музыка – возвышенное искусство*; см. также: признак → *к большой музыке*; *душа рвалась*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ЗВУЧАНИЕ»:

▪ *Данилов любил слушать музыку* [В.О.].

Слоты: *музыка – музыка – мелодия* + *музыка – музыкальное произведение*; см. также: признак → *любил слушать*.

▪ *...он позволял себе в некоем упоительном состоянии слушать свою музыку...* [В.О.].

Слот: *музыка – самовыражение*; см. также: признак → *свою музыку*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ТВОРЕНИЕ»:

*Музыку надо писать без оглядки! Без оглядки! Вы, Данилов, играли дерзко, без оглядки! И музыку надо писать без оглядки!* [В.О.].

Слот: *музыка – дерзость*; см. также: признак → *дерзко, без оглядки*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – БЕСЕДА»:

*И его душа жаждала теперь высокой беседы о музыке, не о бойкой, шумной и пустячной даме, а об истинной музыке...* [В.О.].

Слоты: *музыка – предмет для беседы* + *музыка – возвышенное искусство*; см. также: признак → *высокая беседа о музыке, об истинной музыке, душа жаждала*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ПОТРЕБНОСТЬ»:

*Хотя бы потому, что он ощущал теперь необходимость исполнить музыку Переслегина и для себя и для публики* [В.О.].

Слот: *музыка – обязанность*; см. также: признак → *ощущал необходимость исполнить*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ПУТЕШЕСТВИЕ»:

*Данилов знал уже свою дорогу в музыке...* [В.О.].

Слот: *музыка – жизненный путь*; см. также: признак → *дорога в музыке*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – АНТИПАТИЯ»:

*Так нужны ли эти встряски? И кому? Мне? Им? Сейчас – встряска, огонь и кровь, а потом противные нам плоды, противное нам развитие, цветы и краски, музыка...* [В.О.].

Слот: *музыка – брезгливость*; см. также: признак → *противные*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ИНСТРУМЕНТ»:

▪ *...в последнее время Данилов, уверовав в то, что он большой музыкант, полагает и своей музыкой поставить себя вне Девяти Слоев и даже выше их* [В.О.].

Слот: *музыка – пьедестал*; см. также: признак → *поставить себя вне ... и даже выше*.

▪ *Расположил звуки с помощью тонов, ладов, ритмов и прочего в приятные ему сочетания и десятки веков старается возместить музыкой скарденность природы* [В.О.].

Слот: *музыка – компенсатор*; см. также: признак → *возместить, скарденность*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ПРОТЕЖЕ»:

*Но снова послышалось хриплое мурлыканье – и возник кот Бастер, покровитель Музыки и Танцев* [В.О.].

Слот: *музыка – беззащитная натура*; см. также: признак → *покровитель*

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – СОБСТВЕННОСТЬ»:

*Чья это музыка, Данилов отгадать не смог* [В.О.];

Он все понял. Это была его **музыка!** Его! [В.О.].

Слот: музыка – достояние.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – РАЙ»

Потом Данилов опять из ямы, из альтовой группы, взмывал звуком в сладкое поднебесье **музыки** [В.О.].

Слот: музыка – «сладкое поднебесье»; см. также: признак → яма vs поднебесье, взмывать.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ЭНЕРГИЯ»

А когда гроб стали заколачивать, вдова Коренева вдруг вскричала, обращаясь куда-то ввысь: «Будь проклята ты, **музыка!**» [В.О.].

Слоты: музыка – разрушение + музыка – объект проклятия; см. также: признак → гроб, вдова, заколачивать, вскричала, проклята.

## 2.17. АНТРОПОНИМЫ КАК ЧАСТЬ ОНОМАСТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА В.В. ОРЛОВА В ВЕРБАЛЬНОЙ ЭКСПЛИКАЦИИ КОНЦЕПТА «МУЗЫКА»

### 2.17.1. Фиктивные антропонимы

– Список примеров с ключевым словом **ДАНИЛОВ**:

- А теперь мы попросим <...> солиста театра товарища **Данилова** Владимира Алексеевича сыграть нам... [В.О.].

- **Данилов** был демоном лишь по отцовской линии. По материнской же он происходил из людей. А именно – из окающих людей верхневолжского города **Данилова**. Отца **Данилов** не знал. Да и мать **Данилова** тогда же и сгнула [В.О.]. Указание на происхождение: демон + человек.

- **Данилов** считался нелишним, но легкомысленным и бестолковым учеником, какому вершины демонических наук были недоступны [В.О.]. Сведения об **образовании** → нелишний, легкомысленный и бестолковый → признак равнодушного, негативного отношения к ученику, не проявляющему каких-либо особых способностей и умений.

- На самом же деле **Данилов** был лицеистом способным и сразу же научился все знать, все чувствовать, все видеть в пространстве, и во времени, и в глубинах души, все – и прошлое, и настоящее, и вечное, и вдоль и поперек, и все это – в единое мгновение! Но от этой возможности ему стало тоскливо, скучно и начались мигрени. Куда правильнее показалось **Данилову** возможностью этой не пользоваться, а открывать все заново и самому, как то делали люди. С любопытством, дотошностью и учением удивляться любой мелочи. Да и что за тоска была бы жить, зная наперед все! [В.О.]. Сведения об **образовании** → способный лицеист; см. также: в единое мгновение!, все знать, все чувствовать, все видеть; любопытство, дотошность, учение; тоскливо, скучно,

- ...у **Данилова** недурной слух, и способного мальчика, худенького и робкого, взяли в музыкальную школу-интернат. Потом была консерватория, потом – оркестр на радио, потом – театр [В.О.]. Вербальные детерминаторы **Данилова**: недурной слух, способный, худенький, робкий; см. также: музыкальная школа-интернат → консерватория → оркестр → театр.

- **Данилова** же сейчас и Земский признавал профессионалом высокого класса [В.О.]. Мелиоративный оценочный маркер: профессионал.

- Вывод теоретиков был такой: заключить с **Даниловым** договор, с сохранением **Данилову** демонического стажа, и считать его отныне демоном на договоре [В.О.].

- ...**Данилова** как неполноценного демона отправить на вечное поселение, на Землю, в люди... [В.О.].

- Сам **Данилов** не домовый, но был прикреплен к домовым [В.О.].

- Когда жена Клавдия Петровна ушла от **Данилова**, он догнал ее, взял под руку, вернул в квартиру и ушел сам. С женой ему было тошно, он чувствовал, что ошибся, что не любит ее, как, впрочем, и она его, и обоим им стало легче оттого, что они разошлись [В.О.]. Указание на

семейное положение Данилова: *жена ушла от Данилова; они разошлись*; см. также: *тошно, ошибся, не любит, стало легче*.

– Список примеров с ключевым словом **ЗЕМСКИЙ**:

• *За столик к Данилову присели флейтист Садовников и скрипач Николай Борисович Земский...* [В.О.]. **Земский**: [этимол. аспект] 1) земский староста – представитель княжеской администрации; 2) сельский писарь; 3) учитель в земской школе.

• – *Тишизм, – сказал Земский.* – Тишизм [В.О.].

• *Впрочем, может быть, они уважали его принципы, а принципы эти не позволяли Земскому создавать звук. Он принял в творчестве новую веру, по ней сочиненные им звуки должны были возникать лишь внутри предполагаемых слушателей. Он бы и вовсе бросил старую музыку, однако ему оставалось два года до пенсии, а пенсию Николай Борисович получать намеревался* [В.О.].

• *Впрочем, он знал, что Земский подрабатывает в оркестрах заводских народных опер, там уж он водит смычком по струнам как следует, добиваясь громких звуков, какие и в бухгалтериях были бы слышны* [В.О.].

• *Николай Борисович Земский был обилён телом, басом в Максима Дормидонтовича Михайлова, стаканы, уже пустые, на спор раскалывал звуком, лыс, зато с кустистыми бровями, имел прозвища Людоед и Карабас, в коллективе слыл как охальник и бузотер. И дирижеры боялись его озорства. Николаю бы Борисовичу с его комплекцией, раздетому, выступать в цирке вместо Новака, а уж в оркестре дышать могучей грудью хотя бы в гигантскую медную трубу, делать «фуф-пуф» в страшных местах, а он был скрипач, причем искусный, нежнейший* [В.О.]. Указание на внешность и манеры: *обилён телом, лыс, с кустистыми бровями, охальник, бузотер, боялись его озорства и др.*

• *В быту он [Земский] был бесцеремонен, что, видно, объяснялось незащищённостью его натуры...* [В.О.]. Указание на манеры: *бесцеремонен*; см. также: *незащищённость натуры*

• – *Данилов, а ведь ты демон!* – гулко рассмеялся скрипач **Земский** [В.О.]. Указание на манеры: *гулко рассмеялся*.

• *Да я насчет баб!* – **Земский** при этом наклонился к уху Данилова, сам же загоготал на весь буфет, а в буфете были иностранцы и школьницы. – *Ты ведь с бабами-то демон!* [В.О.]. Указание на манеры: *загоготал*.

• **Земский** стоял над Даниловым исполином [В.О.]; Данилов смотрел на **Земского** снизу вверх, и виделся **Земский** ему огромным, величественным, но и отчего-то пугал Данилова [В.О.]; *Плечи Николай Борисович расправил, грудь его была обширна и могуча <...> Скрипка, казалось, могла захрустеть в руках **Земского**, однако держал он ее нежно, с отцовской любовью* [В.О.]. Вербальные детерминаторы **Земского**: *исполин, огромный, величественный, обширна и могуча; смотрел снизу вверх, пугал, расправил, могла захрустеть*.

• *Он, Николай Борисович **Земский**, уважает и творцов прошлого, в иных из них, скажем в Бетховене, видит родственную себе натуру и жалеет их, шедших ложным путем* [В.О.].

• *Обижался он на Данилова, лишь когда тот, забывшись, называл его **Земским**. «Я не Земский. Земские были соборы и врачи, – ворчал он. – Я – Земской!»* [В.О.]. Указание на самолюбивость и тщеславие героя, его желание подчеркнуть свой статус, значимость и принадлежность к высшему сословию: *«Я не Земский. Я – Земской!»*; см. также: *обижался, ворчал*.

• *Такая тоска иногда находит, что я, Николай Борисович **Земский**, на колени готов рухнуть все равно перед кем – сверхъестественным существом или пришельцем из обогнавшей нас цивилизации, уж не знаю перед кем, рухнуть на колени и молить его: сейчас же сделать меня всемогущим, хотя бы в искусстве, и прославленным, а уж плату он волен потребовать с меня любую!* [В.О.]. Жажда славы: *тоска иногда находит → на колени готов рухнуть → рухнуть на колени → молить его* см. также: *все равно перед кем – сверхъестественным существом или пришельцем из обогнавшей нас цивилизации, уж не знаю перед кем; плату он волен потребовать с меня любую*.

– Список примеров с ключевым словом *ПЕРЕСЛЕГИН*:

- *Композиторам, знавшим Данилова, он рекомендовал Переслегина как человека талантливого, но, видимо, робкого и неудачливого* [В.О.]. *Переслегин*: [этимол. аспект] от прозвища Переслега ← от сущ. «слега» («длинная, большая жердь»). Мелиоративные оценочные квалификаторы: *талантливый, неудачливый, робкий*; см. также: *рекомендовал*.

- *Он, Данилов, намерен был сказать Переслегину горячие и добрые слова, до того Переслегин их стоил...* [В.О.]. Мелиоративная маркированность: *горячих и добрых слов, стоил*.

- *Данилов решил, что Переслегин им недоволен, но из деликатности говорить ему об этом, да и никому, не стал...* [В.О.]; *Явившийся Переслегин спросил деликатно...* [В.О.]. Указание на высокие моральные и нравственные устои, хорошее воспитание, талант: *из деликатности, деликатно*.

– Список примеров с ключевым словом *КОРЕНЕВ*:

- *М.Ф.К. Это его инициалы, видимо... Михаил Федорович Корнев...* [В.О.]. *Корнев*: [этимол. аспект] от «корень» в знач. 1) подземная часть растения; 2) родина, родные места; 3) спина, позвоночник; 4) упрямый, суровый человек, никогда не отступавший от своих слов.

- *Миша Корнев – скрипач из эстрадного оркестра...* [В.О.]. Указание на род деятельности: *скрипач из эстрадного оркестра*.

- *...вчера днем покончил жизнь самоубийством их приятель по консерватории Миша Корнев...* [В.О.]. Указание на образование: *приятель по консерватории*.

- *Миша Корнев выбросился из окна своей квартиры, а она на пятом этаже кооперативного дома возле метро «Щербаковская». Оставил он записку «Прошу никого не винить...» на обрывке газеты* [В.О.]. Указание на место проживания: *на пятом этаже кооперативного дома возле метро «Щербаковская»*.

- *Теперь Данилов смотрел в успокоенное лицо Корнева, видно решившего в последние мгновения все, что он не мог решить за тридцать шесть лет...* [В.О.]. Указание на возраст: *за тридцать шесть лет*.

- *Он [Корнев] тогда из дома ушел, из оркестра, все хотел бросить и все начать сначала. Уехал в Пермь. Стал работать в театре, в музыкальной части, комнату снимал на Мотовилихе в деревянном доме <...> Была возможность создать молодежный ансамбль старинной музыки <...> Мишу прочили в руководители <...> но много было мытарств, хождений по инстанциям, недоумений <...> Миша маялся, страдал, полтора года жил надеждой, а он ведь горячий, нетерпеливый...* [В.О.]. Указание на черты характера: *горячий, нетерпеливый*; *из дома ушел, из оркестра → все хотел бросить → все начать сначала → уехал → стал работать в театре → комнату снимал → была возможность создать ансамбль*; см. также: *прочили в руководители*.

- *А Миша Корнев?.. Он ведь и душу дьяволу готов был заложить в минуты отчаяния...* [В.О.]. Необдуманность и быстрота принятия решений: *душу дьяволу готов был заложить*.

- *Этот негодяй, кстати твой знакомый, Мишка Корнев неделю обещал, а в последнюю минуту, мерзавец, отказался...* [В.О.]; *А Мишка-то Корнев какой стервец!* [В.О.]; *Мишку Корнева клял, негодяя и предателя* [В.О.]. Пейоративные вербальные квалификаторы: *негодяй, мерзавец, стервец, предатель*; см. также: *клял*.

– Список примеров с ключевым словом *ЧУДЕЦКИЙ*:

- *Данилову надо завтра же встретиться с Юрием Чудецким, дирижером молодежного оркестра...* [В.О.]. *Чудецкий* [этимол. аспект] от прил. «чудный» в знач. «отличный, очень хороший» / от сущ. «чудо» + суффикс *-цкий*. Указание на род деятельности → *дирижер молодежного оркестра*.

- *Однако в девять утра Чудецкий не пришел, а позвонил. Условился с Даниловым о часах репетиций, извинился, сказал, что спешит, и повесил трубку* [В.О.]. Мелиоративный вербальный детерминатор: *извинился*.

- *Чудецкий вежливо высказал Данилову замечания, уточнил время новой репетиции...* [В.О.]. Мелиоративные вербальные детерминаторы: *вежливо высказал, уточнил*.

• **Чудецкий** был Данилову ровесник, манеры имел мягкие, выглядел скорее дипломатом, нежели дирижером. Но было в нем и нечто твердое, значительное, словно он уже получил звание, да и не заслуженного, а народного [В.О.]. Указание на черты характера: мягкие манеры, нечто твердое, значительное; см. также: выглядел скорее дипломатом, нежели дирижером; словно он уже получил звание, да и не заслуженного, а народного.

• При этом Данилов почувствовал, какие **Переслегин** и **Чудецкий** деловые люди. Хотя, впрочем, они, как и он сам, были застенчивые артисты; **Чудецкий** был по-прежнему деловит, весь в планах [В.О.]. Мелиоративные оценочные маркеры: деловит, весь в планах; см. также: застенчивыми артистами.

– Список примеров с ключевым словом **ТУРУКАНОВ**:

• – Этот **Туруканов** напорист, – сказал Земский, имея в виду виолончелиста **Туруканова**, месткомовского удальца, – ему бы работать директором магазина или снабжением ведать на заводе... Но нынче эта скотина хороша! [В.О.]. Туруканов: [этимол. аспект] от турук (=тюрок) в знач. «кочевник». Вербальные детерминаторы Туруканова: напорист, месткомовский удалец, эта скотина хороша; см. также: ему бы работать директором магазина или снабжением ведать на заводе.

• Данилов кивнул. И он считал **Туруканова** порядочной скотиной, однако за шкафы следовало ему поклониться в ноги [В.О.]. Пейоративный оценочный квалификатор: порядочная скотина; см. также: поклониться в ноги.

• Впрочем, виолончелист **Туруканов** в последнем антракте поинтересовался, хорошо ли платят медики, и был чуть ли не расстроен, узнав, что Данилов, как и оркестранты, играл задаром [В.О.]. Жадность как черта характера: расстроен, узнав, что Данилов играл задаром.

• Деятельный виолончелист **Туруканов** взялся устроить сидение за столом... [В.О.]. Вербальный детерминатор Туруканова: деятельный. Указание на профессию: виолончелист.

• Оказывается, **Туруканов** и не собирался раздавать никаких галстуков. **Туруканову** из слов гостей якобы показалось, что все сувениры привезены именно ему и его жене, скрипачке [В.О.]. Жадность как черта характера: не собирался раздавать, все сувениры привезены именно ему.

– Список примеров с ключевым словом **ЧЕХОНИН**:

• ...альтист **Чехонин** лижет штиблеты главному дирижеру... [В.О.]. Чехонин: [этимол. аспект] от названия рыбы чехонь («промысловая стайная рыба семейства карповых») + фамильный суффикс -ин. Пейоративный глагольный квалификатор: лижет штиблеты.

• Явившись в театр, узнал, что на гастроли в Италию поедет не он, а альтист **Чехонин**. «Ну что же, – успокаивал себя Данилов, – и Чехонин достоин поездки». Хотя и знал, что **Чехонин** музыкант скверный [В.О.]. Негативный оценочный маркер: скверный.

– Список примеров с ключевым словом **КЛЕМЕНТЬЕВ**:

• За стеной деревянный духовик **Клементьев** из детской оперы, как и всегда в последние три года, разучивал на электрооргане песню... Данилов до того привык к его ночной учебе, что и перестал слышать ее [В.О.]. Клементьев: [этимол. аспект] от Климент (лат. *Clémentis*) в знач. «милосердный, милостивый». Указание на род занятий: духовик из детской оперы.

• Упрямец **Клементьев**, починив к ночи электроорган, заиграл за стеной... [В.О.]. Вербальный детерминатор Клементьева: упрямец.

• Сосед **Клементьев**, духовик из детской оперы, возмущенно забарабанил по стене, разбуженный и злой... [В.О.]. Вербальные детерминаторы Клементьева: разбуженный, злой; см. также: возмущенно забарабанил.

– Список примеров с ключевым словом **ТАРТАКОВЕР**:

• Трубоча **Тартаковер** исполнил «Славься» в честь администрации и профсоюзов [В.О.]. **Тартаковер** [этимол. аспект] *tartar* (англ.) в знач. «дикий, скверный человек» + глаг. коверкать в знач. «искажать, извращать».

• ...получил от трубоча **Тартаковера** дискуссионную статью об ансамблях и солистах... [В.О.].

• В театре трубач **Тартаков** сообщил Данилову, что его ждет приятный сюрприз – галстук из Канады. При этом **Тартаков** рассмеялся [В.О.]. На искажение информации указывают причинно-следственные связи: сообщил → рассмеялся.

– Список примеров с ключевым словом **СТРЕКАЛОВ**:

• ...к нему подошел гобоист **Стрекалов** и что-то начал рассказывать про хоккеиста Мальцева [В.О.]. **Стрекалов**: [этимол. аспект] от глагол *стрекать* в знач. «прыгать, язвить, жалить».

• В перерыве Данилов стал отыскивать гобоиста **Стрекалова**, однако тут же вспомнил, что играл со **Стрекаловым** в другом оркестре [В.О.].

– С ключевыми словами **ПАЛЕЦКАЯ** и **СИЛЬЧЕНКО**:

**Варенцова** назвала ему баритона **Сильченко** и меццо **Палецкую**, однако **Палецкую** именно ему надо было уговорить. Данилов кинулся искать **Палецкую** [В.О.]. **Сильченко**: [этимол. аспект] от «сила» в знач. «напор, влечение, мощь» или «власть». **Палецкая**: [этимол. аспект] от «палица». Указание на сложный, высокомерный характер **Палецкой**: *уговорить, искать*.

– Список примеров с ключевым словом **ГАНСОВСКИЙ**:

• Шесть лет Данилов охотился за этим инструментом, выманивал его у вдовы альтиста **Гансовского**... [В.О.]. **Гансовский** [этимол. аспект] от *Hans* (нем.) + суффикс *-ский*, в фамилиях польского происхождения, указывающий на принадлежность дворянству и образовывавшийся от названия владения.

• А принеся домой и открыв старый футляр, отданный Данилову вдовой **Гансовского** даром в минуту прощания с великим инструментом... [В.О.].

• В яме Данилова любили и муки его при осаде вдовы альтиста **Гансовского** принимали близко к сердцу... [В.О.].

– С ключевым словом **ВЕРНЬЕ**:

...я встретил вчера альтиста **Вернье** из Монреаля, он между прочим спросил, как мне понравился переданный вами галстук... Насчет встречи с альтистом **Вернье** Данилов от волнения приврал... [В.О.]. **Вернье**: [этимол. аспект] от *Vergné* или *Vernier* (франц.).

– С ключевыми словами **МИХАЙЛОВСКИЙ** и **ПАЛЛАДИН**:

Данилов хотел было в записке скрипачу Коле **Михайловскому** отказаться от поездки в Калугу с молодежным секстетом и тенором **Палладиным**. Однако посчитал, что если не сможет поехать в Калугу, то **Михайловский** и без записки узнает об этом [В.О.]. **Михайловский**: [этимол. аспект] от *Михаил* (древнеевр.) в знач. «равный Богу Яхве» + суффикс *-ский*. Указание на род занятий: *скрипач*; см. также: *Коля, молодежный секстет. Палладин* [этимол. аспект] от *palātīnis* (лат.) «дворцовый».

– С ключевым словом **ШИТОВ**:

Иначе он превратится в скрипача **Шитова**, раскатывающего колясочки с детьми да жене стирающего белье! А ведь **Шитов** был талант! Талант! Нынче же он – никто, домашний хозяин. Ремесленник в яме. И все потому, что дрожал о ближних. И дрожит о них. Стал нянькой. Сиделкой. И слугой [В.О.]. **Шитов**: [этимол. аспект] от глаг. *шить* в знач. «скреплять, соединять». Указание на род занятий: *скрипач*. Пейоративные вербальные детерминаторы **Шитова**: *раскатывающий колясочки с детьми, жене стирающий белье, домашний хозяин, нянька, сиделка, слуга, ремесленник*; см. также: *дрожал о ближних, дрожит; талант*.

– С ключевым словом **ГОРОХОВ**:

Альтист **Горохов**, всегда осведомленный, шепнул ему <...> **Горохов** знал, что новость Данилова обрадует... [В.О.]. **Горохов**: [этимол. аспект] от глаг. *огорошить* в знач. «поразить, озадачить чем-либо неожиданным, ошеломить». Вербальный детерминатор **Горохова**: *осведомленный*; см. также: *шепнул; знал, что обрадует*.

– Список примеров с ключевым словом **ХАЛЬШИН**:

• Успел до прихода *Хальшина*, дирижера [В.О.]. *Хальшин*: [этимол. аспект] 2-е передвижение согласных → *фальшь*.

• *Хальшин* уже стоял на подставке (повторяли второй акт «Фрола Скобеева») [В.О.].

– С ключевым словом **БОНДАРЧУК**:

С баритоном **Бондарчуком** их записали для «Голубого огонька» [В.О.]. **Бондарчук** [этимол. аспект] от *бондарь* в знач. «мастер, изготавливающий бочки («бодни»), чаны, кадки, домашнюю утварь, корабельные мачты» + суффикс –чук.

– С ключевыми словами **КОНСТАНТИНОВ** и **ВЕГЕНЕР**:

– Ну как же, – возражал *Чудецкий*, – публика приняла вашу вещь хорошо, да и **Константинов** с **Вегенером** вас хвалили [В.О.]. **Константинов**: [этимол. аспект] от *Константин* (лат.) в знач. «постоянный, стойкий». **Вегенер**: [этимол. аспект] от *Wagner* (нем.). Глагольный оценочный маркер: *хвалить*.

– С ключевым словом **ЧЕРЕПНИНА**:

*Данилов* уже перепечатал заметки о стажерах, и прежде всего – о меццо **Черепниной**... [В.О.]. **Черепнина**: [этимол. аспект] от сущ. *черепня* в знач. «глиняная посуда для сбивания масла») / *черепень* в знач. «черепеничник, кто печет, продает черепеники, гречишники (род печений) вразноску».

– С ключевым словом **СЛОВЕНСКИЙ**:

*Репетировали балет Словенского* «Хроника пикирующего бомбардировщика»... [В.О.]. **Словенский**: [этимол. аспект] от *Словения* + суффикс –ский.

– С ключевым словом **ЗАХАРОВ**:

*Несколько минут в артистической он привыкал к инструменту альтиста Захарова*... [В.О.]. **Захаров**: [этимол. аспект] от *Захарий* / *Захар* (древнеевр.) в знач. «радость, память божия».

– С ключевым словом **БЛИННИКОВ**:

...*Фауста* пел **Блинников** и в перерыве после второго акта проспорил *Данилову* в хоккейном пари бутылку коньяка... [В.О.]. **Блинников**: [этимол. аспект] от сущ. *блин* → фразеол. «первый блин комом» в знач. «о неудачном деле, неуспешном опыте». Вербальный детерминатор **Блинникова**: *проспорить*.

### 2.17.2. Реальные антропонимы

– Список примеров с ключевым словом **ПРОКОФЬЕВ**:

• По мнению *Переслегина*, **Прокофьев** мог спасти репутацию оркестра и после провала его симфонии [В.О.]. Вера в гениальность работ **Прокофьева**: *Прокофьев* мог спасти.

• Оркестр уже играл **Прокофьева**. *Данилов* пытался слушать приятных ему молодых людей, да и **Прокофьева** он любил... <...> А тут уж и **Прокофьев** кончился [В.О.]. Мелиоративный глагольный детерминант: *любить*. Фамилия композитора = его произведения → *играл Прокофьева*, *Прокофьев* кончился. Ср.: образовано по модели [Фамилия композитора].

– Список примеров с ключевым словом **СТРАВИНСКИЙ**:

• Альтист *Горохов*, всегда осведомленный, шепнул ему: «Говорят, *Мосолов* будет наконец ставить „Царя Эдипа“. То есть не то чтобы говорят, а точно». *Горохов* знал, что новость *Данилова* обрадует, *Данилов* давно считал, что **Стравинского** у них в театре мало [В.О.]. Идентификация композитора с его музыкой и произведениями: *Стравинского* у них в театре мало. Ср.: образовано по модели [Фамилия композитора].

• ...и золотистыми звуками песни рыбака закончилась музыка **Стравинского** [В.О.]. Метафора «музыка – драгоценность»: *золотистыми звуками*.

– С ключевым словом **ПАХМУТОВА**:

...он <...> исполнял в школьном хоре песню **Пахмутовой**... [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Фамилия композитора].

– С ключевым словом **ТАРИВЕРДИЕВ**:



...лишь соседи в мокрых простынях, спорившие о стерляди, помешали Кармадону внимательно выслушать музыку композитора **Таривердиева**. Впрочем, Земский музыку бранил [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Фамилия композитора]. Пейоративный вербальный маркер: *бранить*.

– С ключевыми словами **ОЙСТРАХ, РИХТЕР, БЕТХОВЕН**:

*Все они, если разобраться, были юнцы, еще не утихшие, жаждущие простора и признания, уверенные в своих шансах сравняться с **Ойстрахом, Рихтером**, а кто – и с **Бетховеном*** [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Фамилия композитора]. Мелиоративные вербальные детерминаторы: *простор* и *признание*.

– С ключевым словом **УСПЕНСКИЙ**:

*А **Успенский**, тот симфонию написал в двадцати с лишком частях, и как написал!* [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Фамилия композитора]. Восклицание: *и как написал!* → признак восторга перед гением музыканта.

– С ключевым словом **ОКУДЖАВА**:

*Потом Данилов с хозяевами сидит в полумраке, вытянув худые длинные ноги в стоптанных домашних тапочках Муравлева, и в блаженной полудреме слушает пластинку **Окуджавы**...* [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Фамилия композитора].

– С ключевым словом **ЩЕДРИН**:

*Частушечные темы **Щедрина** использовал для передачи хозяйственных наблюдений* [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Фамилия композитора]. Указание на жанр музыки: *частушка (частушечные темы)*.

– С ключевым словом **ТЕРМЕН**:

*Данилов поводил пальцами над розовым камнем, словно над музыкальным аппаратом **Термена**, вызывая из кухни блюда* [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Фамилия создателя музыкальных инструментов]. Стилистический прием – сравнение, указание артефакта – музыкальный аппарат (*словно над музыкальным аппаратом Термена*).

– С ключевым словом **БУБА КАСТОРСКИЙ**:

*Или ничего не слушает, а напеваает куплеты **Бубы Касторского** из «Неуловимых мстителей»...* [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Личное имя + Фамилия исполнителя].

– Список примеров с ключевым словом **БЕТХОВЕН**:

• *Он, Николай Борисович Земский, уважает и творцов прошлого, в иных из них, скажем в **Бетховене**, видит родственную себе натуру и жалеет их, шедших ложным путем* [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Фамилия композитора]. Мелиоративные оценочные маркеры: *уважать, родственная натура*; см. также: *жалеет*.

• *...в ту пору он очень увлекался **Бетховеном**...* [В.О.]. Мелиоративная коннотация: *увлекаться*; см. также: *очень*.

– Список примеров с ключевым словом **ГЕНДЕЛЬ**:

• *Усилием воли он опять заставил себя вести счет времени, и тут же «Пассакалья» **Генделя** стала исполняться в нем классическим секстетом* [В.О.].

• *...Данилов, противясь напору исследователей, все еще заставлял играть «Пассакалью» **Генделя**...* [В.О.].

• *...или же классический секстет играл «Пассакалью» **Генделя*** [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Фамилия композитора].

– С ключевым словом **ХИНДЕМИТ**:

*В одиннадцать Данилов появился на улице Качалова в студии звукозаписи, там он с чужим оркестром исполнил для третьей программы радио симфонию **Хиндемита*** [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Фамилия композитора].

– Список примеров с ключевыми словами **БАХ** и **ЗИЛЬБЕРМАН**:

• *Теперь он был спокойнее и даже стал насвистывать мелодию из «Хорошо темперированного клавира» **Баха*** [В.О.].

• ...там **Бах** играл на органе **Зильбермана**... [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Фамилия композитора] (**Бах**) и [Фамилия создателя музыкальных инструментов] (**Зильберман**). Указание музыкального инструмента: *орган*.

– С ключевым словом **ШУМАН**:

*А он лишь проверил звук <...> и <...> сыграл легкую мазурку **Шумана*** [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Фамилия композитора].

– С ключевыми словами **МАККАРТНИ** и **ЛЕННОН**:

*Шалопай из блочных домов на электрогитарах заиграли композиции **Маккартни** и **Леннона*** [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Фамилия исполнителя]. Указание целевой аудитории: *шалопай*.

– Список примеров с ключевым словом **АЛЬБАНИ**:

• *На **Альбани**-то и дурак сыграет хорошо, а уж если я теперь отважился стать большим музыкантом, то мне и на простом инструменте надо будет зазвучать как на великом* [В.О.]. Мелиоративный вербальный детерминатор: *великий*; см. также: *на **Альбани**-то и дурак сыграет хорошо*.

• *Звук у альта **Альбани** был волшебный. Полный, мягкий, грустный, добрый, как голос близкого Данилову человека* [В.О.]. Описание звучания альта: *волшебный, полный, мягкий, грустный, добрый*. Антропоморфная метафора: «альт – близкий человек». Ср.: образовано по модели [Фамилия создателя музыкальных инструментов].

– Список примеров с ключевым словом **ПАГАНИНИ**:

• *Неужели **Паганини** был такой же человек, как я, как ты? Или он и вправду душу дьяволу заложил?* [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Фамилия композитора].

• *Пробовал играть **Паганини**, не выходило, он и думал: а вдруг и верно, **Паганини** заключил сделку с дьяволом* [В.О.]. Мистическая природа уникального дара композитора: *заключил сделку с дьяволом*. Фамилия музыканта = его сочинения → *пробовал играть Паганини*.

– Список примеров с ключевым словом **МОНТЕВЕРДИ**:

• *...хотели они играть музыку барокко, и даже **Монтеверди**...* [В.О.].

• *А ансамбль у них получался, но много было мытарств, хождений по инстанциям, недоумений, к чему бы тут барокко и **Монтеверди*** [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Фамилия композитора].

– С ключевым словом **СТРАДИВАРИ**:

*А Миша Корнев, – думал Данилов, – премудрые загадки Паганини пытался одолеть без помощи **Страдивари**. Не было у него **Страдивари**, а была простая фабричная скрипка...* [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Фамилия создателя музыкальных инструментов]. **Страдивари** = скрипка, созданная руками великого мастера.

– С ключевыми словами **МОЦАРТ** и **ШЕНБЕРГ**:

*Тихо сидел в ложе бенуара на гостевом стуле, устроенном ему капельдинером Риммой Васильевной. Весь был в **Моцарте*** [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Фамилия композитора]. Имя композитора = его произведения: *весь был в Моцарте*.

*И по дороге домой Данилов пел про себя **Моцарта**. <...> Вот тебе и **Моцарт**. Пусть, по нынешним понятиям, у **Шенберга** высшая математика, а у **Моцарта**, скажем, алгебра, так что же? <...> **Шенберга** Данилов в душе вовсе не громил, он относился к **Шенбергу** с уважением <...> И все же теперь он как бы возвышал **Моцарта** над **Шенбергом**...* [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Фамилия композитора]. Мелиоративные оценочные маркеры: *уважение, возвышать*.

– С ключевым словом **ШТРАУС**:

*Ушел он легким маэстро, судьбой предназначенным для вальсов и полек **Штрауса**, вернулся серьезным музыкантом...* [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Фамилия композитора]. Антиномия [*легкий маэстро – серьезный музыкант*]; см. также: *для вальсов и полек*.

- Список примеров с ключевым словом **БЕРЛИОЗ**:
  - *В симфонии было семь частей, альт вел сольную партию, но не так, как у Берлиоза в «Гарольде»...* [В.О.].
  - *А что до альта, то для него и Берлиоз писал симфонию* [В.О.].
  - *Берлиоз писал «Гарольда» для альта Паганини!* [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Фамилия композитора].
- Список примеров с ключевым словом **ЖАННО ДЕ ЛЕКЮРЕЛЬ**:
  - *Внезапно Данилов услышал тему из финала «Рондо» Жанно де Лекюреля, движение трехголосого хора передала виолончель, но тут же застенчиво вступила в разговор, будто успокаивая тихой надеждой, бамбуковая флейта сякухати, и Данилов чуть было не выскочил из стула* [В.О.].
  - *Появление темы из финала «Рондо» Жанно де Лекюреля Данилова несколько удивило...* [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Личное имя + Фамилия композитора].
- Список примеров с ключевым словом **ДАРИУС МИЙО**:
  - *Данилов сыграл и небольшую пьесу Дариуса Мийо...* [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Личное имя + Фамилия композитора].
  - *Данилов опять сыграл пьесу Мийо...* [В.О.].
- С ключевым словом **ГУНО**:
 

*Каждый чай по науке Данилова должен иметь свою степень цвета – и русский, и зеленый, а уж о кофе не приходится и говорить, и Данилов доктором Фаустом из сине-черной оперы Гуно стоит на кухне над газовой плитой* [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Фамилия композитора].
- С ключевым словом **ГЛЕН МИЛЛЕР**:
 

*...и даже громкие, счастливые мелодии Глена Миллера, словно и не подозревавшие о неминуемой и скорой гибели маэстро в военном небе, не заставили забыть Данилова, что он сидит рядом с Наташей и это главное* [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Личное имя + Фамилия композитора]. Факт из биографии Глена Миллера – гибель во время войны (скорой гибели маэстро в военном небе); см. также: *громкие, счастливые мелодии*.
- С ключевыми словами **ЧАЙКОВСКИЙ, СТРАВИНСКИЙ, ПРОКОФЬЕВ, ШОСТАКОВИЧ, БРАМС, ВАГНЕР, ХИНДЕМИТ, МАЛЕР, ШЕНБЕРГ**:
 

*Но потом пошли в дело фортепьянные концерты Чайковского и «Ликовая дама», Четвертая симфония Брамса, отдельные фразы итальянцев, Вагнера, Малера, Хиндемита, Шенберга, не забыты были Стравинский с Прокофьевым (в особенности его «Огненный ангел») и Дмитрий Дмитриевич Шостакович* [В.О.]. Ср.: образовано по модели [Фамилия композитора] и [Личное имя + Отчество + Фамилия композитора] (Дмитрий Дмитриевич Шостакович).
- С ключевыми словами **«ЛЕД ЦЕППЕЛИН»** и **«ПИНК ФЛОЙД»**:
 

*Своей музыки здесь, видимо, не могли создать, пользовались земными достижениями. Данилов услышал ансамбли «Лед Цеппелин», <...> «Пинк Флойд» и прочие...* [В.О.].

## 2.18. АРТИОНИМЫ КАК ЧАСТЬ ОНОМАСТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА В.В. ОРЛОВА В ВЕРБАЛЬНОЙ ЭКСПЛИКАЦИИ КОНЦЕПТА «МУЗЫКА»

### 2.18.1. Названия произведений классической музыки

- С ключевым словом **«ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ»**:
 

*И добавил мечтательно: «Вот бы решились еще на «Огненного ангела». Данилов, восторженно относившийся к прокофьевскому «Огненному ангелу» годы ждал, чтобы решились. Впрочем, он понимал, отчего не решаются. Мало какому театру был под силу «Огненный ангел». «Об «Огненном» и надо дать в «Камертоне» статью!»* [В.О.]. Отношение к опере Прокофьева: *мечтательно, восторженно*; см. также: *Мало какому театру был под силу; Вот бы решились еще на «Огненного ангела».*

– Список примеров с ключевым словом «КАРМЕН»:

- «Кармен» Наташу манила... [В.О.]. Мелиоративный глагольный маркер: *манить*.

- *Контрабасист, игравший в оркестре лет сорок и отправившийся на пенсию, достал по знакомству билеты на «Кармен», привел в театр внука. В первом же перерыве он прибежал в яму, чуть ли не закричал: «Музыка-то какая! Увертюра-то какая! Опера-то какая! Я-то всю жизнь думал, что в ней только пум-пум, а в ней, оказывается, и та-ра-ра-ра...» – и пропел тему тореадора [В.О.].* Указание на широкий интерес публики: *достал по знакомству билеты*. Интерес к произведению и восторг: *прибежал, закричал, пропел; Музыка-то какая! Увертюра-то какая! Опера-то какая!*; см. также: *пум-пум, та-ра-ра-ра*.

– С ключевым словом «ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» («ЛЕБЕДИНОЕ»):

*Обычно после «Лебединого» Данилов, успокоенный, просветленный, засыпал быстро [В.О.].* Влияние, которое музыка балета «*Лебединое озеро*» производит на слушателей: *успокоенный, просветленный*; см. также: *засыпал быстро*.

– Список примеров с ключевым словом «СВАДЬБА ФИГАРО»:

- *...он после некоторых колебаний решил послушать «Свадьбу Фигаро» из зала. И когда стал слушать, понял, что он не знал как следует этой музыки!* [В.О.].

- *В яме Данилов играл «Свадьбу Фигаро» десятки раз, а из зала слушал ее впервые. Поначалу он сидел, открыв рот, потом стал петь. Текст оперы он знал наизусть. Но Данилов не только пел, а и несколько раз, забывшись, обращался со словами: «Музыка-то какая! Ансамбль-то какой!» – к старичку, сидевшему прямо перед ним, при этом чуть ли не за плечо старичка хватался в восторге [В.О.].*

- *Данилов все напевал про себя в троллейбусе темы из «Свадьбы Фигаро», потом испугался: не признают ли пассажиры его тронувшимся, поглядел по сторонам [В.О.].* Новое восприятие хорошо знакомого произведения: *из зала слушал впервые, понял, что он не знал как следует этой музыки*. Осознание великолепия музыки: *сидел открыв рот, стал петь, забывшись, обращался к старичку, хватался в восторге за плечо старичка, все напевал в троллейбусе*; см. также: *испугался, поглядел по сторонам*.

– С ключевым словом ДВАДЦАТЬ ПЕРВЫЙ КАПРИС:

*Смычок его валялся на полу, скрипка лежала на столе, на пюпитре же были ноты Двадцать первого каприса Паганини. <...> Миша ведь и позавчера хотел одолеть Двадцать первый каприс Паганини [В.О.].* Аллюзия на борьбу: *смычок его валялся на полу, скрипка лежала на столе; одолеть*.

– С ключевым словом ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ:

*Ушел он легким маэстро <...> вернулся серьезным музыкантом, готовым к Шестой симфонии Петра Ильича [В.О.].*

– С ключевыми словами «ПЕРЕЖИВШИЙ СОБЫТИЯ ВАРШАВЫ» и ВТОРАЯ КАМЕРНАЯ СИМФОНИЯ:

*...он относился к Шенбергу с уважением, а Вторую камерную симфонию его и «Пережившего события Варшавы» почитал и держал у себя на магнитофонной пленке [В.О.].* Мелиоративные ербальные детерминаторы: *уважение, почитать*; см. также: *держат на магнитофонной пленке*.

– С ключевым словом «ОДА К РАДОСТИ»:

*Данилов в списке забот Клавдии Петровны поставил последнюю галочку, счастливо вздохнул. «Свобода!» – вскричал он и сыграл на альте «Оду к радости» [В.О.].*

– С ключевым словом «ХОРОШО ТЕМПЕРИРОВАННЫЙ КЛАВИР»:

*Теперь он был спокойнее и даже стал насвистывать мелодию из «Хорошо темперированного клавира» Баха [В.О.].*

– С ключевым словом «ДОН КАРЛОС»:

*Сыграли «Дон Карлоса», расходились усталые [В.О.].* Описание состояния музыкантов после исполнения «*Дон Карлоса*» → *расходились усталые*.

### 2.18.2. Названия эстрадных песен

– Список примеров с ключевым словом «**СТОЮ НА ПОЛУСТАНОЧКЕ В ЦВЕТАСТОМ ПОЛУШАЛОЧКЕ, А МИМО ПРОЛЕТАЮТ ПОЕЗДА**»:

• Тут Коля остановился и запел: «**Стою на полустаночке в цветастом полушалочке, а мимо пролетают поезда**»... [В.О.].

• Данилов услышал <...> незабвенную «**Стою на полустаночке**» [В.О.]. Вербальный детерминатор песни: *незабвенная*.

– С ключевым словом «**ПРОШУ МЕНЯ НЕ УЗНАВАТЬ, КОГДА ВО СНЕ Я К ВАМ ПРИДУ**»:

...водопроводчику Коле было все равно, где теперь исполнять песню «**Прошу меня не узнавать, когда во сне я к вам приду**»... [В.О.].

– С ключевым словом «**ЗАЧЕМ ВЫ, ДЕВУШКИ, КРАСИВЫХ ЛЮБИТЕ**»:

Упрямец Клементьев, починив к ночи электроорган, заиграл за стеной как бы с целым оркестром: «**Зачем вы, девушки, красивых любите...**» [В.О.].

– С ключевым словом «**БЕРЕЗОВЫМ СОКОМ, БЕРЕЗОВЫМ СОКОМ...**»:

Может, именно это и был Кармадонов разгул – опять пили, опять кушали, опять пели и то куда-то ехали, а то стояли на месте. <...> Коля поблизости тут же встрепенулся и запел: «**Березовым соком, березовым соком...**» [В.О.].

– С ключевым словом «**ПЕЙТЕ, ДЕТИ, МОЛОКО, БУДЕТЕ ЗДОРОВЫ**»:

Из Муравлевых одна надежда была на пятиклассника Мишу, он и осетинский танец симд на носках разучивал вместе с классом и исполнял в школьном хоре песню Пахмутовой «**Пейте, дети, молоко, будете здоровы!**» [В.О.]. Указание на целевую аудиторию: *пятиклассник и школьный хор*.

### 2.18.3. Названия фиктивных произведений

– С ключевыми словами «**ПРОЩАНИЕ С НОМЕРОМ ГОСТИНИЦЫ В ТАМБОВЕ**», «**УТРЕННИЕ СТРАДАНИЯ В ОКРЕСТНОСТЯХ КОРИНФА**»:

Поэтому я сразу исполню свои сочинения. <...> Но сначала ты можешь их не понять, а то и рассердиться <...> Первая вещь называется «**Прощание с номером гостиницы в Тамбове**», – объявил Николай Борисович так, словно имел в виду не только Данилова, но и невидимых слушателей, возможно притихших где-то рядом. Вторая – «**Утренние страдания в окрестностях Коринфа**». <...> Он стал играть, но никаких звуков Данилов не услышал. Прощание с гостиницей, видно, было элегическое, что-то произошло у Земского в Тамбове, смычок проплывал мимо струн на малом от них расстоянии в задумчивости и грусти. <...> тут Николай Борисович закончил первую вещь, опустил смычок, голову склонил на мгновение. Но сразу же будто встрепенулся и вскинул смычок, обратившись мыслями и чувствами к утренним страданиям. Страдания – кому? Может быть, кентавру? – выдалась вблизи Коринфа серьезные. Полеты смычка были теперь нервными и стремительными [В.О.]. Географическая тема: Тамбов, в окрестностях Коринфа. Темпоральная категория: утренние. Психологическая тема: страдания выдалась серьезные, нервный, стремительный. Вербальный детерминатор композиции: элегическая; см. также: смычок проплывал мимо струн на малом от них расстоянии в задумчивости и грусти.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 3

СПИСОК ПРИМЕРОВ В РАМКАХ ОПИСАНИЯ ВЕРБАЛЬНОЙ ЭКСПЛИКАЦИИ  
КОНЦЕПТА «МУЗЫКА» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ О. УАЙЛЬДА3.1. СПИСОК ОСНОВНЫХ ЛСГ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МИКРОПОЛЕ  
«АКУСТИЧЕСКИЕ НОМИНАНТЫ МУЗЫКИ», ВХОДЯЩЕГО В МАКРОПОЛЕ ЛСП  
«MUSIC» «ГЕШТАЛТЫ МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ О. УАЙЛЬДА

## 3.1.1. ЛСГ «Звучание»

– С ключевым словом *MUSIC* (музыка):

*The music jarred, and Dorian Gray started and stared at his friend* [O.W.] (*Музыка резко оборвалась. Дориан, вздрогнув, уставился на своего друга* [O.Y.]). Гипнотический эффект музыки на слушателей: *music jarred* → *Dorian started* → *stared*.

– С ключевым словом *SOUND* (звук):

*And it has all been to you no more than the sound of music. It has not marred you* [O.W.] (*И все в ней вы воспринимали как музыку, поэтому она вас не испортила* [O.Y.]).

– С ключевым словом *MELODY* (мелодия):

*Her eyes caught the melody and echoed it in radiance, then closed for a moment, as though to hide their secret* [O.W.] (*Ее глаза будто бы поймали мелодию и засияли той же радостью, она на мгновение зажмурилась, словно желая скрыть свою тайну* [перевод Л.К.]). Мелиоративная маркированность: *echoed it in radiance*.

## 3.1.2. ЛСГ «Голос»

– С ключевым словом *CONTRALTO* (контральто):

*...tell of that curious statue that Gautier compares to a contralto voice, the "monstre charmant" that couches in the porphyry-room of the Louvre* [O.W.] (*...поют о необыкновенной статуе, которую Готье сравнивает с голосом контральто и называет дивным чудовищем, monstre charmant – об изваянии, которое покоится в порфировом зале Лувра* [O.Y.]).

3.2. СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МИКРОПОЛЕ «МУЗЫКАЛЬНАЯ  
ФОРМА», ВХОДЯЩЕГО В МАКРОПОЛЕ ЛСП «MUSIC» «ГЕШТАЛТЫ МУЗЫКИ» В  
ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ О. УАЙЛЬДА

– С ключевым словом *PLAY* (спектакль):

*"I am going to see the play through," answered the lad, in a hard bitter voice. "I am awfully sorry that I have made you waste an evening, Harry. I apologise to you both"* [O.W.] (*Нет, я досижу до конца [спектакля], – возразил Дориан резко и с горечью. – Мне очень совестно, что вы из-за меня потеряли вечер, Гарри. Прошу прощения у вас обоих* [O.Y.]). Отрицательно-коннотатированные оценочные слова: *hard, bitter, waste, awfully*.

– Список примеров с ключевым словом *SONG* (песня):

• *...and the coat that Charles of Orleans once wore, on the sleeves of which were embroidered the verses of a song...* [O.W.] (*...или ту одежду принца Карла Орлеанского, на рукавах которой были вышиты слова из песни...* [O.Y.]).

• *The coarse brawl, the loathsome den, the crude violence of disordered life, the very vileness of thief and outcast, were more vivid, in their intense actuality of impression, than all the gracious shapes of Art, the dreamy shadows of Song* [O.W.] (*Грубые ссоры и драки, грязные притоны, бесшабашный разгул, низость воров и подонков общества поражали его воображение сильнее, чем прекрасные творения Искусства и грезы, навеваемые Песней* [O.Y.]).

– Список примеров с ключевым словом *NOCTURNE* (ноктюрн):

• *Play me a nocturne, Dorian...* [O.W.] (*Сыграйте какой-нибудь ноктюрн, [Дориан]...* [O.Y.]).

• *Go back and give me the nocturne over again* [O.W.] (*Садитесь и сыграйте мне еще раз этот ноктюрн* [O.Y.]).

– С ключевым словом *PIECE OF MUSIC* (музыкальная фраза):

*But a chance tone of colour in a room or a morning sky, a particular perfume that you had once loved and that brings subtle memories with it, a line from a forgotten poem that you had come across again, a cadence from a piece of music that you had ceased to play – I tell you, Dorian, that it is on things like these that our lives depend* [O.W.] (А между тем случайное освещение предметов в комнате, тон утреннего неба, запах, когда-то любимый вами и навеявший смутные воспоминания, строка забытого стихотворения, которое снова встретилось вам в книге, музыкальная фраза из пьесы, которую вы давно уже не играли, – вот от каких мелочей зависит течение нашей жизни, Дориан! [O.Y.]).

### 3.3. СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МАКРОПОЛЕ ЛСП «MUSIC» «МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ КАК СРЕДСТВО ЭКСПЛИКАЦИИ МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ О. УАЙЛЬДА

– Список примеров с ключевым словом *PIANO* (рояль):

• *Dorian said nothing, but rose from the table, and passing into the next room, sat down to the piano and let his fingers stray across the white and black ivory of the keys* [O.W.] (Дориан, ничего не отвечая, встал из-за стола и, пройдя в соседнюю комнату, сел за рояль. Пальцы его забегали по черным и белым клавишам [O.Y.]).

• *When Aunt Agatha sits down to the piano...* [O.W.] (Когда тетя Агата садилась за рояль... [O.Y.]).

• *Dorian rose up from the piano...* [O.W.] (Дориан встал из-за рояля... [O.Y.]).

– Список примеров с ключевыми словами *PIANO* (рояль) и *VIOLIN* (скрипка):

• *...and played both the violin and the piano better than most amateurs* [O.W.] (Он играл на скрипке и на рояле лучше, чем большинство дилетантов [O.Y.]).

• *Quite forget what he does – afraid he – doesn't do anything – oh, yes, plays the piano – or is it the violin, dear Mr. Gray?* [O.W.] (Забыла, чем он занимается... Боюсь, что ничем... Ах да, играет на рояле... Или на скрипке, дорогой мистер Грей? [O.Y.]).

– Список примеров с ключевым словом *FLUTE* (флейта):

• *It seemed to him that in exquisite raiment, and to the delicate sound of flutes, the sins of the world were passing in dumb show before him* [O.W.] (Казалось, под нежные звуки флейты грехи всего мира в дивных одеяниях проходят перед ним безгласной чередой [O.Y.]). Мелиоративно-коннотативный вербальный квалификатор: *delicate sound of flutes*.

• *...and flutes of human bones such as Alfonso de Ovalle heard in Chili...* [O.W.] (...и те флейты из человеческих костей, которым некогда внимал в Чили Альфонсо де Овалле... [O.Y.]).

– С ключевыми словами *FLUTE* (флейта) и *HAUTBOIS* (гобой):

*Then it became a little louder, and sounded like a flute or a distant hautbois* [O.W.] (Потом он стал громче и звучал, как флейта или далекий гобой [O.Y.]).

– С ключевым словом *ORGAN* (орган):

*The dim roar of London was like the bourdon note of a distant organ* [O.W.] (Глухой шум Лондона доносился сюда, как гудение далекого органа [O.Y.]). Сравнение: басовый регистр органа (*bourdon note*) отождествляется с шумом мегаполиса (*dim roar of London*).

– С ключевыми словами *LUTE* (лютня) и *VIOL* (виола):

*They seemed to be able to give a plastic form to formless things, and to have a music of their own as sweet as that of viol or of lute* [O.W.] (Они, казалось, придавали зримую и осязаемую форму неопределенным мечтам, и в них была своя музыка, слаще звуков лютни и виолы [O.Y.]). Сравнительная конструкция *as sweet as* как символ благозвучия лютни и виолы.

– С ключевым словом *REED* (свирель):

*To you at least she was <...> a reed through which Shakespeare's music sounded richer and more full of joy* [O.W.] (Для вас, во всяком случае, она была <...> свирелью, придававшей музыке Шекспира еще больше очарования и жизнерадостности [O.Y.]). Антропоморфная метафора «музыка – женщина».

– С ключевым словом *VOLUME*: (альбом)

*He was seated at the piano, with his back to them, turning over the pages of a volume of Schumann's "Forest Scenes" (Он сидел за роялем, спиной к ним, и перелистывал шумановский альбом «Лесные картинки» [О.У.]).*

### 3.4. СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МАКРОПОЛЕ ЛСП «MUSIC» «МУЗЫКА ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ О. УАЙЛЬДА

– Список примеров с ключевым словом *BALL* (бал):

• *His mode of dressing, and the particular styles that from time to time he affected, had their marked influence on the young exquisites of the Mayfair balls... [O.W.] (Его манера одеваться, те моды, которыми он время от времени увлекался, оказывали заметное влияние на молодых щеголей, блиставших на балах в Мэйфэре... [О.У.]).*

• *...or the wired flower that we had worn at the ball... [O.W.] (...или увядший цветок, вчера вечером на балу украшавший вашу петлицу... [О.У.]).*

• *...and appeared at a costume ball... [O.W.] (На одном бале-маскараде он появился... [О.У.]).*

– Список примеров с ключевым словом *CONCERT* (концерт):

• *They contained the usual collection of cards, invitations to dinner, tickets for private views, programmes of charity concerts, and the like that are showered on fashionable young men every morning during the season [O.W.] (Это были, как всегда, приглашения на обеды, билеты на закрытые вернисажы, программы благотворительных концертов и так далее – обычная корреспонденция, которой засыпают светского молодого человека в разгаре сезона [О.У.]).* Вербальный квалификатор концерта: *charity*.

• *...and in a long latticed room, with a vermilion-and-gold ceiling and walls of olive-green lacquer, he used to give curious concerts... [O.W.] (...в длинной зале с решетчатыми окнами, где потолок был расписан золотом и киноварью, а стены покрыты оливково-зеленым лаком, устраивались необыкновенные концерты... [О.У.]).* Вербальный квалификатор концерта: *curious* как символ неординарности, специфичности мероприятия.

### 3.5. СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МАКРОПОЛЕ ЛСП «MUSIC» «ЧЕЛОВЕК КАК ТВОРЕЦ МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ О. УАЙЛЬДА

– Список примеров с ключевым словом *DUET* (дуэт):

• *We were to have played a duet together – three duets, I believe [O.W.] (Мы должны были там играть с ней в четыре руки, – кажется, даже целых три дуэта [О.У.]).*

• *The audience probably thought it was a duet [O.W.] (Публика, вероятно, думала, что исполняется дуэт... [О.У.]).*

– Список примеров с ключевым словом *ORCHESTRA* (оркестр):

• *There was a dreadful orchestra... [O.W.] (Заиграл ужасающий оркестр... [О.У.]).* Пейоративно-коннотатированный оценочный маркер: *dreadful*.

• *But here is the orchestra. It is quite dreadful, but it only lasts for about five minutes [O.W.] (Ага, вот и оркестр! Он прескверный, но играет только каких-нибудь пять минут [О.У.]).* Эмоциональный оценочный детерминатор: *dreadful*.

– С ключевым словом *PIANIST* (пианист):

*I have simply worshipped pianists... [O.W.] (Пианистов я прямо-таки боготворю... [О.У.]).* Признак поклонения перед мастерством и талантом музыкантов → *worship*.

– С ключевым словом *FLUTE-PLAYER* (флейтист):

Ср.: *...and the flute-player mocked the swinger of the censer [O.W.] (...и флейтист дразнил кадилыщика [О.У.]).* Признак безнравственного, неэтичного поведения музыканта → *mock*.



### 3.6. СПИСОК ГЛАГОЛЬНЫХ СОЧЕТАНИЙ КАК ВЕРБАЛЬНЫХ РЕПРЕЗЕНТАНТОВ КОНЦЕПТА «МУЗЫКА»

✓ Глаголы эмоционального действия (19%): *music stir, music trouble, music makes romantic* → музыка как феномен, пробуждающий чувства, тревожащий душу.

✓ Глаголы чувства (13%): *like music, adore music* → указание на любовь к музыке; *be afraid of music* → указание на страх перед музыкой.

✓ Глаголы события (10%): *devote to music, set oneself to music*, которые указывают на факт самоотречения и свидетельствуют об абсолютном посвящении себя и всей своей жизни музыке.

✓ Глаголы восприятия (10%): *hear music* и *listen to music* («*I want music to-night*» → *want music = want to listen to music*) → аудиальное восприятие музыки.

✓ Глаголы наличия (5%): *have music* → указание на наличие музыкального сопровождения.

✓ Глаголы речевого действия (5%): *talk about music* → указание на разговоры о музыке.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 4

СПИСОК ПРИМЕРОВ В РАМКАХ ОПИСАНИЯ ВЕРБАЛЬНОЙ ЭКСПЛИКАЦИИ  
КОНЦЕПТА «МУЗЫКА» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ Э. БЕРДЖЕССА4.1. СПИСОК ОСНОВНЫХ ЛСГ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МИКРОПОЛЕ  
«АКУСТИЧЕСКИЕ НОМИНАНТЫ МУЗЫКИ», ВХОДЯЩЕГО В МАКРОПОЛЕ ЛСП  
«MUSIC» «ГЕШТАЛТЫ МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ Э. БЕРДЖЕССА

## 4.1.1. ЛСГ «Звучание»

– С ключевым словом *MUSIC* (музыка):

*And then, O my brothers, the film-show started off with some very gromky atmosphere music coming from the speakers, very fierce and full of discord* [А.В.] (Наконец под громкую атмосферную музыку, исходящую из динамиков со страшными помехами, начался фильм [Э.Б.]). Вербальные детерминаторы музыки: *gromky, fierce, atmosphere, full of discord*; см. также: *very*.

– Список примеров с ключевым словом *TUNE* (мелодия):

• *But the tune was right, as I knew when I was being woke up two or ten minutes or twenty hours or days or years later, my watch having been taken away* [А.В.] (Но мелодия была та, это я твердо знал, проснувшись через две, а может, через десять минут, а может, через двадцать часов, или дней, или лет – часы у меня давно отняли [Э.Б.]). Темпоральная парадигма: *two minutes* → *ten minutes* → *twenty hours* → *days* → *years* → мелодия остается узнаваемой даже через десятилетия.

• *...and then the lovely blissful tune all about Joy being a glorious spark like of heaven ...* [А.В.] (...и тут потекла та самая блаженная мелодия, в которой радость сверкала божественной искрой с небес... [Э.Б.]). Мелиоративно-коннотатированные прилагательные *lovely* и *blissful* как символы счастья и удовольствия; см. также: метафора *spark of heaven*.

– С ключевым словом *SOUND* (звук):

*I lay all nagoy to the ceiling, my gulliver on my rookers on the pillow, glazzies closed, rot open in bliss, slooshying the sluice of LOVELY SOUNDS* [А.В.] (Обнаженный, я лежал поверх одеяла, заложив руки за голову, закрыв глаза, блаженно приоткрыв рот, и слушал, как плывут божественные звуки [Э.Б.]). Вербальные детерминаторы звука: *lovely*; см. также: метафора «звук – река»: *the sluice of sounds* → отражение динамики звучания, звучание как бурный поток. Графическое оформление фразы: *LOVELY SOUNDS* → фокусирование внимания на нежности звучания.

## 4.1.2. ЛСГ «Голос»

– Список примеров с ключевым словом *GOLOSS* (голос):

• *There it was then, the bass strings like govoreeting away from under my bed at the rest of the orchestra, and then the male human goloss coming in and telling them all to be joyful ...* [А.В.] (Вот виолончели, заговорили прямо у меня из-под кровати, отзываясь оркестру, а потом вступил человеческий голос, мужской, он призывал к радости [Э.Б.]). Метафора: *goloss telling them* → способен говорить. Голос антропологизируется: *male, human* → указание на гендерные особенности голоса и его принадлежность человеку; см. также: *joyful*.

• *Then he began to sing away at a hymn in a real loud rich goloss* [А.В.] (...и запел громким, хорошо поставленным голосом псалом [Э.Б.]). Вербальные детерминаторы голоса: *loud, rich*.

4.2. СПИСОК ОСНОВНЫХ ЛСГ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МИКРОПОЛЕ  
«МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА», ВХОДЯЩЕГО В МАКРОПОЛЕ ЛСП «MUSIC» «ГЕШТАЛТЫ  
МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ Э. БЕРДЖЕССА

## 4.2.1. ЛСГ «Общие обозначения вокальных и инструментальных произведений»

– Список примеров с ключевым словом *SONG / POP SONG* (песня):

• *But old Dim, as soon as he'd slooshied this dollop of song like a lomtick of redhot meat plonked on your plate, let off one of his vulgarities...* [A.B.] (Однако паршивец Тем, сглотнув фрагмент песни, будто ломтик горячей сосиски, опять выдал одну из своих пакостей [Э.Б.]). Гастрономическая метафора: *this dollop of song like a lomtick of redhot meat*; см. также: *vulgarities*.

• *What happened now was that one white-coated veck strapped my gulliver to a like head-rest, singing to himself all the time some vonny cally pop-song* [A.B.] (Потом пошли *vestshi* и вовсе необычайные; один из *medbrattjev* пристегнул мне голову ремнем к подголовнику, напевая при этом себе под нос какую-то популярную вонючую песенку [Э.Б.]). Пейоративно-коннотативные прилагательные *vonny, cally* как символы брезгливости, неприятия.

• *...only a scream and a creech of nadsat (teenage, that is) malchicks and ptitsas slooshying some new horrible popsongs...* [A.B.] (...одни визги и вопли *nadsatyh* (тинэйджеров, стало быть), которые слушали свой излюбленные эстрадные песенки... [Э.Б.]). Вербальный детерминатор песен: *horrible*; см. также: *teenage malchicks and ptitsas*.

• *...singing to himself all the time some vonny cally pop-song* [A.B.] (напевая при этом себе под нос какую-то популярную вонючую песенку [Э.Б.]). Пейоративно-маркированные оценочные слова: *vonny cally* (вонючий) и др., репрезентирующие эмоционально-психологический тип оценки.

– Список примеров с ключевым словом *MUSIC* (музыка):

• *Then I noticed, in all my pain and sickness, what music it was that like crackled and boomed on the sound-track, and it was Ludwig van, the last movement of the Fifth Symphony...* [A.B.] (Тут я сквозь боль и дурноту заметил, что это была за музыка, пробивающаяся сквозь треск и взвизгивание старой пленки: это был Людвиг ван, последняя часть Пятой симфонии... [Э.Б.]). Под лексемой *music* понимается конкретное музыкальное произведение Людвиг ван Бетховена – Пятая симфония (*the Fifth Symphony*). Вербальные детерминаторы музыки: *crackle, boom* → звучание музыки в неблагоприятном континууме.

• *“What shall it be?” asked a veck with otchkies on his nose, and he had in his rookers lovely shiny sleeves full of music* [A.B.] («Ну, кого поставим?» – спросил очкастый *diadia*, тасяя передо мной целую стопку пластинок в глянцевых роскошных обертках [Э.Б.]). Форма экзистенции музыки, музыка как артефакт: *sleeves full of music*; см. также: *lovely, shiny*.

– С ключевым словом *CAL* (фекалии):

*I walked in and the only other customers were two young ptitsas <...> sort of shuffling through the new pop-discs—Johnny Burnaway, Stash Kroh, The Mixers, Lay Quit Awhile With Ed And Id Molotov, and all the rest of that cal* [A.B.] (Войдя, я увидел, что покупателей в магазине почти нет, за исключением двух юненьких *kisok*, которые <...> копались в каталоге новинок поп-музыки – Джонни Берневей, Стас Крох, «Зе Миксерз», «Полежи чуток с Эдиком», Ид Молотов и тому подобный кал [Э.Б.]); *While I spun this cal for them I encouraged them to drink and have another, and they were nothing loath, O my brothers* (Проигрывая для них этот кал, я то и дело напоминал им, чтобы пили, наливал еще, и они, блин, надо сказать, не отказывались [Э.Б.]). *Cal = pop music* → неприязненное, брезгливое отношение к жанру поп-музыки.

– С ключевым словом *VESHCH* (вещь):

*Because I could viddy the discs they were buying were these teeny pop veshches* [A.B.] (А я уже заметил, что диски, которые они купили, сплошь были всяческие подростковые по-вещицы [Э.Б.]). *Veshch* → номинация музыкальных произведений; см. также: *teeny pop veshches*. Формы экзистенции музыки, музыка как артефакт: *discs*.

#### 4.2.2. ЛСГ «Наименования классической музыки и песен»

– С ключевым словом *SYMPHONY* (симфония):

*I said: “Symphony. Symphony Number Forty in G Minor.” – “Ooooh,” went one of the dancing nadsats, a malchick with his hair all over his glazzies, “seemfunnah. Don’t it seem funny? He wants a seemfunnah.”* [A.B.] (Симфонией. Симфонией номер сорок в соль миноре. – Хоппа! – выкрикнул один из пританцовывавших *nadsatyh*, мальчишка, заросший волосами до самых глаз. –

*Симфонией! Во дает! А семафории тебе не надо?* [Э.Б.]). Фонетический вариант слова: *seemfunnah* → указание на низкий уровень образования и воспитания молодых людей.

– С ключевыми словами *SYMPHONY* (*симфония*), *CONCERTO* (*концерт*), *OPERA* (*опера*), *ORATORIO* (*оратория*):

*At eighteen old Wolfgang Amadeus had written concertos and symphonies and operas and oratorios and all that cal, no, not cal, heavenly music* [А.В.] (*В восемнадцать лет у Вольфганга Амадеуса уже написаны были концерты, симфонии, оперы, оратории и всякий прочий kal... хотя нет, не kal, а божественная музыка* [Э.Б.]).

#### 4.2.3. ЛСГ «Наименования церковной музыки»

– Список примеров с ключевым словом *HYMN* (*гимн*):

• *It was my rabbit to play the starry stereo, putting on solemn music before and after and in the middle too when HYMNS were sung* [А.В.] (*Моей обязанностью было управляться со стареньким проигрывателем, ставить торжественную музыку перед и после, а также в середине службы, когда полагается петь гимны* [Э.Б.]).

• *Then the door opened and the chasso came in to tolchok me back to my vonny cell, but the old charles still went on singing this hymn* [А.В.] (*Затем дверь отворилась, вошли вертухаи, чтобы ottastshitt меня обратно в вонючую камеру, но старый свищ, не прерываясь, продолжал петь свой псалом* [Э.Б.]). Обстановка, в которой звучит эта музыка → пенитенциарная система: *chasso, vonny cell*.

#### 4.2.4. ЛСГ «Наименования музыкальных записей»

– С ключевым словом *SOUND-TRACK* (*звукковая дорожка*):

*Then there were lewdies being dragged off creeching though not on the sound-track...* [А.В.] (*Потом пошли кадры, где людей куда-то тащат, а они кричат, но на звуковой дорожке их криков не был...* [Э.Б.]). Создание негативных эмоций: *lewdies being dragged off creeching*.

– С ключевым словом *RECORDING* (*запись*):

*It had the gloopy name of MELODIA, but it was a real horrorshow mesto and skorry, most times, at getting the new RECORDINGS* [А.В.] (*Название у него было глуповатое: «Melodija», но дело там знали, работали быстро, и там, как правило, проще всего было доставать новые записи* [Э.Б.]). Вербальный детерминатор записей: *new*. Графическое оформление лексемы: *RECORDINGS* → фокусирование внимания на новизне, возможности первым услышать новые записи.

#### 4.2.5. ЛСГ «Наименования произведений, характеризующихся по количеству исполнителей»

– С ключевым словом *SOLO* (*соло*):

*And then, a bird of like rarest spun heavenmetal, or like silvery wine flowing in a spaceship, gravity all nonsense now, came the violin solo above all the other strings...* [А.В.] (*И вот, как птица, вытканная из неземных, тончайших серебристых нитей, или как серебристое вино, льющееся из космической ракеты, вступила, отрицая всякую гравитацию, скрипка соло, сразу возвысившись над всеми другими струнными...* [Э.Б.]). Метафоры: *a bird of like rarest spun heavenmetal, like silvery wine flowing in a spaceship*; см. также: *above all the other strings* → признак всепоглощающей, всеобъемлющей силы музыки.

– С ключевым словом *QUARTET* (*квартет*):

*There was music playing, a very nice malenky string quartet...* [А.В.] (*Передавали музыку, очень даже приличный струнный квартет...* [Э.Б.]). Мелиоративно-коннотатированные прилагательные: *nice, malenky*; см. также: *very*. Указание группы музыкальных инструментов: *string*.

4.3. СПИСОК ОСНОВНЫХ ЛСГ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МИКРОПОЛЕ «ПРЕДМЕТЫ, СВЯЗАННЫЕ С МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬЮ», ВХОДЯЩЕГО В МАКРОПОЛЕ ЛСП «MUSIC» «МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ КАК СРЕДСТВО ЭКСПЛИКАЦИИ МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ Э. БЕРДЖЕССА

4.3.1. ЛСГ «Музыкальная аппаратура»

– С ключевым словом *STEREO*: (стереоустановка)

*Here was my bed and my stereo, pride of my jeeznu ...* [А.В.] (Здесь была моя кровать и стереоустановка, гордость и отрада моей *zhizni*... [Э.Б.]). Вербальный детерминатор стерео: *pride of my jeeznu*.

– С ключевым словом *RADIO* (радио):

*I thought how I would have a malenky bit longer in the bed, an hour or two say, and then get dressed nice and easy, perhaps even having a splosh about in the bath, make toast for myself and slooshy the radio or read the gazetta, all on my oddy knocky* [А.В.] (Решил *malencko* понежиться в постели – скажем, часик-другой, потом с ленцой одеться, поплескавшись, быть может, сперва в ванне, поджарить себе тосты, послушать радио или почитать газету в полном своем *odinotshestve* [Э.Б.]). *Radio* как неотъемлемая часть вальяжного, беззаботного дня: *have a malenky bit longer in the bed* → *get dressed* → *have a splosh about in the bath* → *make toast* → *slooshy the radio* → *read the gazetta*; см. также: *nice, easy*.

– С ключевым словом *SPINNER* (крутилка):

*“I bet you got little save tiny portable like picnic spinners.” And they sort of pushed their lower lips out at that* [А.В.] (Наверняка же у вас какие-нибудь портативные *fuflovuje* крутилки. – В ответ на это они только горестно выпятили нижние губки [Э.Б.]). Вербальный детерминатор «крутилок»: *picnic*.

4.3.2. ЛСГ «Музыкальные предметы»

– Список примеров с ключевым словом *DISC* (диск):

• *What you got back home, little sisters, to play your fuzzy warbles on?” Because I could viddy the discs they were buying were these teeny pop veshches* [А.В.] (Что, сестрички, оттягиваетесь пилить диск на скрипучей телеге? – А я уже заметил, что пластинки, которые они купили, сплошь был всяческий *nadtsatyi kal* [Э.Б.]). Вербальные детерминаторы дисков: *teeny pop veshches*; см. также: *fuzzy, warble*.

• *They sat on my bed (yet unmade) and leg-swing, smecking and peeting their highballs, while I spun their like pathetic malenky discs through my stereo* [А.В.] (Они сидели на моей кровати (все еще неубранной), болтали ногами и тянули свои коктейли, пока я прокручивал им на своем стерео жалкое их *fuflo* [Э.Б.]). Пейоративно-коннотатированные оценочные маркеры: *pathetic, fuzzy*.

– Список примеров с ключевым словом *SPEAKER* (динамик):

• *The little speakers of my stereo were all arranged round the room, on ceiling, walls, floor, so, lying on my bed slooshying the music, I was like netted and meshed in the orchestra* [А.В.] (Портативные динамики моей установки расположены были по всей комнате: на стенах, на потолке, на полу, так что, слушая в постели музыку, я словно витал посреди оркестра [Э.Б.]). Вербальные детерминаторы динамиков: *little, arranged round the room, on ceiling, walls, floor*; см. также: *netted, meshed*.

• *And then, O my brothers, the film-show started off with some very gromky atmosphere music coming from the speakers, very fierce and full of discord* [А.В.] (Наконец под громкую атмосферную музыку, исходящую из динамиков со страшными помехами, начался фильм [Э.Б.]).

– Список примеров с ключевым словом *HYMNBOOK / HYMNAL* (книжка гимнов):

• *Then there was a crash and plop and a wish wish while the plennies picked up and dropped and lickturned the pages of their grazzy malenky hymnbooks...* [А.В.] (Раздался хлоп-тресь-шварк-хлысь-хлысь – это зеки раскрывали, роняли и перелистывали, плюя на пальцы, свои *griazni* маленькие книжки гимнов... [Э.Б.]). Вербальные

детерминаторы книжек гимнов: *grazzy, malenky*; см. также: *plennies; picked up and dropped and lickturned the pages; crash and plop and a whish whish* → указание на грязь, неряшливость, нечистоплотность, что связано с окружающей обстановкой (тюрьма) и социальным положением людей (заключенные).

• *We'll end with Hymn Number 435 in the Prisoners' Hymnal* [А.В.] (*Сноем сейчас гимн номер 435 из тюремного сборника* [Э.Б.]). Вербальный детерминатор сборника гимнов: *prisoners* → указание на целевую аудиторию – заключенные.

– С ключевым словом *NEEDLE* (*адаптер*):

*I set the needle hissing on to the last movement, which was all bliss* [А.В.] (*Я поставил адаптер на начало последней части, которая была сплошное наслаждение* [Э.Б.]). Вербальный детерминатор адаптера: *hissing*.

#### 4.4. СПИСОК ОСНОВНЫХ ЛСГ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МИКРОПОЛЕ «МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ», ВХОДЯЩЕГО В МАКРОПОЛЕ ЛСП «MUSIC» «МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ КАК СРЕДСТВО ЭКСПЛИКАЦИИ МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ Э. БЕРДЖЕССА

##### 4.4.1. ЛСГ «Наименования музыкальных инструментов»

– С ключевым словом *VIOLIN* (*скрипка*):

*And then, a bird of like rarest spun heavenmetal, or like silvery wine flowing in a spaceship, gravity all nonsense now, came the violin solo above all the other strings...* [А.В.] (*И вот, как птица, вытканная из неземных, тончайших серебристых нитей, или как серебристое вино, льющееся из космической ракеты, вступила, отрицая всякую гравитацию, скрипка соло, сразу возвысившись над всеми другими струнными* [Э.Б.]). Метафорические образы: «райская птица» (*a bird of like rarest spun heavenmetal*) и «неземное вино» (*silvery wine flowing in a spaceship*).

– С ключевым словом *TROMBONE* (*тромбон*):

*The trombones crunched redgold under my bed...* [А.В.] (*Золотые струи изливались из тромбонов под кроватью* [Э.Б.]). Вербальный детерминатор тромбона: *crunch*; см. также: *redgold* → характеристика цвета инструмента (медный), метафорическое значение – «золотые звуки».

– С ключевыми словами *TROMBONE* (*тромбон*) и *TRUMPET* (*труба*):

*Hear angel trumpets and devil trombones. You are invited* [А.В.] (*Услышите ангельские трубы и дьявольские тромбоны. Вас приглашают* [Э.Б.]). Вербальный детерминатор тромбона: *devil*, вербальный детерминатор трубы: *angel*. Антиномия добра и зла: [*angel – devil*].

– С ключевыми словами *TROMBONE* (*тромбон*) и *KETTLEDRUMS* (*литавры*):

*So I stuck my little fingers real deep in my ookos, but the trombones and kettledrums blasted through gromky enough* [А.В.] (*Я заткнул ushi пальцами, но тромбоны с литаврами все равно прорывались* [Э.Б.]). Вербальные детерминаторы музыкальных инструментов: *blast, gromky*.

– С ключевыми словами *TROMBONE* (*тромбон*), *KETTLEDRUMS* (*литавры*), *PIANO* (*фортепьяно*), *VIOLIN* (*скрипка*):

*I was slooshying more like malenky romantic songs, what they call Lieder, just a goloss and a piano, very quiet and like yearny, different from when it had been all bolshy orchestras and me lying on the bed between the violins and the trombones and kettledrums* [А.В.] (*Перешел на короткие лирические песенки, так называемые «зонги» – просто голос и фортепьяно, тихие, вроде как даже тоскливые, не то что раньше, когда я слушал большие оркестры, лежа в кровати и воображая себя среди скрипок, тромбонов и литавр* [Э.Б.]). Вербальные детерминаторы фортепьяно: *quiet, yearny*; см. также: *very; malenky romantic songs; bolshy orchestras*.

– С ключевым словом *FLUTE* (*флейта*):

*I was in like a big field with all flowers and trees, and there was a like goat with a man's litso playing away on a like flute* [А.В.] (*я оказался вроде как на широкой поляне среди цветов и*

деревьев, и там же был вроде как козел с человеческим *litsom*, играющий вроде как на флейте [Э.Б.]). Мифопоэтическая составляющая: *field – flowers – trees – goat-man – flute*.

– С ключевыми словами *FLUTE* (флейта), *OBOE* (гобой):

*Then flute and oboe bored, like worms of like platinum, into the thick thick toffee gold and silver. I was in such bliss...* [А.В.] (Потом ворвались флейта с гобоем, ввинтились, словно платиновые черви в сладчайшую изобильную *plott* из золота и серебра. Невероятнейшее наслаждение... [Э.Б.]). Метафора: *bored, like worms of like platinum, into the thick thick toffee gold and silver* → звуки флейты и гобоя уподобляются червям, которые прокладывают свой путь в земле, невзирая на все препятствия; см. также: *bliss*.

– С ключевым словом *GUITAR* (гитара):

*The stereo was on again and was playing a very sick electronic guitar veshch* [А.В.] (Проигрыватель опять вовсю играл, причем какую-то жуткую электронную вещь на гитаре [перевод Л.К.]). Указание на разновидность гитары: *electronic guitar*.

– С ключевым словом *ORGAN* (орган):

*...and then I let the simple music for organ only come belting out with a growwwwowwwwowwww* [А.В.] (...и я сразу врубил орган, взревели уууууууууууууууу [Э.Б.]). Громкость звучания музыкального инструмента: *belt out*.

– С ключевым словом *BASSOON* (фагот):

*...what I was playing was like a white pinky bassoon made of flesh and growing out of my plott, right in the middle of my belly...* [А.В.] (я играл на каком-то таком розоватом фаготе, который был частью моего тела и рос из середины живота... [Э.Б.]). Параметры фагота: цвет – *white pinky*, материал – *flesh*, месторасположение – *growing out of my plott, right in the middle of my belly* → имплицитный метафорический смысл → любовь к музыке настолько сильна, что музыка как будто стала неотъемлемой частью человека, без которой невозможно его существование.

– С ключевым словом *TRUMPET* (труба):

*...and behind my gulliver the trumpets three-wise silverflamed... Oh, it was wonder of wonders* [А.В.] (где-то за головой, трехструйные, искрились пламенные трубы... О, чудо из чудес! [Э.Б.]). Аллюзия с природными стихиями: пылающее пламя (*flame*) и серебящаяся вода (*silver*). См. также: *wonder of wonders*.

#### 4.4.2. ЛСГ «Типы музыкальных инструментов»

– Список примеров с ключевым словом *STRINGS* (струнные):

• *...so it was J.S. Bach I had, the Brandenburg Concerto just for middle and lower strings. And, slooshying with different bliss than before...* [А.В.] (...и я вынул И.С.Баха, «Бранденбургский концерт» для струнных среднего и низкого звучания. Слушая его с наслаждением теперь совсем другого рода... [Э.Б.]). Качественная характеристика звука, указание на высоту звучания струнных инструментов: *middle and lower strings*. Эмоции восторга, вызванные прослушиванием струнных инструментов: *different bliss than before*.

• *There it was then, the bass strings like govoreeting away from under my bed at the rest of the orchestra...* [А.В.] (Вот басовые струнные, заговорили прямо у меня из-под кровати, отзываясь оркестру... [Э.Б.]). Вербальный детерминатор струнных инструментов: *bass*. Метафора-олицетворение: *govoreeting away* → музыкальные инструменты антропологизируются; см. также: *from under my bed, the rest of the orchestra*.

• *...came the violin solo above all the other strings, and those strings were like a cage of silk around my bed* [А.В.] (...вступила скрипка соло, сразу возвысившись над всеми другими струнными, которые будто шелковой сетью сплелись над моей кроватью [Э.Б.]). Метафоры: музыка – «шелковая сеть», «золотая клетка» (*a cage of silk around my bed*), музыка – «человек» (*govoreet away at the rest of the orchestra*).

– С ключевым словом *WIND INSTRUMENT* (духовые инструменты):

*I was with the wind instruments, but what I was playing was like a white pinky bassoon made of flesh and growing out of my plott, right in the middle of my belly...* [А.В.] (Я сидел в группе духовых,

но играл на каком-то таком розоватом фаготе, который был частью моего тела и рос из середины живота... [Э.Б.]).

– С ключевыми словами *BRASS* и *DRUMS* (ударные):

*The music was still pouring in all brass and drums and the violins miles up through the wall* [А.В.] (Музыка по-прежнему кипела и клокотала всеми своими ударными и духовыми, скрипки и барабаны водопадами изливались сквозь стену [Э.Б.]). Метафора «бурный поток»: *was still pouring in, through the wall.*

– С ключевым словом *ORCHESTRAS* (оркестры):

В следующем примере оркестр противопоставляется игре на фортепиано: *I was slooshying more like malenky romantic songs, what they call Lieder, just a goloss and a piano, very quiet and like yearny, different from when it had been all bolshy orchestras...* [А.В.] (Перешел на короткие лирические песенки, так называемые «зонги» – просто голос и фортепьяно, тихие, вроде как даже тоскливые, не то что раньше, когда я слушал большие оркестры... [Э.Б.]). Вербальный детерминатор оркестра: *bolshy* → масштабность оркестрового исполнения музыки в противовес тихой игре фортепиано и вокальному исполнению.

#### 4.5. СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МАКРОПОЛЕ ЛСП «MUSIC» «ЧЕЛОВЕК КАК ТВОРЕЦ МУЗЫКИ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ Э. БЕРДЖЕССА

– Список примеров с ключевым словом *SINGER* (певец):

• *The stereo was on and you got the idea that the singer's goloss was moving from one part of the bar to another, flying up to the ceiling and then swooping down again and whizzing from wall to wall* [А.В.] (Радиола играла вовсю, причем стерео, так что golosnia певца как бы перемещалась из одного угла бара в другой, взлетала к потолку, потом снова падала и отскакивала от стены к стене [Э.Б.]). Динамика звучания голоса певца, процесс перемещения → движение в горизонтальной плоскости: *from one part to another, from wall to wall*; движение в вертикальной плоскости: *up to the ceiling and then swooping down again.*

• *There would be some big famous stupid comic chelloveck or black singer, and it was all being bounced off the special telly satellites in outer space, my brothers* [А.В.] (Выступал обычно либо какой-нибудь дурацкий знаменитый клоун, либо певец-негр, и всю эту volynki ловили в космосе специальные телевизионные спутники и отбрасывали обратно на Землю [Э.Б.]). Принадлежность к представителю афроамериканской расы: *black* → неуважительное отношение к исполнителю.

– Список примеров с ключевым словом *CONDUCTOR* (дирижер):

• *And with like big conductor's rookers beating time he went to get it* [А.В.] (И, отмахивая своими дирижерскими ручищами такт шагам, пошел в подсобку [Э.Б.]). Физическая характеристика → описание рук дирижера: *big.*

• *...and the conductor was a like mixture of Ludwig van and G.F. Handel, looking very deaf and blind and weary of the world* [А.В.] (...а дирижер вроде как нечто среднее между Людвигом ваном и Г.Ф. Генделем – то есть он и глухой, и слепой, и ему вообще на весь остальной мир plevatt [Э.Б.]). Физические и моральные недостатки: *deaf, blind, weary of the world*; см. также: *very; Ludwig van, G.F. Handel.*

#### 4.6. СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ МАКРОПОЛЕ ЛСП «MUSIC» «МУЗЫКА ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ Э. БЕРДЖЕССА

– Список примеров с ключевым словом *DISC-BOOTICK* (магазин пластинок):

• *...I thought here at last was time to itty off to the disc-bootick...* [А.В.] (...я подумал, что наконец-то у меня есть время сходить в магазин пластинок... [Э.Б.]).

• *...there was the disc-bootick I favoured with my inestimable custom...* [А.В.] (...где находился любезный моему утонченному сердцу магазин пластинок... [Э.Б.]).



• ...there was the *disc-bootick* 'MELODIA' – I had used to favour with my *inestimable custom*... [А.В.] (...а там смотрю – магазин пластинок «Melodija», который я так любил посещать когда-то в прошлом... [Э.Б.]). Признак предпочтения, фаворитизма, привычки: *favour; inestimable custom*.

– С ключевым словом *ARCHIVE* (*архив грамзаписи*):

*Also I had by far the best job of all we four, being in the National Gramodisc Archives on the music side*... [А.В.] (*К тому же я куда как лучше всех был устроен в смысле работы – служил в национальном архиве грамзаписи, в музыкальном отделе*... [Э.Б.]). Вербальные детерминаторы архива: *National, Gramodisc*; см. также: *on the music side, the best job of all*.

#### 4.7. КОРПУС ЛЕКСЕМ-НОМИНАНТ КОНЦЕПТА «МУЗЫКА», АНАЛИЗИРУЕМЫХ В СИНТАГМАТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

##### А. Список глагольных сочетаний как вербальных репрезентантов концепта «Музыка»

✓ Глаголы восприятия (14%): *sloosh music, slooshy (slooshying, slooshied) music; have music on the chapel stereo* (= to hear, to listen) → аудиальное восприятие музыки.

✓ Глаголы изменения состояния (12%): *music went on (звучала), music is like louder, music got more and more gromky, music belting out, trying to shut out music*. Приведенные глаголы отражают громкость звучания музыки; см. также: изменение психического и физического состояния человека: ...*the music, see. I get all bezoomny*... [А.В.] = *music makes me bezoomny*.

✓ Глаголы деятельности или занятия (10%): *write music* → указание на творческий процесс написания музыки; *put on music* → указание на деятельность человека за музыкальным пультом.

✓ Глаголы эмоционального действия (10%): *music made somebody sick* → музыка как причина недомогания и тошноты; *music made me feel like old Bog himself* → музыка как наделение человека могуществом; *music would quieten down* → музыка как средство, снимающее напряжение, стресс, умиряющее агрессию.

✓ Глаголы чувства (5%): *love music* → указание на любовь к музыке, желание наслаждаться ее звучанием; *want music* → указание на сильное, неудержимое тяготение к музыке.

✓ Глаголы наличия (5%): *have music* → указание на наличие музыкального сопровождения к фильму и т.п.

✓ Глаголы события (2%): *arrange music* → намеренное использование музыки для достижения цели.

✓ Глаголы речевого действия (2%): *call music* → указание на особое название или использование особого названия для кого-либо или чего-либо.

##### В. Список адъективных сочетаний как вербальных репрезентантов концепта «Музыка»

✓ *Holy music* → духовная музыка, церковная музыка, музыкальные произведения, связанные с текстами религиозного характера, предназначенные для исполнения во время церковной службы.

✓ *Heavenly music* → отражение высшей степени наслаждения и восторга.

✓ *Gromky music* → указание на громкость звучания музыки; см. также: *real, very*.

✓ *Pathetic music* → чувство раздражения.

✓ *Tragic music* → признак страданий и утраты, душевной боли.

✓ *Solemn music* → безрадостная мелодия, повергающая человека в тоску и уныние.

✓ *Simple music* → указание на простоту музыкального произведения; музыка как фон.

#### 4.8. СПИСОК ФРЕЙМОВ КАК ЧАСТЕЙ КОГНИТИВНОЙ СТРУКТУРЫ КОНЦЕПТА «МУЗЫКА» КАК СУБЪЕКТА В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА Э. БЕРДЖЕССА

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – МЕЛОДИЯ»:

*...I started to get out day platties from my wardrobe, turning the radio on. There was **music** playing, a very nice malenky string quartet... [A.B.] (...я принялся вынимать из шкафа свой будничный костюм, предварительно включив радио. Передавали музыку, очень даже приличный струнный квартет... [Э.Б.]).*

Слот: музыка – звучащая композиция; см. также: признак → *very nice*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ПОМОЩНИК»:

*For now it was lovely **music** that came to my aid. There was an auto ittying by and it had its radio on, and I could just slooshy a bar or so of Ludwig van (it was the Violin Concerto, last movement), and I viddied right at once what to do [A.B.] (И снова мне помогла прекрасная музыка. Мимо проехала машина, в ней работало радио, до меня донесся всего лишь такт или полтора, но то был Людвиг ван, Скрипичный концерт заключительная часть, и я сразу понял, что от меня требуется [Э.Б.]).*

Слот: музыка – наставник; см. также: признак → *lovely*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – СТРЕСС»:

*All the time the **music** bumped out, very like sinister [A.B.] (Музыка нарастает, diko зловеще [Э.Б.]).*

Слот: музыка – страх; см. также: признак → *bumped out, sinister, very, all the time*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ЗВУЧАНИЕ»:

*And then, O my brothers, the film-show started off with some very gromky atmosphere **music** coming from the speakers, very fierce and full of discord [A.B.] (Наконец под громкий, бьющий по ushat и по нервам треск атмосферных помех, начался фильм [Э.Б.]).*

Слот: музыка – интенсификация чувств; см. также: признак → *very gromky, atmosphere, very fierce and full of discord*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ПАЛАЧ»:

*Then I got on to the sill, the **music** blasting away to my left, and I shut my glazzies and felt the cold wind on my litso, then I jumped [A.B.] (Потом я влез на подоконник (музыка была теперь от меня слева), закрыл glazzja, щекой ощутил холодное дуновение ветра и тогда прыгнул [Э.Б.]).*

Слот: музыка – каузатор суицида; см. также: признак → *got on to the sill → the music blasting away to my left → shut glazzies → felt the cold wind on litso → jumped*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ЭНЕРГИЯ»:

*The **music** was still pouring in all brass and drums and the violins miles up through the wall [A.B.] (Музыка по-прежнему кипела и kloкотала всеми своими ударными и духовыми, скрипки и барабаны водопадами изливались сквозь стену [Э.Б.]).*

Слот: музыка – стихия; см. также: признак → *pour*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ДИССОНАНС»:

*When I woke up I could hear slooshy **music** coming out of the wall, real gromky, and it was that that had dragged me out of my bit of like sleep [A.B.] (Проснувшись, я услышал за стеной музыку, довольно громкую, причем как раз она-то меня и разбудила [Э.Б.]).*

Слот: музыка – дисгармония, дисбаланс; см. также: признак → *coming out of the wall, real gromky; dragged me out of my bit of like sleep*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – НАСИЛИЕ»:

*▪ It was that these doctor bratchnies had so fixed things that any **music** that was like for the emotions would make me sick just like vidding or wanting to do violence... [A.B.] (Дело в том, что эти svolotch'i доктора устроили так, что любая музыка, которая навеивает всякие там чувства, подымала теперь во мне такую же тошноту, что и всякий вид или поползновение к насилию... [Э.Б.]).*

Слот: музыка – боль; см. также: признак → *make me sick*.

▪ *Music and the sexual act, literature and art, all must be a source now not of pleasure but of pain* [A.B.] (Музыка, половая любовь, литература и искусство – все это теперь для тебя источник не удовольствия, а только лишь боли [Э.Б.]).

Слот: музыка – боль; см. также: признак → *a source of pain*.

▪ *All I could do was to creech very gromky for them to turn it off, turn it off, and that like part drowned the noise of dratsing and fillying and also the music that went with it all. You can imagine it was like a terrible relief when I'd viddied the last bit of film ...* [A.B.] (Все, что я мог делать, это поднимать kritsh, чтобы выключили, выключили, отчасти перекрывая этим шум драк, резни и музыку, которая это сопровождала. Можете себе представить мое облегчение, когда, просмотрев последний отрывок... [Э.Б.]).

Слот: музыка – боль; см. также: признак → *creech very gromky; it was like a terrible relief when I'd viddied the last bit of film*.

▪ *Then there were lewdies being dragged off creeching though not on the sound-track, my brothers, the only sound being music, and being tolchoked while they were dragged off* [A.B.] (Потом пошли кадры, где людей куда-то тащат, а они кричат, но на звуковой дорожке их криков не было, бллин, была одна музыка, а людей тащили и по дороге избивали [Э.Б.]).

Слот: музыка – боль; см. также: признак → *creeching*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ФАНАТИЗМ»:

*You understand about that tolchok on the rot, Dim. It was the music, see. I get all bezoomny when any veck interferes with a ptitsa singing, as it might be. Like that then* [A.B.] (Про тот tolshok. Тем, ты пойми меня правильно. Это все музыка, понимаешь? Я становлюсь как bezumni, когда какая-нибудь kisa поет, а ей мешают. Из-за этого и получилось [Э.Б.]).

Слот: музыка – безумие; см. также: признак → *get all bezoomny*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ВЕЛИЧИЕ»:

*Music always sort of sharpened me up, O my brothers, and made me feel like old Bog himself, ready to make with the old donner and blitzen and have vecks and ptitsas creeching away in my ha ha power* [A.B.] (Что касается музыки, то она как раз все во мне всегда обостряла, давала мне почувствовать себя равным Богу, готовым метать громы и молнии, терзая kis и vekov, рыдающих в моей – ха-ха-ха – безраздельной власти [Э.Б.]).

Слот: музыка – могущество; см. также: признак → *made me feel like old Bog himself*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ЧУВСТВЕННОСТЬ»:

*The sweetest and most heavenly of activities partake in some measure of violence – the act of love, for instance; music, for instance* [A.B.] (В самом святом и приятном присутствует и некоторая доля насилия – в любовном акте, например; да и в музыке, если уж на то пошло [Э.Б.]).

Слот: музыка – сладострастие / эротизм; см. также: признак → *the sweetest and most heavenly of activities, the act of love*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ТРАГИЗМ»:

*This time the film jumped right away on a young devotchka who was being given the old in-out by first one malchick then another then another then another, she creeching away very gromky through the speakers and like very pathetic and tragic music going on at the same time* [A.B.] (В этот раз на экране сразу появилась молоденькая kisa, с которой проделывали добрый старый sinn-vunn – сперва один мальчик, потом другой, потом третий и четвертый, причем из динамиков неся ее истошный kritsh пополам с печальной и трагической музыкой [Э.Б.]).

Слот: музыка – печаль; см. также: признак → *pathetic, tragic; going on at the same time*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ИМПУЛЬС»:

*“Music,” said Dr. Brodsky, like musing. “...It’s a useful emotional heightener, that’s all I know* [A.B.] (Музыку, – задумчиво произнес доктор Бродский. – ...Что ж, это удобный эмоциональный стимулянт, и вот тут-то уж я дока [Э.Б.]).

Слот: музыка – эмоциональный стимулянт; см. также: признак → *useful*.

#### 4.9. СПИСОК ФРЕЙМОВ КАК ЧАСТЕЙ КОГНИТИВНОЙ СТРУКТУРЫ КОНЦЕПТА «МУЗЫКА» КАК ОБЪЕКТА В ЯЗЫКОВОЙ КАРТИНЕ МИРА Э. БЕРДЖЕССА

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ЖАЖДА»:

*I wanted music very bad this evening, that singing devotchka in the Korova having perhaps started me off. I wanted like a big feast of it before getting my passport stamped, my brothers, at sleep's frontier and the stripy shest lifted to let me through [A.B.] (В тот вечер я страшно соскучился по настоящей музыке – может быть, из-за той kisy в баре «Korova». Перед тем, как на въезде в зону сна мне проитемпелюют паспорт и приподнимут полосатый shest, мне хотелось еще успеть как следует ею насладиться [Э.Б.]).*

Слот: музыка – объект желания; см. также: признак → *wanted music very bad, like a big feast.*

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – РАЗМЫШЛЕНИЕ»:

*Then I could lay back on the bed in my own malenky den and slooshy some lovely music, and at the same time I could think over what to do now with my jeeznu [A.B.] (Потом я лягу на кровать в своем zakutke и, слушая прекрасную музыку, подумаю о том, что теперь делать со своей zhizniju [Э.Б.]).*

Слот: музыка – поиск смысла жизни; см. также: признак → *think over what to do now with my jeeznu.*

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – РЕЛИГИЯ»:

*They would like lock me in and let me slooshy holy music by J.S. Bach and G.F. Handel, and I would read of these starry yahoodies tolchocking each other [A.B.] (Меня запирали и давали слушать духовную музыку И.С. Баха и Г.Ф. Генделя, пока я читал про всех этих древних видов, которые друг друга убивали... [Э.Б.]).*

Слот: музыка – божество; см. также: признак → *holy music.*

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ОБУЧЕНИЕ»:

*It had been arranged as part of my like further education to read in the book and even have music on the chapel stereo while I was reading, O my brothers. And that was real horrorshow [A.B.] (Считалось, что для дальнейшего моего образования мне можно читать эту книгу и даже слушать тюремный проигрыватель, пока читаю. Блин. И это было, в общем, неплохо [Э.Б.]).*

Слот: музыка – просвещение; см. также: признак → *education.*

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ВИРУС»:

*I don't mind about the ultra-violence and all that cal. I put up with that. But it's not fair on the music. It's not fair I should feel ill when I'm slooshying lovely Ludwig van and G.F. Handel and others [A.B.] (Я не возражаю, пускай будет насилие и всякий прочий kal. С этим я уже смирился. Но насчет музыки это нечестно. Нечестно, чтобы я становился больным, когда слушаю чудесного Людвига вана, Г.Ф. Генделя или еще кого-нибудь [Э.Б.]).*

Слот: музыка – причина болезни; см. также: признак → *feel ill.*

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – СТРАСТЬ» + ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ПЫТКА»:

*And then there I was, me who had loved music so much, crawling off the bed and going oh oh oh to myself and then bang bang banging on the wall creching: "Stop, stop it, turn it off!" [A.B.] (Эк ведь, до чего я дошел – это при моей-то любви к хорошей музыке; я сполз с кровати, еле дотащился, подвывая, до стенки и застучал, забился в нее, vskritshivaja: «Прекратите! Прекратите! Выключите!» [Э.Б.]).*

Слот: музыка – безграничная любовь; см. также: признак → *had loved music so much*; слот: музыка – мучение; см. также: признак → *crawling off the bed → going oh oh oh to myself → then bang bang banging on the wall → creching.*

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ИСКУССТВО»:

*...and on the way I saw on a like sideboard a lovely little veshch, the loveliest malenky veshch any malchick fond of music like myself could ever hope to vidy with his own two glazzies... [A.B.] (вижу вдруг на буфете очень симпатиченькую вещицу, прекраснейшую вещицу, shtuku, которую malltshik вроде меня, понимающий и любящий музыку, может только*

надеяться увидеть воочию [Э.Б.]); “*Music,*” said Dr. Brodsky, like musing. “So you’re keen on **music** [A.B.] (Музыку, – задумчиво произнес доктор Бродский. – Так ты, стало быть, музыку любишь [Э.Б.]).

Слот: музыка – слабость (к искусству); см. также: признак → *lovely, the loveliest, hope*; слот: музыка – пристрастие; см. также: признак → *fond of music*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – АРТЕФАКТ»:

“*What shall it be?*” asked a veck with otchkies on his nose, and he had in his rookers *lovely shiny sleeves full of music* [A.B.] (Ну, кого поставим? – спросил очкастый diadia, тасуя передо мной целую стопку пластинок в глянцевых роскошных обертках [Э.Б.]).

Слот: музыка – музыкальная пластинка; см. также: признак → *What shall it be?; lovely shiny sleeves full of music*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ЗЛОЙ УМЫСЕЛ»:

*And just before I passed out I viddied clear that not one chelloveck in the whole horrid world was for me and that that music through the wall had all been like arranged by those who were supposed to be my like new droogs and that it was some veshch like this that they wanted for their horrible selfish and boastful politics* [A.B.] (И, уже vyribajass, я вдруг осознал, что все, все до единого в этом страшном мире, против меня, что музыку за стеной мне подстроили специально, причем как раз те, кто вроде бы стал как бы моими новыми друзьями а то, чем все это кончилось, как раз и требовалось для их эгоистической и отвратной политики [Э.Б.]).

Слот: музыка – убийство; см. также: признак → *passed out, arranged, for their horrible selfish and boastful politics*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – АТМОСФЕРА»:

*It was because all those violence films had music with them* [A.B.] (А все потому, что в фильмах насилие сопровождалось музыкой [Э.Б.]). Объект *music* употребляется при лексеме *films (films with music)*.

Слот: музыка – ужас; см. также: признак → *violence films*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – НАСЛАЖДЕНИЕ»:

*Perhaps, knowing the joy I had in my night MUSIC, they had already taken them. As I slooshied, my glazzies tight shut...* [A.B.] (А может, зная о моем пристрастии к музыке по ночам, они его уже приняли. Слушая, я держал glazzja плотно закрытыми... [Э.Б.]).

Слот: музыка – удовольствие; см. также: признак → *my glazzies tight shut; night*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ЗВУЧАНИЕ»:

▪ *The little speakers of my stereo were all arranged round the room, on ceiling, walls, floor, so, lying on my bed slooshying the music, I was like netted and meshed in the orchestra* [A.B.] (Портативные динамики моей установки расположены были по всей комнате: на стенах, на потолке, на полу, так что, слушая в постели музыку, я словно витал посреди оркестра [Э.Б.]).

Слот: музыка – сеть; см. также: признак → *arranged round the room, netted and meshed*.

▪ *Everybody began to leave nice and quiet while I laid there with my glazzies closed, slooshying the lovely music* [A.B.] (Народ на цыпочках, молча стал расходиться, а я лежал с закрытыми глазами и слушал восхитительную музыку [Э.Б.]).

Слот: музыка – услада; см. также: признак → *my glazzies closed, lovely music*.

▪ *...the one with the green wig, kept pushing her belly out and pulling it in in time to what they called the music* [A.B.] (Одна из трех kisok у стойки, та, что была в зеленом парике, то выпячивала живот, то снова его втягивала в такт тому, что у них называлось музыкой [Э.Б.]).

Слот: музыка – звучащая мелодия; см. также: признак → *in time to what they called the music*.

▪ *Of course I had the disc ready on the stereo, and then I let the simple music for organ only come belting out with a growwwwowwwwowwwwow* [A.B.] (У меня, естественно, пластинка уже была поставлена, и я сразу врубил орган, взревевший УУУУУУУУУУУУУУУУ [Э.Б.]).

Слот: музыка – звучащая мелодия; см. также: признак → *simple*.

▪ *It was my rabbit to play the starry stereo, putting on solemn music before and after and in the middle too when hymns were sung* [А.В.] (Моей обязанностью было управляться со стареньким проигрывателем, ставить торжественную музыку перед и после, а также в середине службы, когда полагается петь гимны [Э.Б.]).

Слот: музыка – музыкальное произведение; см. также: признак → *putting on solemn music*.

– ФРЕЙМ «МУЗЫКА – ПРОИЗВЕДЕНИЕ»:

▪ *Even the music I liked to slooshy in my own malenky den what what I would have smecked at before, brothers. I was slooshying more like malenky romantic songs <...> different from when it had been all bolshy orchestras ...* [А.В.] (Даже музыку, которой я так любил улаждать себя в своей маленькой комнатухе, я теперь слушал такую, над которой раньше бы только смеялся, блин. Перешел на короткие лирические песенки <...> не то что раньше, когда я слушал большие оркестры... [Э.Б.]).

Слот: музыка – жанр музыки; см. также: признак → *malenky romantic songs, bolshy orchestras*.

▪ *It was like he was singing blood to make up for his vulgarity when that devotchka was singing music* [А.В.] (Он изливал кровь, словно во искупление *pakosti*, которую сделал, когда та *kisa* вдруг излила на нас музыку [Э.Б.]).

Слот: музыка – песня; см. также: признак → *sing*.

▪ *“That,” I said, very sick. “Using Ludwig van like that. He did no harm to anyone. Beethoven just wrote music.”* [А.В.] (Грех, – сказал я сквозь ужасную дурноту, – грех использовать таким образом Людвиг вана. Он никому зла не сделал. Бетховен просто писал музыку [Э.Б.]);

▪ *At eighteen old Wolfgang Amadeus had written concertos and symphonies and operas and oratorios and all that cal, no, not cal, heavenly music* [А.В.] (В восемнадцать лет у Вольфганга Амадеуса уже написаны были концерты, симфонии, оперы, оратории и всякий прочий *kal*... хотя нет, не *kal*, а божественная музыка [Э.Б.]).

Слот: музыка – музыкальная композиция; см. также: признак → *wrote music; had written concertos and symphonies and operas and oratorios*.

#### 4.10. АНТРОПОНИМЫ КАК ЧАСТЬ ОНОМАСТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА Э. БЕРДЖЕССА В ВЕРБАЛЬНОЙ ЭКСПЛИКАЦИИ КОНЦЕПТА «МУЗЫКА»

##### 4.10.1. Реальные имена

– Список примеров с ключевым словом *LUDWIG VAN BEETHOVEN* (Людвиг ван Бетховен):

• *...there I was cursing away and trying to shake it off holding this silver malenky statue in one rooker and trying to climb over this old ptitsa on the floor to reach lovely Ludwig van in frowning like stone* [А.В.] (...я запрыгал на одной ноге, тряся другой и тщетно пытаюсь освободиться, при этом в одной руке я держал серебряную статуэтку, а другой силился через старуху дотянуться до милого моему сердцу Людвиг вана, хмуро взиравшего на меня каменными глазами) [Э.Б.]. Ср.: образовано по модели [Личное имя]. Бетховен, грозно взирающий на него, выступает «судьей» и указывает верный жизненный путь: *Ludwig van in frowning like stone*. Антиномия интенции: [*hold, reach – shake smth off, climb over*] → символ сопротивления, стремления к свободе, избегания наказания; см. также: *silver malenky, lovely, old ptitsa*.

• *...Ludwig van got very razdratz and bezoomny ...* [А.В.] (...Людвиг ван весь стал *zhutko razdratzh*, как *bezumni*... [Э.Б.]). Прилагательные: *razdratz, bezoomny*; см. также: *very* → признак злости, раздраженности, сумасшествия, безумства.

• *Then I noticed, in all my pain and sickness, what music it was that like crackled and boomed on the sound-track, and it was Ludwig van, the last movement of the Fifth Symphony...* [А.В.] (Тут я сквозь боль и дурноту заметил, что это была за музыка, пробивающаяся сквозь треск и взвизгивание старой пленки: это был Людвиг ван, последняя часть Пятой симфонии... [Э.Б.]).

Имя композитора также используется при указании на его произведения: *I noticed what music it was.*

- *...the frowning beetled like thunderbolted litso of Ludwig van himself...* [A.B.] (...хмурое, с яростно сдвинутыми бровями лицо самого Людвига вана... [Э.Б.]). Вербальные детерминаторы Бетховена: *frowning beetled like thunderbolted litso.*

- *...Ludwig van <...> looking <...> deaf ...* [A.B.] (...Людвигом ваном <...> глухой... [Э.Б.]). Фокусирование внимания на физическом недуге музыканта → *deaf.*

- *...the glorious Ninth of Ludwig van...* [A.B.] (...с великолепием Девятой Людвига вана... [Э.Б.]).

- *...I pulled the lovely Ninth out of its sleeve, so that Ludwig van was now nagoу too...* [A.B.] (...вынул из конверта несравненную Девятую, так что Людвиг ван теперь тоже стал nagoй... [Э.Б.]). Метафора: *nagoу* = искренний → вынув музыкальную пластинку из упаковки и включив музыку, главный герой обнажил душу музыканта и может проникнуть в его мысли и чувства.

- *...and I could just slooshy a bar or so of Ludwig van, and I viddied right at once what to do* [A.B.] (...до меня донесся всего лишь такт или полтора, но то был Людвиг ван, и я сразу понял, что от меня требуется... [Э.Б.]). Бетховен – наставник, музыка способствует прозрению, прояснению сознания и помогает в принятии решений → *I viddied right at once what to do.*

- *...on the way I saw on a like sideboard a lovely little veshch, the loveliest malenky veshch <...> it was like the gulliver and pletchoes of Ludwig van himself, what they call a bust, a like stone veshch with stone long hair and blind glazzies and the big flowing cravat* [A.B.] (...вижу вдруг на буфете очень симпатиченькую вещь, прекраснейшую вещь <...> это была голова и плечи самого Людвига вана – то, что у них называется «бюст»; сделана она была из камня, с каменными длинными волосами, слепыми glazzjami и длинным развевающимся шарфом... [Э.Б.]). Мелиоративно-коннотатированные прилагательные: *lovely, little, malenky*; см. также: *stone, blind glazzies, the big flowing cravat.*

- *...there rose like the sun Ludwig van himself with thundery litso and cravat and wild windy voloss...* [A.B.] (...тут, как солнце, восстал сам Людвиг ван с litsom громовержца, с длинными волосами и развевающимся шарфом... [Э.Б.]). Экстернальная лексика: *the sun, thundery, wild, windy* → признак первобытной жизненной силы, мощи, энергии.

– Список примеров с ключевым словом *WOLFGANG AMADEUS MOZART* (Вольфганг Амадей Моцарт):

- *After that I had lovely Mozart, the Jupiter, and there were new pictures of different litsos to be ground and splashed...* [A.B.] (После этого был чудный Моцарт, «Юпитер», и снова разные картины, litsa, которые я терзал и kurotshil... [Э.Б.]). Ср.: образовано по модели [Фамилия]. Мелиоративно-коннотатированное прилагательное: *lovely*. Пейоративно-коннотатированная лексика: *ground, splashed* как символы эйфории от актов насилия и унижения.

- *...he seemingly having just picked up any Mozart he could find on the shelf...* [A.B.] (...он, видимо, взял первую попавшуюся ему на полке пластинку Моцарта... [Э.Б.]). Ср.: образовано по модели [Фамилия]. Фамилия композитора → указание его произведений: *any Mozart.*

- *And now here was lovely Mozart made horrible* [A.B.] (И вот теперь прекрасный Моцарт превращен в сущий ад). Ср.: образовано по модели [Фамилия]. Мелиоративно-коннотатированное прилагательное: *lovely*.

- *Mozart? Beethoven? Schoenberg? Carl Orff?* [A.B.] (Моцарта? Бетховена? Шенберга? Карла Орфа? [Э.Б.]). Ср.: образовано по модели [Фамилия].

- *I'd like to hear a disc of the Mozart Number Forty <...> and then this veck put a disc on for me, but it wasn't the Mozart Forty, it was the Mozart 'Prague'...* [A.B.] (Я бы хотел послушать пластинку с моцартовской Сороковой <...> и продавец поставил на проигрыватель диск, но то была не Сороковая Моцарта, а моцартовская «Прага»... [Э.Б.]). Ср.: образовано по модели [Фамилия + Произведение].

• *Perhaps I was getting too old for the sort of jeezny I had been leading, brothers. I was eighteen now, just gone. Eighteen was not a young age. At eighteen old **Wolfgang Amadeus** had written concertos and symphonies and operas and oratorios and all that cal, no, not cal, heavenly music. <...> And there were others. <...> Eighteen was not all that young an age, then. But what was I going to do? [А.В.] (Наверное, я просто слишком стар становлюсь для той zhizni, блин, которую вел все это время. Восемнадцать – это совсем немало. В восемнадцать лет у Вольфганга Амадеуса уже написаны были концерты, симфонии, оперы, оратории и всякий прочий kal... хотя нет, не kal, а божественная музыка. <...> Да и другие. <...> Стало быть, восемнадцать лет – это не такой уж и молодой возраст. Но мне-то теперь что делать? [Э.Б.]). Ср.: образовано по модели [Личное имя]. Антиномия оценки: [cal – heavenly music].*

– Список примеров с ключевым словом **J.S. BACH** (И.С. Бах):

• *Listening to the **J.S. Bach**, I began to pony better what that meant now, and I thought, slooshying away to the brown gorgeousness of the starry German master, that I would like to have tolchecked them both harder and ripped them to ribbons on their own floor [А.В.] (Под звуки И.С. Баха я стал гораздо лучше понимать, что это название значит; охряная роскошь аккордов старого мастера раскрыла мне глаза на то, что мне бы следовало их обоих toltshoknutt куда серьезней, разорвать их на части и растоптать в пыль на полу их же собственного дома [Э.Б.]). Ср.: образовано по модели [Инициалы имени + Фамилия]. Вербальные детерминаторы имени собственного Бах: starry German master. Фраза brown gorgeousness как символ восхищения многогранностью музыки композитора; см. также: tolcheck, rip to ribbons, harder, on their own floor → музыка как провокатор расправы с предельной жестокостью.*

• *While the stereo played bits of lovely **Bach** I closed my glazzies and viddied myself helping in and even taking charge of the tolchocking and the nailing in, being dressed in a like toga that was the heighth of Roman fashion [А.В.] (Проигрыватель играл чудесную музыку Баха, и я, закрыв glazzja, воображал, как я принимаю участие и даже сам команду бичеванием, делаю весь toltshoking и вбиваю гвозди, одетый в тогу по последней римской моде [Э.Б.]). Ср.: образовано по модели [Фамилия]. Фамилия композитора → указание его произведений → оценка: lovely; см. также: nail, toga → аллюзия на распятие Христа.*

• *So I went over to the starry stereo and put on **J.S. Bach's** 'Wachet Auf' Choral Prelude... [А.В.] (Пришлось мне опять включать старый проигрыватель, ставить хоральный прелюд «Wachet auf» И.С. Баха... [Э.Б.]). Ср.: образовано по модели [(Инициалы имени +) Фамилия + Произведение].*

– Список примеров с ключевым словом **G.F. HANDEL** (Г.Ф. Гендель):

• *What I dreamt of, O my brothers, was of being in some very big orchestra, hundreds and hundreds strong, and the conductor was a like mixture of Ludwig van and **G.F. Handel**, looking very deaf and blind and weary of the world [А.В.] (А во сне, блин, мне приснилось, будто я сижу в каком-то огромном оркестре, где кроме меня еще сотни и сотни исполнителей, а дирижер вроде как нечто среднее между Людвигом ваном и Г.Ф. Генделем – то есть он и глухой, и слепой, и ему вообще на весь остальной мир plevatt [Э.Б.]). Ср.: образовано по модели [Инициалы имени + Фамилия]. Фокусирование внимания на физическом недуге музыканта → blind.*

• *But it's not fair on the music. It's not fair I should feel ill when I'm slooshying lovely Ludwig van and **G.F. Handel** and others [А.В.] (Но насчет музыки это нечестно. Нечестно, чтобы я становился больным, когда слушаю чудесного Людвига вана, Г.Ф. Генделя или еще кого-нибудь [Э.Б.]). Ср.: образовано по модели [Инициалы имени + Фамилия]; см. также: it's not fair, feel ill; контекстная антиномия: music (музыка) / ill (больной) → музыка не может иметь аугментативного и пейоративного значения.*

#### 4.10.2. Фиктивные имена

Список фиктивных имен:



## а) с политической составляющей

• *It was Bertie Laski rasping a real starry oldie called 'You Blister My Paint'* [А.В.] (Это Берти Ласки наяривал одну старую *shtuki* под названием «Слупи с меня краску» [Э.Б.]). Ср.: образовано по модели [Личное имя + Фамилия]. **Bertie**: [этимол. аспект] герм. *Berthold* = «bright ruler» (великий правитель) [Behind the name, <http://www.behindthename.com/name/berthold>]; уменьшительно-ласкательный суффикс *-i-* → дружеское обращение; певец как о старый приятель. **Laski**: [этимол. аспект] польская фамилия; см. также: *rasp, a real starry oldie*.

• *...and this, mark, was dead cold winter and sort of shuffling through the new pop-discs <...> Lay Quit Awhile With Ed And Id Molotov, and all the rest of that cal* [А.В.] (это зимой-то, в такую холодину, бррр!, копались в каталоге новинок поп-музыки <...> «Полежи чуток с Эдом и Идом Молотовыми» и тому подобный *kal* [Э.Б.]). Ср.: образовано по модели [Личное имя + Фамилия] – **Id Molotov**. **Molotov**: [этимол. аспект] российский политический деятель В.М. Молотов → зажигательная граната – «коктейль Молотова».

## б) с мифологической составляющей

• *Now what I fancied first tonight was this new violin concerto by the American Geoffrey Plautus, played by Odysseus Choerilos with the Macon (Georgia) Philharmonic, so I slid it from where it was neatly filed and switched on and waited* [А.В.] (Первое, что мне в ту ночь придумалось, это послушать новый концерт для скрипки с оркестром Джеффри Плаутуса в исполнении Одиссеуса Чурилоса с филармоническим оркестром штата Джорджия; я достал пластинку с полки, где они у меня аккуратно хранились, включил и подождал [Э.Б.]). Ср.: образовано по модели [Имя + Фамилия]; контаминированная модель имен собственных [[Личное имя + Фамилия] + [Личное имя + Фамилия]] – **Geoffrey Plautus + Odysseus Choerilos**. **Geoffrey Plautus**: **Geoffrey**: [этимол. аспект] привнесено в Британию нормандцами ← германское происхождение; яркий представитель – английский поэт Джеффри Чосер [Behind the name, <http://www.behindthename.com/name/geoffrey>]. **Plautus**: [этимол. аспект] аллюзия на Тита Макция Плавта (лат. Titus Maccius Plautus), выдающийся римский комедиограф [Википедия, <https://ru.wikipedia.org/wiki/Плавт>]. **Geoffrey Plautus** – представитель Америки: **American**. **Odysseus Choerilos**: **Odysseus**: [этимол. аспект] Одиссей – греческий герой. **Chörilos**: [этимол. аспект] греческое происхождение ← **Chörilos** – друг Геродота. См. также: *violin, concerto, neatly filed*.

• *“Who you getten, bratty? What biggy, what only?” These young devotchkas had their own like way of govoreeting. – “Goggly Gogol?”* [А.В.] (И кто это к нам пришел? И чем это он обарахлился? – У мелких *kisk* была своя манера *govoriting*. – «Гоголь-Моголь»? [Э.Б.]). Аллюзия: **Гог** и **Магог**, **Гог** – это название народа, поселившегося на земле Магога (Иез.38:39); **Гог** и **Магог** – цари ассирийские и соседних с Ассирией стран [Библия. Ветхий и Новый заветы. Синоидальный перевод 1891, <http://enc-dic.com/bible/Gog-34325.html>].

## в) с религиозной составляющей

• *And then the disc on the stereo twanged off and out (it was Johnny Zhivago, a Russky koshka, singing 'Only Every Other Day')...* [А.В.] (Потом был такой момент, когда диск на автоматическом проигрывателе закончился и пошел на замену (то была Джонни Живаго, русская *koshka* со своей песенкой «Только через день»)... [Э.Б.]). Ср.: образовано по модели [Личное имя + Фамилия]. **Johnny**: [этимол. аспект] уменьшительно-ласкательная производная форма от **John**. **John** ← английский фонетический вариант библейского имени Йоханан = древнеевр. «Яхве милостив» или «милость Божия» [Behind the name, <http://www.behindthename.com/name/john>]. Парадокс заключается в том, что мужским именем обладает девушка-певица; см. также: *a Russky koshka*. **Zhivago**: аллюзия на произведение русского писателя Бориса Пастернака «Доктор Живаго».

• *Then it was all over and the charlie said: “May the Holy Trinity keep you always and make you good, amen,” and the shamle out began to a nice choice bit of Symphony No. 2 by Adrian Schweigselber...* [А.В.] (Наконец пение кончилось, свиц сказал: «Да пребудет с вами Святая

Троица, да совершит она ваше исправление, аминь», и скрипучая телега тюремного проигрывателя заиграла Симфонию №2 Адриана Швайгзельбера, премилый Макрополеик... [Э.Б.]). Ср.: образовано по модели [Личное имя + Фамилия]. *Adrian*: [этимол. аспект] лат. *Nadrianus* = «родом из Адрии». Аллюзия: римский император Публий Элий Траян Адриан (2 в. н.э.), согласно христианскому преданию, был инициатором мученической смерти христианских святых Веры, Надежды, Любви и матери их Софьи [Behind the name, <http://www.behindthename.com/name/hadrian>]. *Schweigselber*: нем. *schweigen* (молчать) + нем. *selber* (сам) = «сам молчи» → модель [Повелительное наклонение + Обращение к конкретному лицу].

г) с орнитоморфной составляющей

*There was music playing, a very nice malenky string quartet, my brothers, by Claudius Birdman, one that I knew well* [А.В.] (*Передавали музыку, очень даже приличный струнный квартет Клаудиуса Бердмана, vestsh, которую я хорошо знал* [Э.Б.]). Ср.: образовано по модели [Личное имя + Фамилия]. *Claudius*: [этимол. аспект] (древнегерм.) лат. *claudus* = «хромой, искалеченный, ненадежный». Аллюзия: Маттиас Клаудиус – немецкого писателя и журналиста, который писал для народа и соединял в своих сочинениях простоту с остроумием. *Birdman* = англ. *bird* (птица) + англ. *man* (человек); см. также: *a very nice malenky string quartet*.

д) имена-артефакты

*It was from an opera by Friedrich Gitterfenster called 'Das Bettzeug'...* [А.В.] (*Она была из оперы Фридриха Гиттерфенстера «Das Bettzeug»...* [Э.Б.]). Ср.: образовано по модели [Личное имя + Фамилия]. *Friedrich*: [этимол. аспект] (древнегерм.): *frid* (мир) + *ric* (король) / *reich* (богатый, изобильный, могучий, сильный) [Behind the name, <http://www.behindthename.com/name/friedrich>] = «могущественный властитель» и «обладающий мировой силой, владеющий мировым богатством». *Gitterfenster*: нем. *Gitter* (решетка) + *Fenster* (окно) = «окно с решеткой». Данное имя собственное допускает двоякое толкование: 1) властитель мира, повелитель; богатый, могущественный человек; 2) ограниченные возможности человека; как будто властный, сильный человек не может полностью проявить себя, его сдерживают оковы, он является узником; см. также: *opera*.

е) прецедентные имена с цифрами

*“Who you getten, bratty? What biggy, what only?” These young devotchkas had their own like way of govoreeting. – “The Heaven Seventeen?”* [А.В.] (*И кто это к нам пришел? И чем это он обарахлился? – У мелких kisk была своя манера govoriting. – «Хевен Севентин»?* [Э.Б.]). Ср.: образовано по модели [Название группы + Число]. Аллюзия на фразеологизм «*be in seventh heaven*» → чувство блаженства, глубокого удовлетворения.

ж) с первостихиями

*“Who you getten, bratty? What biggy, what only?” These young devotchkas had their own like way of govoreeting. – Luke Sterne?* [А.В.] (*И кто это к нам пришел? И чем это он обарахлился? – У мелких kisk была своя манера govoriting. – Люк Стерн?* [Э.Б.]). Ср.: образовано по модели [Личное имя + Фамилия]. *Luke*: [этимол. аспект] лат. *Lucas* (греч. *Loukas*) = «из Лукании» (обширный регион южной Италии) [Behind the name, <http://www.behindthename.com/name/luke>]. *Sterne* ← нем. *Stern* (звезда, судьба).

з) с гастрономической составляющей

• *“Who you getten, bratty? What biggy, what only?” These young devotchkas had their own like way of govoreeting. – “Goggly Gogol?”* [А.В.] (*И кто это к нам пришел? И чем это он обарахлился? – У мелких kisk была своя манера govoriting. – «Гоголь-Моголь»?* [Э.Б.]). Аллюзия: десерт «Гоголь-Моголь».

• *I walked in and the only other customers were two young ptitsas sucking away at ice-sticks (and this, mark, was dead cold winter and sort of shuffling through the new pop-discs – <...> The Mixers <...>, and all the rest of that cal)* [А.В.] (*Войдя, я увидел, что покупателей в магазине почти нет, за исключением двух юненьких kisok, которые, не переставая лизать мороженое*

(это зимой-то, в такую холодину, бррр!), копались в каталоге новинок поп-музыки – <...> «Зе Миксерз», <...> и тому подобный *kal* [Э.Б.]). *The Mixers* ← англ. *mixer*.

и) с **максимой** «Огонь»

*I walked in and the only other customers were two young ptitsas sucking away at ice-sticks (and this, mark, was dead cold winter and sort of shuffling through the new pop-discs – Johnny Burnaway <...>, and all the rest of that cal)* [А.В.] (Войдя, я увидел, что покупателей в магазине почти нет, за исключением двух юненьких *kisok*, которые, не переставая лизать мороженое (это зимой-то, в такую холодину, бррр!), копались в каталоге новинок поп-музыки – Джонни Берневей <...> и тому подобный *kal* [Э.Б.]). Ср.: образовано по модели [Личное имя + Фамилия]. *Burnaway* ← англ. *burn away* (сжигать) → признак пылкости, страсти, бури эмоций, способных сжечь дотла.

к) с **доминантой** «Смерть»

*I walked in and the only other customers were two young ptitsas sucking away at ice-sticks (and this, mark, was dead cold winter and sort of shuffling through the new pop-discs – <...> Stash Kroh <...>, and all the rest of that cal)* [А.В.] (Войдя, я увидел, что покупателей в магазине почти нет, за исключением двух юненьких *kisok*, которые, не переставая лизать мороженое (это зимой-то, в такую холодину, бррр!), копались в каталоге новинок поп-музыки – <...> Стас Крох <...> и тому подобный *kal* [Э.Б.]). Ср.: образовано по модели [Личное имя + Фамилия]. *Stash* ← англ. *stash* (маленькие тайные хранилища наркотиков) → аллюзия на наркотическую зависимость молодых людей. *Kroh* ← рус. *кроха*, *крошечный* → квантитативная характеристика. Признак деградации молодых людей и загнивания общества.

л) с **географической составляющей**

*...and all that cal you could slooshy a pop-disc on the stereo, this being Ned Achimota singing "That Day, Yeah, That Day"* [А.В.] (...а из динамиков стереоустановки неся всякий эстрадный *kal* типа Неда Ахимоты, который тогда как раз пел «Эх, денек, ух, денек, йе-йе-йе» [Э.Б.]). Ср.: образовано по модели [Личное имя + Фамилия]. *Ned*: [этимол. аспект] уменьшительно-ласкательный вариант *Edward* или *Edmund* ← от средневековой фразы, выражающей любовь, «*mine Ed*» → «*my Ned*» (мой Нед) [Behind the name, <http://www.behindthename.com/name/ned>]. *Achimota* ← аллюзия на японского музыкального продюсера и поэта-песенника Ясуси Акимото [Википедия, [https://ru.wikipedia.org/wiki/Акимото,\\_Ясуси](https://ru.wikipedia.org/wiki/Акимото,_Ясуси)]; см. также: *cal*.

#### 4.11. АРТИОНИМЫ КАК ЧАСТЬ ОНОМАСТИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА Э. БЕРДЖЕССА В ВЕРБАЛЬНОЙ ЭКСПЛИКАЦИИ КОНЦЕПТА «МУЗЫКА»

##### 4.11.1. Названия произведений классической музыки

– С ключевым словом *NUMBER NINE (THE CHORAL SYMPHONY)* (Девятая (хоральная) симфония):

*...I thought here at last was time to itty off to the disc-bootick (and cutter too, my pockets being full of pretty polly) to see about this long-promised and long-ordered Beethoven Number Nine (the Choral Symphony, that is)...* [А.В.] (...я подумал, что наконец-то у меня есть время сходить в магазин пластинок (кстати, не только время: *babok* в карманах полно), чтобы спросить насчет давно обещанной и давно заказанной пластинки с записью Девятой (она же хоральная) симфонии Бетховена... [Э.Б.]). Вербальные детерминаторы музыкального произведения: *long-promised, long-ordered*.

– С ключевым словом *SYMPHONY NUMBER FORTY IN G* (Симфония номер сорок в соль миноре):

*I'd like to hear a disc of the Mozart Number Forty." I don't know why that should have come into my gulliver, but it did. The counter-veck said: "Forty what, friend?" I said: "Symphony. Symphony Number Forty in G Minor." <...> I could feel myself growing all razdriz within... [А.В.] («Я бы хотел послушать пластинку с моцартовской Сороковой». – Почему именно это взбрело мне в голову, даже и не знаю, как-то само собой получилось. Продавец*

говорит: «Сороковой – чего?» Я говорю: «Симфонией. Симфонией номер сорок в соль миноре» <...> Во мне уже начинал вскипать *razdrazh* [Э.Б.]). Фраза *I don't know why that should have come into my gulliver* как экспликатор поиска внутреннего равновесия и обретения гармонии; см. также: *razdrazh*.

– С ключевым словом *THE FIFTH SYMPHONY* (Пятая симфония):

*Then I noticed, in all my pain and sickness, what music it was that like crackled and boomed on the sound-track, and it was Ludwig van, the last movement of the Fifth Symphony, and I creeched like bezoomny at that. "Stop!" I creeched. "Stop, you grahzny disgusting sods" [A.B.]* (Тут я сквозь боль и дурному заметил, что это была за музыка, пробивающаяся сквозь треск и взвизгивание старой пленки: это был Людвиг ван, последняя часть Пятой симфонии, и я закричал как *bezoomny*: «Стоп!» – кричал я. – «Прекратите, подлые *grahznyje kozly*» [Э.Б.]). Музыка вызывает отторжение, что каузирует протест: *I creeched like bezoomny*; см. также: *grahzny disgusting sods*.

– С ключевым словом *MIDSUMMER NIGHT'S DREAM OVERTURE* («Сон в летнюю ночь»):

*And then there was old Felix M. with his Midsummer Night's Dream Overture [A.B.]* (Потом еще Феликс М. со своей увертюрой «Сон в летнюю ночь» [Э.Б.]). Доверительный тон обращения к создателю композиции → *old Felix M.*

– С ключевым словом *THE JUPITER* («Юпитер»):

*After that I had lovely Mozart, the Jupiter, and there were new pictures of different litsos to be ground and splashed ... [A.B.]* (После этого был чудный Моцарт, «Юпитер», и снова разные картины, *litsa*, которые я терзал и *kurotshil*... [Э.Б.]). Композиция как каузатор действия → картины жестокой расправы: *new pictures of different litsos to be ground and splashed*.

– С ключевым словом *THE JOY ODE* («Ода к радости»):

*And the tune of the Joy ode in the Ninth was singing away real lovely and horrorshow within [A.B.]* (Внутри у меня звучала мелодия «Оды к радости» из Девятой, звучала чисто и мощно [Э.Б.]). Мелиоративно-коннотатированные прилагательные: *horrorshow, lovely*; см. также: *real*.

– С ключевым словом *'WACHET AUF' CHORAL PRELUDE* (хоральный прелюд «*Wachet auf*»):

*So I went over to the starry stereo and put on J.S. Bach's 'Wachet Auf' Choral Prelude' ... [A.B.]* (Пришлось мне опять включить старый проигрыватель, ставить хоральный прелюд «*Wachet auf*» И.С. Баха... [Э.Б.]). Концепция переосмысления: *go over (went over)*.

– С ключевым словом *'PRAGUE'* («Прага»):

*...this veck put a disc on for me, but it wasn't the Mozart Forty, it was the Mozart 'Prague' – he seemingly having just picked up any Mozart he could find on the shelf... [A.B.]* (...и продавец поставил на проигрыватель диск, но то была не Сороковая Моцарта, а моцартовская «Прага» – он, видимо, взял первую попавшуюся ему на полке пластинку Моцарта... [Э.Б.]).

– С ключевым словом *SYMPHONY NO. 2* (Симфония N 2):

*...and the shamle out began to a nice choice bit of Symphony No. 2 by Adrian Schweigselber... [A.B.]* (...и скрипячая телега тюремного проигрывателя заиграла Симфонию N 2 Адриана Швайгзельбера, премилый Макрополеик... [Э.Б.]). Мелиоративно-коннотатированное прилагательное: *nice*.

– С ключевым словом *'DAS BETTZEUG'* («*Das Bettzeug*»):

*It was from an opera by Friedrich Gitterfenster called 'Das Bettzeug', and it was the bit where she's snuffing it with her throat cut, and the slovos are 'Better like this maybe.' [A.B.]* (Она была из оперы Фридриха Гиттерфенстера «*Das Bettzeug*» – то место, где героиня с перерезанным горлом испускает дух и говорит что-то типа «может быть, так будет лучше» [Э.Б.]). Название оперы «*Das Bettzeug*» в переводе с немецкого означает «постельные принадлежности» → аллюзия на фразеологизм «на смертном одре»; см. также: *Better like this maybe, snuff, cut*.

#### 4.11.2. Названия произведений популярной музыки

– С ключевым словом *'YOU BLISTER MY PAINT'* («Слупи с меня краску»):

*It was Berti Laski rasping a real starry oldie called 'You Blister My Paint' [A.B.] (Это Бертти Ласки наяривал одну старую shtuki под названием «Слупи с меня краску» [Э.Б.]). Название композиции классифицируется как экстремное; аллюзия на акт предельной жестокости: blister как призыв содрать с человека кожу.*

– С ключевым словом *'ONLY EVERY OTHER DAY'* («Только через день»):

*And then the disc on the stereo twanged off and out (it was Johnny Zhivago, a Russky koshka, singing 'Only Every Other Day')... [A.B.] (Потом был такой момент, когда диск на автоматическом проигрывателе закончился и пошел на замену (то была Джонни Живаго, русская koshka со своей песенкой «Только через день»)... [Э.Б.]). Темпоральная номинация: every other day.*

– С ключевыми словами *'HONEY NOSE'* («Медонос»), *'NIGHT AFTER DAY AFTER NIGHT'* («Ночь за днем и день за ночью»):

*So by the time their pathetic pop-discs had been twice spun each (there were two: 'Honey Nose', sung by Ike Yard, and 'Night After Day After Night', moaned by two horrible yarbleless like eunuchs whose names I forget)... [A.B.] (Так что к тому времени, когда их жалкенькие пластиночки прокрутились каждая по два раза (а их всего было две: «Медонос» Айка Ярда и «Ночь за днем и день за ночью», с которой бляли какие-то два одноййцевых евнухоида, чьих имен я не помню)... [Э.Б.]). Пейоративно-коннотатированное прилагательное: pathetic → презрение и сарказм. Глютонимическая категория: 'Honey Nose' = honey + nose. Темпоральная категория: 'Night After Day After Night' → символ бесконечности; см. также: two horrible yarbleless like eunuchs, whose names I forget, moan.*

– С ключевым словом *"THAT DAY, YEAH, THAT DAY"* («Эх, денек, ух, денек, йе-йе-йе»):

*...and all that cal you could slooshy a pop-disc on the stereo, this being Ned Achimota singing "That Day, Yeah, That Day" [A.B.] (...а из динамиков стереустановки несся всякий эстрадный kal типа Неда Ахимоты, который тогда как раз пел «Эх, денек, ух, денек, йе-йе-йе» [Э.Б.]). Название музыкального произведения классифицируется как темпоральное: Day и название с междометием: Yeah.*

## СПИСОК ТАБЛИЦ И РИСУНКОВ

Таблица 1

ЛСП «Музыка» в художественном дискурсе Л.Н. Толстого в квантитативном аспекте

| Макрополе «ГЕШТАЛЬТЫ МУЗЫКИ»                     |  |  |                 |                |   |               |  |                  |   |
|--|--|--|-----------------|----------------|---|---------------|--|------------------|---|
| 67%  |  |  |                 |                |   |               |  |                  |   |
| Микрополе «Построение музыки»                    |  |  |                 |                |   |               |  |                  |   |
| 35%  |  |  |                 |                |   |               |  |                  |   |
| ЛСП «Звучание»                                   | ЛСП «Наименования единиц структуры произведения» |  |                 |                | ЛСП «Наименования аккорда»                      |               | ЛСП «Наименования музыкальных упражнений»        |                  | ЛСП «Наименования громкости исполнения» |
| 59%  | 21%  |  |                 |                | 9%  |               | 9%   |                  | 2%                                      |
| Примеры  |  |  |                 |                |   |               |  |                  |   |
| <i>музыка</i>                                    | <i>престо</i>                                    | <i>финал</i>                                   | <i>вариация</i> | <i>анданте</i> | <i>arpeggio</i>                                 | <i>аккорд</i> | <i>занятие</i>                                   | <i>пиццикато</i> | <i>crescendo</i>                        |
| Количество контекстов                            |  |  |                 |                |   |               |  |                  |   |
| 20   | 4  | 1  | 1               | 1              | 2   | 1             | 2  | 1                | 1                                       |
| Микрополе «Музыкальная форма»                    |  |  |                 |                |   |               |  |                  |   |
| 30%  |  |  |                 |                |   |               |  |                  |   |
| ЛСП «Общие обозначения музыкальных произведений» |  | ЛСП «Наименования классической музыки и песен» |                 |                | ЛСП «Наименования военно-патриотической музыки» |               | ЛСП «Наименования церковной и ритуальной музыки» |                  | ЛСП «Наименования музыки к танцам»      |
| 54%  |  | 32%  |                 |                | 7%  |               | 3,5%   |                  | 3,5%                                    |
| Примеры  |  |  |                 |                |   |               |  |                  |   |
| <i>музыка</i>                                    | <i>вещь</i>                                      | <i>песня</i>                                   | <i>соната</i>   | <i>пьеса</i>   | <i>симфония</i>                                 | <i>марш</i>   |  | <i>месса</i>     | <i>плясовая</i>                         |
| Количество контекстов                            |  |  |                 |                |   |               |  |                  |   |
| 6  | 7  | 2  | 7               | 1              | 1   | 2             |  | 1                | 1                                       |
| Микрополе «Виды музыкального искусства»          |  |  |                 |                | Микрополе «Язык музыки»                         |               |  |                  |   |
| 17%  |  |  |                 |                | 7%  |               |  |                  |   |
| Примеры  |  |  |                 |                | Примеры   |               |  |                  |   |
| <i>музыка</i>                                    | <i>искусство</i>                                 | <i>увеселение</i>                              | <i>пение</i>    | <i>танец</i>   | <i>нота</i>                                     |               |  | <i>la</i>        |   |
| Количество контекстов                            |  |  |                 |                | Количество контекстов                           |               |  |                  |   |
| 11   | 2  | 1  | 1               | 1              | 6   |               |  | 1                |   |

|  |                   |                |             |   |               |                      |            |
|--|-------------------|----------------|-------------|---|---------------|----------------------|------------|
| <b>Микрополе «Музыкальные акты»</b>  |                   |                |             | <b>Микрополе «Духовный мир»</b>   |               |                      |            |
| 6%   |                   |                |             | 5%  |               |                      |            |
| <i>Примеры</i>   |                   |                |             | <i>Примеры</i>  |               |                      |            |
| <i>игра</i>  |                   | <i>концерт</i> |             | <i>талант</i>   | <i>умение</i> | <i>вкус</i>          | <i>тон</i> |
| <b>Количество контекстов</b>   |                   |                |             | <b>Количество контекстов</b>  |               |                      |            |
| 5  |                   | 1              |             | 2   | 1             | 1                    | 1          |
| <b>Макрополе «МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ КАК СРЕДСТВО ЭКСПЛИКАЦИИ МУЗЫКИ»</b>                  |                   |                |             |   |               |                      |            |
| 15%  |                   |                |             |   |               |                      |            |
| <b>Микрополе «Музыкальные инструменты»</b>   |                   |                |             | <b>Микрополе «Детали музыкальных инструментов и музыкальные предметы»</b>           |               |                      |            |
| 86%  |                   |                |             | 14%   |               |                      |            |
| <i>Примеры</i>   |                   |                |             |   |               |                      |            |
| <i>скрипка</i>   | <i>фортепиано</i> | <i>рояль</i>   | <i>арфа</i> | <i>струна</i>   | <i>тюпитр</i> | <i>страница</i>      |            |
| <b>Количество контекстов</b>   |                   |                |             |   |               |                      |            |
| 9  | 6                 | 3              | 1           | 1   | 1             | 1                    |            |
| <b>Макрополе «МУЗЫКА ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ»</b>  |                   |                |             |   |               |                      |            |
| 10%  |                   |                |             |   |               |                      |            |
| <b>Микрополе «Номинации мероприятий, связанных с исполнением музыкальных произведений»</b> |                   |                |             | <b>Микрополе «Номинации мест, связанных с исполнением музыкальных произведений»</b> |               |                      |            |
| 86%  |                   |                |             | 14%   |               |                      |            |
| <i>Примеры</i>   |                   |                |             |   |               |                      |            |
| <i>вечер</i>   |                   | <i>концерт</i> |             | <i>театр</i>  |               | <i>консерватория</i> |            |
| <b>Количество контекстов</b>   |                   |                |             |   |               |                      |            |
| 11   |                   | 1              |             | 1   |               | 1                    |            |
| <b>Макрополе «ЧЕЛОВЕК КАК ТВОРЕЦ МУЗЫКИ»</b>   |                   |                |             |   |               |                      |            |
| 8%   |                   |                |             |   |               |                      |            |
| <b>Микрополе «Профессия, род занятий»</b>  |                   |                |             | <b>Микрополе «Интеллектуально-эмоциональное отношение и восприятие»</b>             |               |                      |            |
| 91%  |                   |                |             | 9%  |               |                      |            |
| <i>Примеры</i>   |                   |                |             |   |               |                      |            |
| <i>музыкант</i>  |                   | <i>скрипач</i> |             | <i>любитель</i>   |               |                      |            |
| <b>Количество контекстов</b>   |                   |                |             |   |               |                      |            |
| 6  |                   | 4              |             | 1   |               |                      |            |

## ЛСП «Музыка» в художественном дискурсе В.В. Орлова в квантитативном аспекте

| Макрополе «ГЕШТАЛТЫ МУЗЫКИ»                      |        |         |                                   |         |          |       |           |           |            |          |             |        |             |         |        |         |  |           |              |              |                                    |           |      |         |
|--|--------|---------|-----------------------------------|---------|----------|-------|-----------|-----------|------------|----------|-------------|--------|-------------|---------|--------|---------|--|-----------|--------------|--------------|------------------------------------|-----------|------|---------|
| 46%  |        |         |                                   |         |          |       |           |           |            |          |             |        |             |         |        |         |  |           |              |              |                                    |           |      |         |
| Микрополе «Акустические номинанты музыки»        |        |         |                                   |         |          |       |           |           |            |          |             |        |             |         |        |         |  |           |              |              |                                    |           |      |         |
| 32%  |        |         |                                   |         |          |       |           |           |            |          |             |        |             |         |        |         |  |           |              |              |                                    |           |      |         |
| ЛСГ «Звучание»                                   |        |         |                                   |         |          |       |           |           |            |          | ЛСГ «Голос» |        |             |         |        |         |  |           |              |              |                                    |           |      |         |
| 88%  |        |         |                                   |         |          |       |           |           |            |          | 12%         |        |             |         |        |         |  |           |              |              |                                    |           |      |         |
| Примеры  |        |         |                                   |         |          |       |           |           |            |          |             |        |             |         |        |         |  |           |              |              |                                    |           |      |         |
| звук   | музыка | мелодия | звучание                          | обертон | флажолет | тембр | полифония | диссонанс | фонограмма | трель    | голос       | бас    | тенор       | баритон | меццо  | сопрано |  |           |              |              |                                    |           |      |         |
| Количество контекстов                            |        |         |                                   |         |          |       |           |           |            |          |             |        |             |         |        |         |  |           |              |              |                                    |           |      |         |
| 134  | 119    | 31      | 3                                 | 1       | 1        | 1     | 1         | 1         | 1          | 1        | 20          | 9      | 4           | 4       | 2      | 1       |  |           |              |              |                                    |           |      |         |
| Микрополе «Музыкальная форма»                    |        |         |                                   |         |          |       |           |           |            |          |             |        |             |         |        |         |  |           |              |              |                                    |           |      |         |
| 29%  |        |         |                                   |         |          |       |           |           |            |          |             |        |             |         |        |         |  |           |              |              |                                    |           |      |         |
| ЛСГ «Общие обозначения музыкальных произведений» |        |         | ЛСГ «Наименования музыки и песен» |         |          |       |           |           |            |          |             |        |             |         |        |         | ЛСГ «Общие обозначения видов произведений искусства» |           |              |              | ЛСГ «Наименования музыки к танцам» |           |      |         |
| 42%  |        |         | 40%                               |         |          |       |           |           |            |          |             |        |             |         |        |         | 17%  |           |              |              | 1%                                 |           |      |         |
| Примеры  |        |         |                                   |         |          |       |           |           |            |          |             |        |             |         |        |         |  |           |              |              |                                    |           |      |         |
| музыка   | песня  | вещь    | симфония                          | пьеса   | опера    | балет | вальс     | фуга      | opus       | оратория | мари        | скерцо | колыбельная | ария    | ариозо | соната  | увертюра   | сочинение | импровизация | произведение | композиция                         | репертуар | джаз | мазурка |
| Количество контекстов                            |        |         |                                   |         |          |       |           |           |            |          |             |        |             |         |        |         |  |           |              |              |                                    |           |      |         |
| 106  | 10     | 10      | 57                                | 18      | 16       | 8     | 6         | 3         | 3          | 2        | 2           | 1      | 1           | 1       | 1      | 1       | 1  | 32        | 13           | 3            | 2                                  | 2         | 1    | 1       |



| <b>Микрополе «Виды музыкального искусства»</b>          |                    |                   |  |                  |                    |                   |  |                   |               |   |                                       |                           |                 |                 |                                |                  |
|---|--------------------|-------------------|--|------------------|--------------------|-------------------|--|-------------------|---------------|---|---------------------------------------|---------------------------|-----------------|-----------------|--------------------------------|------------------|
| 17%   |                    |                   |  |                  |                    |                   |  |                   |               |   |                                       |                           |                 |                 |                                |                  |
| <b>Примеры</b>  |                    |                   |  |                  |                    |                   |  |                   |               |   |                                       |                           |                 |                 |                                |                  |
| <i>музыка</i>   |                    |                   |  | <i>искусство</i> |                    |                   |  |                   | <i>танец</i>  |   |                                       |                           | <i>пение</i>    |                 |                                |                  |
| <b>Количество контекстов</b>                            |                    |                   |  |                  |                    |                   |  |                   |               |   |                                       |                           |                 |                 |                                |                  |
| 142   |                    |                   |  | 20               |                    |                   |  |                   | 12            |   |                                       |                           | 3               |                 |                                |                  |
| <b>Микрополе «Построение музыки»</b>                    |                    |                   |  |                  |                    |                   |  |                   |               |   |                                       |                           |                 |                 |                                |                  |
| 10%   |                    |                   |  |                  |                    |                   |  |                   |               |   |                                       |                           |                 |                 |                                |                  |
| <i>ЛСГ «Наименования единиц структуры произведения»</i> |                    |                   |  |                  |                    |                   | <i>ЛСГ «Наименования музыкальных упражнений»</i> |                   |               | <i>ЛСГ «Наименования единиц музыкальной метрики и интервалов»</i> |                                       |                           |                 |                 |                                |                  |
| 54%   |                    |                   |  |                  |                    |                   | 25%  |                   |               | 21%   |                                       |                           |                 |                 |                                |                  |
| <b>Примеры</b>  |                    |                   |  |                  |                    |                   |  |                   |               |   |                                       |                           |                 |                 |                                |                  |
| <i>тема</i>   | <i>часть</i>       | <i>фраза</i>      | <i>партия</i>                              | <i>финал</i>     | <i>вариация</i>    | <i>вступление</i> | <i>репетиция</i>                                 | <i>сольфеджио</i> | <i>ритм</i>   | <i>счет</i>   | <i>интонация</i>                      | <i>лад</i>                | <i>квинта</i>   | <i>звучоряд</i> | <i>тон</i>                     | <i>глиссандо</i> |
| <b>Количество контекстов</b>                            |                    |                   |  |                  |                    |                   |  |                   |               |   |                                       |                           |                 |                 |                                |                  |
| 18  | 17                 | 8                 | 7  | 3                | 2                  | 1                 | 25   | 1                 | 7             | 6   | 2                                     | 2                         | 1               | 1               | 1                              | 1                |
| <b>Микрополе «Музыкальные акты»</b>                     |                    |                   | <b>Микрополе «Музыкальные способности»</b> |                  |                    |                   |  |                   |               |   | <b>Микрополе «Музыкальная теория»</b> |                           |                 |                 | <b>Микрополе «Язык музыки»</b> |                  |
| 4%  |                    |                   | 3%   |                  |                    |                   |  |                   |               |   | 3%                                    |                           |                 |                 | 2%                             |                  |
| <b>Примеры</b>  |                    |                   |  |                  |                    |                   |  |                   |               |   |                                       |                           |                 |                 |                                |                  |
| <i>игра</i>   | <i>выступление</i> | <i>исполнение</i> | <i>талант</i>                              | <i>слух</i>      | <i>способность</i> | <i>умение</i>     | <i>навык</i>                                     | <i>гений</i>      | <i>тишизм</i> | <i>направление</i>  | <i>контрапункт</i>                    | <i>ноты/ нотные знаки</i> | <i>либретто</i> |                 |                                |                  |
| <b>Количество контекстов</b>                            |                    |                   |  |                  |                    |                   |  |                   |               |   |                                       |                           |                 |                 |                                |                  |
| 22  | 10                 | 8                 | 8  | 8                | 6                  | 4                 | 1  | 1                 | 17            | 9   | 1                                     | 9/6                       | 1               |                 |                                |                  |

|   |            |         |        |              |          |         |                 |               |                              |            |                 |            |           |                 |                  |          |                     |            |                             |                                     |                     |            |  |          |         |      |            |          |       |       |          |      |           |            |          |       |       |         |        |         |          |
|---|------------|---------|--------|--------------|----------|---------|-----------------|---------------|------------------------------|------------|-----------------|------------|-----------|-----------------|------------------|----------|---------------------|------------|-----------------------------|-------------------------------------|---------------------|------------|--|----------|---------|------|------------|----------|-------|-------|----------|------|-----------|------------|----------|-------|-------|---------|--------|---------|----------|
| <b>Макрополе «МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ КАК СРЕДСТВО ЭКСПЛИКАЦИИ МУЗЫКИ»</b> |            |         |        |              |          |         |                 |               |                              |            |                 |            |           |                 |                  |          |                     |            |                             |                                     |                     |            |  |          |         |      |            |          |       |       |          |      |           |            |          |       |       |         |        |         |          |
| 28%   |            |         |        |              |          |         |                 |               |                              |            |                 |            |           |                 |                  |          |                     |            |                             |                                     |                     |            |  |          |         |      |            |          |       |       |          |      |           |            |          |       |       |         |        |         |          |
| <b>Микрополе «Музыкальные инструменты»</b>                                |            |         |        |              |          |         |                 |               |                              |            |                 |            |           |                 |                  |          |                     |            |                             |                                     |                     |            |  |          |         |      |            |          |       |       |          |      |           |            |          |       |       |         |        |         |          |
| 75%   |            |         |        |              |          |         |                 |               |                              |            |                 |            |           |                 |                  |          |                     |            |                             |                                     |                     |            |  |          |         |      |            |          |       |       |          |      |           |            |          |       |       |         |        |         |          |
| <b>ЛСГ «Наименования музыкальных инструментов»</b>                        |            |         |        |              |          |         |                 |               |                              |            |                 |            |           |                 |                  |          |                     |            |                             |                                     |                     |            | <b>ЛСГ «Типы музыкальных инструментов»</b> |          |         |      |            |          |       |       |          |      |           |            |          |       |       |         |        |         |          |
| 97%   |            |         |        |              |          |         |                 |               |                              |            |                 |            |           |                 |                  |          |                     |            |                             |                                     |                     |            | 3%   |          |         |      |            |          |       |       |          |      |           |            |          |       |       |         |        |         |          |
| <b>Примеры</b>  |            |         |        |              |          |         |                 |               |                              |            |                 |            |           |                 |                  |          |                     |            |                             |                                     |                     |            |  |          |         |      |            |          |       |       |          |      |           |            |          |       |       |         |        |         |          |
| альт  | инструмент | скрипка | лютя   | электроорган | валторна | кларнет | флейта(-пиколо) | труба         | рояль                        | свиристель | (электро)гитара | фортепьяно | саксофон  | виоль д'амур    | (электро)пианино | барабаны | кастаньеты          | виолончель | зубная гармоника / гармония | чембало                             | контрабас           | тарелки    | литавры                                    | баян     | тромбон | арфа | синтезатор | маракасы | ситар | рабоб | сямисэны | кото | ксиллофон | клавикорды | клавесин | гусли | гобой | ударные | медные | духовые | струнные |
| <b>Количество контекстов</b>  |            |         |        |              |          |         |                 |               |                              |            |                 |            |           |                 |                  |          |                     |            |                             |                                     |                     |            |  |          |         |      |            |          |       |       |          |      |           |            |          |       |       |         |        |         |          |
| 176   | 125        | 51      | 10     | 9            | 9        | 8       | 6               | 6             | 5                            | 5          | 4               | 4          | 3         | 3               | 2                | 2        | 2                   | 2          | 2                           | 2                                   | 1                   | 1          | 1  | 1        | 1       | 1    | 1          | 1        | 1     | 1     | 1        | 1    | 1         | 1          | 1        | 1     | 4     | 3       | 3      | 2       |          |
| <b>Микрополе «Детали музыкальных инструментов и музыкальные предметы»</b> |            |         |        |              |          |         |                 |               |                              |            |                 |            |           |                 |                  |          |                     |            |                             |                                     |                     |            |  |          |         |      |            |          |       |       |          |      |           |            |          |       |       |         |        |         |          |
| 25%   |            |         |        |              |          |         |                 |               |                              |            |                 |            |           |                 |                  |          |                     |            |                             |                                     |                     |            |  |          |         |      |            |          |       |       |          |      |           |            |          |       |       |         |        |         |          |
| <b>ЛСГ «Музыкальные предметы»</b>   |            |         |        |              |          |         |                 |               |                              |            |                 |            |           |                 |                  |          |                     |            |                             | <b>ЛСГ «Музыкальная аппаратура»</b> |                     |            |  |          |         |      |            |          |       |       |          |      |           |            |          |       |       |         |        |         |          |
| 94%   |            |         |        |              |          |         |                 |               |                              |            |                 |            |           |                 |                  |          |                     |            |                             | 6%                                  |                     |            |  |          |         |      |            |          |       |       |          |      |           |            |          |       |       |         |        |         |          |
| <b>Примеры</b>  |            |         |        |              |          |         |                 |               |                              |            |                 |            |           |                 |                  |          |                     |            |                             |                                     |                     |            |  |          |         |      |            |          |       |       |          |      |           |            |          |       |       |         |        |         |          |
| ноты/ нотные листки   | смычок     | футляр  | струна | партитура    | пюпитр   | пульт   | пластинки       | нотная бумага | магнитофонная лента / пленка | гриф       | дека            | обечайка   | подставка | надефонная игла | порожки          | клавиши  | дирижерская палочка | кассета    | ус                          | транзистор                          | музыкальный аппарат | магнитофон | радио                                      | приемник |         |      |            |          |       |       |          |      |           |            |          |       |       |         |        |         |          |
| <b>Количество контекстов</b>  |            |         |        |              |          |         |                 |               |                              |            |                 |            |           |                 |                  |          |                     |            |                             |                                     |                     |            |  |          |         |      |            |          |       |       |          |      |           |            |          |       |       |         |        |         |          |
| 39  | 33         | 17      | 14     | 8            | 5        | 4       | 4               | 3             | 2 / 1                        | 2          | 2               | 2          | 2         | 1               | 1                | 1        | 1                   | 1          | 1                           | 3                                   | 2                   | 2          | 1  | 1        |         |      |            |          |       |       |          |      |           |            |          |       |       |         |        |         |          |

| Макрополе «ЧЕЛОВЕК КАК ТВОРЕЦ МУЗЫКИ»                            |         |         |              |           |            |              |             |                   |          |            |        |                |         |              |            |               |          |              |                 |                    |          |              |     |                  |            |        |       |         |        |                |               |
|--|---------|---------|--------------|-----------|------------|--------------|-------------|-------------------|----------|------------|--------|----------------|---------|--------------|------------|---------------|----------|--------------|-----------------|--------------------|----------|--------------|-----|------------------|------------|--------|-------|---------|--------|----------------|---------------|
| 18%  |         |         |              |           |            |              |             |                   |          |            |        |                |         |              |            |               |          |              |                 |                    |          |              |     |                  |            |        |       |         |        |                |               |
| Микрополе «Профессия, род занятий»                               |         |         |              |           |            |              |             |                   |          |            |        |                |         |              |            |               |          |              |                 |                    |          |              |     |                  |            |        |       |         |        |                |               |
| 88%  |         |         |              |           |            |              |             |                   |          |            |        |                |         |              |            |               |          |              |                 |                    |          |              |     |                  |            |        |       |         |        |                |               |
| ЛСГ «Исполнитель»  |         |         |              |           |            |              |             |                   |          |            |        |                |         | ЛСГ «Группа» |            |               |          |              | ЛСГ «Создатель» |                    |          | ЛСГ «Прочее» |     |                  |            |        |       |         |        |                |               |
| 51%  |         |         |              |           |            |              |             |                   |          |            |        |                |         | 27%          |            |               |          |              | 12%             |                    |          | 10%          |     |                  |            |        |       |         |        |                |               |
| Примеры  |         |         |              |           |            |              |             |                   |          |            |        |                |         |              |            |               |          |              |                 |                    |          |              |     |                  |            |        |       |         |        |                |               |
| музыкант   | альтист | скрипач | (поп-)артист | солист    | оркестрант | виолончелист | исполнитель | духовик           | флейтист | кларнетист | трубач | певец / певица | гобоист | контрабасист | валторнист | кантор        | вокалист | импровизатор | оркестр         | секстет            | ансамбль | группа       | хор | квартет          | композитор | творец | автор | дирижер | критик | концертмейстер | преподаватель |
| Количество контекстов  |         |         |              |           |            |              |             |                   |          |            |        |                |         |              |            |               |          |              |                 |                    |          |              |     |                  |            |        |       |         |        |                |               |
| 53   | 23      | 21      | 17           | 15        | 10         | 9            | 7           | 6                 | 5        | 4          | 3      | 2              | 2       | 2            | 1          | 1             | 1        | 1            | 62              | 13                 | 12       | 6            | 3   | 1                | 24         | 13     | 3     | 27      | 8      | 2              | 1             |
| Микрополе «Интеллектуально-эмоциональное отношение и восприятие» |         |         |              |           |            |              |             |                   |          |            |        |                |         |              |            |               |          |              |                 |                    |          |              |     |                  |            |        |       |         |        |                |               |
| 12%  |         |         |              |           |            |              |             |                   |          |            |        |                |         |              |            |               |          |              |                 |                    |          |              |     |                  |            |        |       |         |        |                |               |
| Примеры  |         |         |              |           |            |              |             |                   |          |            |        |                |         |              |            |               |          |              |                 |                    |          |              |     |                  |            |        |       |         |        |                |               |
| публика  |         |         |              | слушатель |            |              |             | мастер            |          |            |        | профессионал   |         |              |            | любитель      |          |              |                 | маэстро            |          |              |     | ценитель         |            |        |       |         |        |                |               |
| Количество контекстов  |         |         |              |           |            |              |             |                   |          |            |        |                |         |              |            |               |          |              |                 |                    |          |              |     |                  |            |        |       |         |        |                |               |
| 16   |         |         |              | 12        |            |              |             | 8                 |          |            |        | 5              |         |              |            | 3             |          |              |                 | 2                  |          |              |     | 1                |            |        |       |         |        |                |               |
| Макрополе «МУЗЫКА ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ»                     |         |         |              |           |            |              |             |                   |          |            |        |                |         |              |            |               |          |              |                 |                    |          |              |     |                  |            |        |       |         |        |                |               |
| 8%   |         |         |              |           |            |              |             |                   |          |            |        |                |         |              |            |               |          |              |                 |                    |          |              |     |                  |            |        |       |         |        |                |               |
| Примеры  |         |         |              |           |            |              |             |                   |          |            |        |                |         |              |            |               |          |              |                 |                    |          |              |     |                  |            |        |       |         |        |                |               |
| театр  |         |         |              | зал       |            |              |             | (оркестровая) яма |          |            |        | концерт        |         |              |            | консерватория |          |              |                 | студия звукозаписи |          |              |     | Дом композиторов |            |        |       |         |        |                |               |
| Количество контекстов  |         |         |              |           |            |              |             |                   |          |            |        |                |         |              |            |               |          |              |                 |                    |          |              |     |                  |            |        |       |         |        |                |               |
| 95   |         |         |              | 32        |            |              |             | 30                |          |            |        | 25             |         |              |            | 8             |          |              |                 | 1                  |          |              |     | 1                |            |        |       |         |        |                |               |

## Квантитативное соотношение реальных и фиктивных антропонимов в художественном дискурсе В.В. Орлова

| <b>Фиктивные имена</b>   |           |             |           |                               |             |                 |            |          |            |                 |           |                 |         |              |               |         |                |           |                |            |                |                |           | <b>Фиктивные названия музыкальных групп</b> |         |           |                   |             |        |         |       |        |         |               |                    |      |             |
|--|-----------|-------------|-----------|-------------------------------|-------------|-----------------|------------|----------|------------|-----------------|-----------|-----------------|---------|--------------|---------------|---------|----------------|-----------|----------------|------------|----------------|----------------|-----------|---|---------|-----------|-------------------|-------------|--------|---------|-------|--------|---------|---------------|--------------------|------|-------------|
| 96%  |           |             |           |                               |             |                 |            |          |            |                 |           |                 |         |              |               |         |                |           |                |            |                |                |           | >1%   |         |           |                   |             |        |         |       |        |         |               |                    |      |             |
| <b>Примеры</b>   |           |             |           |                               |             |                 |            |          |            |                 |           |                 |         |              |               |         |                |           |                |            |                |                |           |   |         |           |                   |             |        |         |       |        |         |               |                    |      |             |
| Данilов  | Земский   | Переслегин  | Коренев   | Юрий Чудецкий                 | Туруканов   | Чехонин         | Клементьев | Чесноков | Тартаковер | Стрекалов       | Палецкая  | Гансовский      | Вернье  | Михайловский | Шитов         | Горохов | Хальшин        | Бондарчук | Вегенер        | Черепнина  | Словенский     | Константинов   | Сильченко | Паладин                                     | Захаров | Блинников | «Эмерсон и Клайд» | «Эльдорадо» |        |         |       |        |         |               |                    |      |             |
| <b>Количество контекстов с употребляемыми фамилиями и названиями</b> |           |             |           |                               |             |                 |            |          |            |                 |           |                 |         |              |               |         |                |           |                |            |                |                |           |   |         |           |                   |             |        |         |       |        |         |               |                    |      |             |
| 4003   | 185       | 172         | 66        | 47                            | 40          | 8               | 8          | 6        | 5          | 3               | 3         | 3               | 2       | 2            | 2             | 2       | 2              | 1         | 1              | 1          | 1              | 1              | 1         | 1   | 1       | 1         | 1                 |             |        |         |       |        |         |               |                    |      |             |
| <b>Реальные имена</b>  |           |             |           |                               |             |                 |            |          |            |                 |           |                 |         |              |               |         |                |           |                |            |                |                |           |   |         |           |                   |             |        |         |       |        |         |               |                    |      |             |
| 3%   |           |             |           |                               |             |                 |            |          |            |                 |           |                 |         |              |               |         |                |           |                |            |                |                |           |   |         |           |                   |             |        |         |       |        |         |               |                    |      |             |
| <b>Россия</b>  |           |             |           |                               |             | <b>Германия</b> |            |          |            |                 |           | <b>Британия</b> |         |              | <b>Италия</b> |         | <b>Австрия</b> |           | <b>Франция</b> |            | <b>Америка</b> |                |           |   |         |           |                   |             |        |         |       |        |         |               |                    |      |             |
| 34%  |           |             |           |                               |             | 21%             |            |          |            |                 |           | 10,5%           |         |              | 10,5%         |         | 10,5%          |           | 10,5%          |            | 3%             |                |           |   |         |           |                   |             |        |         |       |        |         |               |                    |      |             |
| <b>Примеры</b>   |           |             |           |                               |             |                 |            |          |            |                 |           |                 |         |              |               |         |                |           |                |            |                |                |           |   |         |           |                   |             |        |         |       |        |         |               |                    |      |             |
| Чайковский   | Прокофьев | Стравинский | Пахмутова | Дмитрий Дмитриевич Шостакович | Таривердиев | Окуджава        | Ойстрах    | Щедрин   | Термен     | Буба Касторский | Успенский | Бетховен        | Гендель | Хиндемит     | Бах           | Вагнер  | Рихтер         | Шуман     | Брамс          | Зильберман | «Пинк Флойд»   | «Лед Цеppelin» | Маккартни | Леннон                                      | Альбани | Паганини  | Монтеверди        | Страдивари  | Моцарт | Шенберг | Малер | Штраус | Берлиоз | (Дариус) Мийо | Жанно де Лекюрьель | Гуно | Глен Миллер |
| <b>Количество контекстов с употребляемыми фамилиями</b>              |           |             |           |                               |             |                 |            |          |            |                 |           |                 |         |              |               |         |                |           |                |            |                |                |           |   |         |           |                   |             |        |         |       |        |         |               |                    |      |             |
| 8/4  | 7         | 7           | 1         | 1                             | 1           | 1               | 1          | 1        | 1          | 1               | 1         | 4               | 3       | 2            | 2             | 2       | 1              | 1         | 1              | 1          | 1              | 1              | 1         | 1   | 67      | 10        | 2                 | 2           | 7      | 6       | 1     | 1      | 3       | 2             | 2                  | 1    | 1           |

**Способы образования и функции *фиктивных антропонимов* в художественном дискурсе В.В. Орлова**

(источник: [Ганжина 2001; Грушко 2000; Даль 1998 – 1999; Никонов 1993; Петровский 2000; Полякова 1975; Редько 1968; Селищев 1968; Забияка 2004; Суперанская 1981, 1998; Тихонов 1995; Тупиков 2005; Унгебаум 1989; Федосюк 2009])

| <b>Имя</b>       | <b>Способ образования</b>  | <b>Функция</b>   |
|------------------|--|--|
| <b>Коренев</b>   | [сущ. + фамильный суффикс]<br><i>корень</i> (в знач. «упрямый, суровый человек, никогда не отступающий от своих слов») + <i>ев</i>   | описание качеств личности (упрямый человек, никогда не отступающий от собственных принципов, даже вопреки здравому смыслу) |
| <b>Чудецкий</b>  | [сущ. / прил. + фамильный суффикс]<br><i>чудо / чудный</i> (в знач. «отличный») + <i>цкий</i>  | описание профессиональных навыков (профессионал высокого уровня)   |
| <b>Туруканов</b> | [сущ. + фамильный суффикс]<br><i>турук</i> (= <i>тюрок</i> в знач. «кочевник») + <i>ов</i>   | описание качеств личности (деятельностный, упорный)  |
| <b>Чехонин</b>   | [сущ. + фамильный суффикс]<br><i>чехонь</i> (от названия рыбы в знач. «увертливый») + <i>ин</i>  | описание качеств личности (увертливый, ненадежный)   |
| <b>Бондарчук</b> | [сущ. + фамильный суффикс]<br><i>бондарь</i> (в знач. «мастер, изготавливающий бочки, домашнюю утварь») + <i>чук</i> (уменьшительно-уничижительный суффикс; первоначально имел значения: «маленький», «сын») | описание профессиональных навыков (низкий уровень мастерства)  |
| <b>Хальшин</b>   | [сущ. + фамильный суффикс]<br><i>фальшь</i> (ф → х согласно второму передвижению согласных) + <i>ин</i>  | описание профессиональных навыков (низкий уровень мастерства)  |
| <b>Палладин</b>  | [сущ. + фамильный суффикс]<br><i>palātīnus</i> (от лат. «дворцовый») + <i>ин</i>   | указание на социальную принадлежность (высшее сословие)  |
| <b>Сильченко</b> | [сущ. + фамильный суффикс]<br><i>сила</i> + <i>енко</i>  | описание физических данных (сильный, мощный баритональный голос)   |
| <b>Чесноков</b>  | [сущ. + фамильный суффикс]<br><i>чеснок</i> + <i>ов</i>  | описание качеств личности (невольно обращает на себя внимание, оставляя неприятные ощущения)                               |
| <b>Блинников</b> | [сущ. + фамильный суффикс]<br><i>блин</i> (от фразеол. «первый блин комом» в знач. «о неудачном деле, неуспешном опыте») + <i>ов</i>   | описание качеств личности (неудачливость)  |
| <b>Черепнина</b> | [сущ. + фамильный суффикс]<br><i>черепня</i> (в знач. «гончар, человеком, который изготавливал глиняную посуду и торговал ей») + <i>ина</i>  | описание профессиональных навыков (низкий уровень мастерства)  |
| <b>Палецкая</b>  | [сущ. + фамильный суффикс]<br><i>палица</i> (в знач. «дубинка, булава») + <i>цкая</i>  | описание качеств личности (твердость характера, упрямство)   |

|                     |  |   |
|---------------------|--|---|
| <b>Словенский</b>   | [сущ. / топоним + фамильный суффикс]<br><i>Словения</i> + <i>ский</i> (фамилии с суффиксом - <i>ский</i> первоначально принадлежали дворянству и образовывались от названия владения [Голубева, <a href="http://semfamily.ru/index.php/stati/istoriya-familij/87-familii-na-skiij">http://semfamily.ru/index.php/stati/istoriya-familij/87-familii-na-skiij</a> ]) | указание на социальную принадлежность (высшее сословие)   |
| <b>Данилов</b>      | [имя + фамильный суффикс] <i>Данил</i> (от древнеевр. «мой судья – Бог», «Бог мой судья», «Бог есть судья») + <i>ов</i>  | описание качеств личности (верность избранному пути, удачливость)   |
| <b>Константинов</b> | [имя + фамильный суффикс]<br><i>Константин</i> (от лат. «постоянный, стойкий») + <i>ов</i>   | описание качеств личности (стойкость, постоянство)  |
| <b>Михайловский</b> | [имя + фамильный суффикс]<br><i>Михаил</i> (от древнеевр. ««Кто как Бог», «Тот, Кто как Бог», «равный Богу Яхве») + <i>ский</i>  | указание на социальную принадлежность (дворянство)  |
| <b>Гансовский</b>   | [имя + фамильный суффикс]<br><i>Hans</i> (нем.) + <i>ский</i>  | указание на культурную и социальную принадлежность (Германия, дворянство)                                     |
| <b>Клементьев</b>   | [имя + фамильный суффикс]<br><i>Клементий</i> (от лат. «милосердный, милостивый») + <i>ев</i>  | описание качеств личности (милосердный, милостивый)   |
| <b>Захаров</b>      | [имя + фамильный суффикс]<br><i>Захарий</i> / <i>Захар</i> (от древнеевр. «радость, память божия») + <i>ов</i>   | описание качеств личности (светлый, добрый человек)   |
| <b>Горохов</b>      | [глагол + фамильный суффикс]<br><i>огорошить</i> (в знач. «поразить, озадачить чем-либо неожиданным, ошеломить») + <i>ов</i>   | указание на манеру преподносить информацию («всегда осведомленный, шепнул; знал, что новость обрадует» [В.О.] |
| <b>Стрекалов</b>    | [глагол + фамильный суффикс]<br><i>стрекать</i> (в знач. «прыгать, скакать, кинуться опростелью, язвить, жалить») + <i>ов</i>  | описание качеств личности (язвительность, суетливость)  |
| <b>Шитов</b>        | [глагол + фамильный суффикс]<br><i>шить</i> (в знач. «скреплять, соединять») + <i>ов</i>   | указание на социальный статус (женат, с детьми)   |
| <b>Вегенер</b>      | [сущ.]<br><i>Wagner</i> (нем.)   | указание на культурную принадлежность (Германия)  |
| <b>Вернье</b>       | [сущ.]<br><i>Vergne</i> или <i>Vernier</i> (франц.)  | указание на культурную принадлежность (Франция)   |
| <b>Земский</b>      | [прил. – прозвище]<br><i>земский</i> (в знач. «земский староста, сельский писарь, учитель в земской школе»)  | описание качеств личности (грамотный человек, пользующийся уважением окружающих)                              |
| <b>Переслегин</b>   | [приставка + сущ. + суффикс]<br><i>пере</i> + <i>слега</i> (в знач. «длинная, большая жердь») + <i>ин</i>  | описание внешности (высокий, худощавый)   |
| <b>Тартаковер</b>   | [сущ. + глагол.]<br><i>tartar</i> (от англ. «человек дикого нрава») + <i>коверкать</i> (в знач. «искажать»)  | описание качеств личности (лживость натуры)   |

Таблица 5

**Квантитативное соотношение реальных имен собственных, коррелирующих с разными культурами, отмеченными в романе В. Орлова**

| Имена музыкантов и названия музыкальных групп  | Страна          | Количество (%) |
|--|-----------------|----------------|
| <i>Чайковский, Прокофьев, Стравинский, Пахмутова, Таривердиев, Ойстрах, Успенский, Рихтер, Шостакович, Окуджава, Щедрин, Термен, Буба Касторский</i> | <b>Россия</b>   | 13 (34%)       |
| <i>Шуман, Зильберман, Бах, Бетховен, Гендель, Хиндемит, Брамс, Вагнер</i>  | <b>Германия</b> | 8 (21%)        |
| <i>Маккартни, Леннон, «Лед Цеппелин», «Пинк Флойд»</i>   | <b>Британия</b> | 4 (10,5%)      |
| <i>Альбани, Паганини, Страдивари, Монтеверди</i>   | <b>Италия</b>   | 4 (10,5%)      |
| <i>Моцарт, Шенберг, Малер, Штраус</i>  | <b>Австрия</b>  | 4 (10,5%)      |
| <i>Берлиоз, Жанно де Лекюсель, Дариус Мийо, Гуно</i>   | <b>Франция</b>  | 4 (10,5%)      |
| <i>Глен Миллер</i>   | <b>Америка</b>  | 1 (3%)         |

Таблица 6

**Квантитативное соотношение моделей реальных имен собственных, коррелирующих с музыкантами и названиями музыкальных групп, в художественном дискурсе В.В. Орлова**

| Модель имени  | Пример  | Количество (%) |
|---|---|----------------|
| Фамилия композитора / Исполнителя                         | <i>Чайковский, Паганини, Прокофьев, Моцарт, Стравинский, Шенберг, Бетховен, Монтеверди, Хиндемит, Бах, Мийо, Вагнер, Пахмутова, Таривердиев, Ойстрах, Успенский, Штраус, Малер, Рихтер, Окуджава, Маккартни, Леннон, Шуман, Щедрин, Гуно, Берлиоз</i> | 26 (62%)       |
| Произведение + Фамилия композитора                        | <i>Седьмая Прокофьева, Девятая симфония Бетховена, «Пассакалья» Генделя, «Хорошо темперированный клавир» Баха, Четвертая симфония Брамса</i>  | 5 (12%)        |
| Фамилия создателя музыкальных инструментов                | <i>Альбани, Страдивари, Термен, Зильберман</i>  | 4 (10%)        |
| Личное имя + Фамилия композитора / исполнителя            | <i>Дариус Мийо, Глен Миллер, Буба Касторский</i>  | 3 (7%)         |
| Название музыкальной группы                               | <i>«Лед Цеппелин», «Пинк Флойд»</i>   | 2 (5%)         |
| Личное имя + Отчество + Фамилия композитора / исполнителя | <i>Дмитрий Дмитриевич Шостакович</i>  | 1 (2%)         |
| Личное имя + Отчество композитора / исполнителя           | <i>Петр Ильич</i>   | 1 (2%)         |







| <b>Микрополе «Детали музыкальных инструментов и музыкальные предметы»</b> |                 |             |                  |                |                     |
|---|-----------------|-------------|------------------|----------------|---------------------|
| 10%   |                 |             |                  |                |                     |
| <i>Примеры</i>  |                 |             |                  |                |                     |
| <i>string</i>   | <i>bow</i>      | <i>keys</i> | <i>volume</i>    |                |                     |
| <i>Количество контекстов</i>  |                 |             |                  |                |                     |
| 1   | 1               | 1           | 1                |                |                     |
| <b>Макрополе «МУЗЫКА ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ»</b>                       |                 |             |                  |                |                     |
| 24%   |                 |             |                  |                |                     |
| <i>Примеры</i>  |                 |             |                  |                |                     |
| <i>theatre</i>  | <i>opera</i>    | <i>ball</i> | <i>concert</i>   |                |                     |
| <i>Количество контекстов</i>  |                 |             |                  |                |                     |
| 21  | 12              | 3           | 2                |                |                     |
| <b>Макрополе «ЧЕЛОВЕК КАК ТВОРЕЦ МУЗЫКИ»</b>                              |                 |             |                  |                |                     |
| 10%   |                 |             |                  |                |                     |
| <i>Примеры</i>  |                 |             |                  |                |                     |
| <i>audience</i>   | <i>musician</i> | <i>duet</i> | <i>orchestra</i> | <i>pianist</i> | <i>flute-player</i> |
| <i>Количество контекстов</i>  |                 |             |                  |                |                     |
| 6   | 3               | 3           | 2                | 1              | 1                   |

Количественное соотношение *субъектных значений* в вербализации концепта «Музыка» в романе О. Уайльда

| Субъектное значение       | Количество (%) | Примеры   |
|---------------------------|----------------|---|
| Субъект-каузатор действия | 6 (55%)        | <i>Music had stirred him like that. Music had troubled him many times. But music was not articulate. It was not a new world, but rather another chaos, that it created in us.</i> |
|                           |                | <i>It [music] makes me too romantic.</i>  |
|                           |                | <i>The harsh intervals and shrill discords of barbaric music stirred him...</i>   |
|                           |                | <i>it was music that had first brought him and Dorian Gray together...</i>  |
| Субъект действия, агенс   | 4 (36%)        | <i>...Shakespeare's music sounded richer and more full of joy.</i>  |
|                           |                | <i>...wherever good music was going on.</i>   |
|                           |                | <i>The music jarred, and Dorian Gray started and stared at his friend.</i>  |
|                           |                | <i>...the subtle monotony of their music &lt;...&gt; produced in the mind of the lad &lt;...&gt; a form of reverie, a malady of dreaming, that made him unconscious...</i>        |
| Субъект-носитель признака | 1 (9%)         | <i>...and to have a music of their own as sweet as that of viol or of lute.</i>   |

Таблица 10

Количественное соотношение *объектных значений*, актуализирующихся в процессе вербализации концепта «Музыка» в романе О. Уайльда

| Объектное значение            | Количество (%) | Примеры  |
|-------------------------------|----------------|--|
| Объект каузирующего состояния | 7 (34%)        | <i>...and philosophy herself became young, and catching the mad music of pleasure &lt;...&gt; danced like a Bacchante...</i> |
|                               |                | <i>I like Wagner's music better than anybody's...</i>  |
|                               |                | <i>But you must not think I don't like good music. I adore it [music], but I am afraid of it [music].</i>                    |
|                               |                | <i>At another time he devoted himself entirely to music.</i>   |
| Объект восприятия             | 4 (19%)        | <i>Life has been your art. You have set yourself to music.</i>   |
|                               |                | <i>If one hears bad music, it is one's duty to drown it in conversation.</i>   |
|                               |                | <i>He had changed, too – was strangely melancholy at times, appeared almost to dislike hearing music...</i>                  |
|                               |                | <i>I want music to-night.</i>  |
| Объект действия               | 4 (19%)        | <i>And it has all been to you no more than the sound of music.</i>   |
|                               |                | <i>They moved, as he spoke, like music, and seemed to have a language of their own.</i>                                      |
|                               |                | <i>The band, such as it was, struck up a few bars of music...</i>  |
| Объект-комитатив              | 3 (14%)        | <i>...mad gypsies tore wild music from little zithers...</i>   |
|                               |                | <i>...drawing music from kiss-stained marble...</i>  |
| Объект-комитатив              | 3 (14%)        | <i>...to hear one's own intellectual views echoed back to one with all the added music of passion and youth...</i>           |
|                               |                | <i>...she answered, lingering over his name with long-drawn</i>  |

|   |         |   |
|---|---------|---|
|   |         | <i>music in her voice...</i>  |
|   |         | <i>...a cadence from a piece of music that you had ceased to play...</i>                                  |
| Объект<br>рече́мыслительной<br>деятельности | 3 (14%) | <i>He becomes an echo of some one else's music, an actor of a part that has not been written for him.</i> |
|   |         | <i>We have had such a pleasant chat about music.</i>  |
|   |         | <i>I never talk during music – at least, during good music.</i>   |

ЛСП «*Music*» в художественном дискурсе Э. Берджесса в квантитативном аспекте

| <b>Макрополе «ГЕШТАЛТЫ МУЗЫКИ»</b>                      |              |            |               |   |              |                    |                 |  |                    |   |             |  |
|---|--------------|------------|---------------|---|--------------|--------------------|-----------------|--|--------------------|---|-------------|--|
| 51%   |              |            |               |   |              |                    |                 |  |                    |   |             |  |
| <b>Микрополе «Акустические номинанты музыки»</b>        |              |            |               |   |              |                    |                 |  |                    |   |             |  |
| 46%   |              |            |               |   |              |                    |                 |  |                    |   |             |  |
| <b>ЛСП «Звучание»</b>                                   |              |            |               |   |              | <b>ЛСП «Голос»</b> |                 |  |                    |   |             |  |
| 90%   |              |            |               |   |              | 10%                |                 |  |                    |   |             |  |
| <b>Примеры</b>  |              |            |               |   |              |                    |                 |  |                    |   |             |  |
| <i>music</i>  |              |            | <i>tune</i>   |   |              | <i>sound</i>       |                 |  | <i>goloss</i>      |   |             |  |
| <b>Количество контекстов</b>                            |              |            |               |   |              |                    |                 |  |                    |   |             |  |
| 33  |              |            | 2             |   |              | 2                  |                 |  | 4                  |   |             |  |
| <b>Микрополе «Музыкальная форма»</b>                    |              |            |               |   |              |                    |                 |  |                    |   |             |  |
| 46%   |              |            |               |   |              |                    |                 |  |                    |   |             |  |
| <b>ЛСП «Общие обозначения музыкальных произведений»</b> |              |            |               | <b>ЛСП «Наименования классической музыки и песен»</b> |              |                    |                 | <b>ЛСП «Наименования церковной музыки»</b> |                    | <b>ЛСП «Наименования музыкальных записей»</b> |             | <b>ЛСП «Наименования произведений, характеризующихся по количеству исполнителей»</b> |
| 43%   |              |            |               | 34%   |              |                    |                 | 10%  |                    | 8%  |             | 5%   |
| <b>Примеры</b>  |              |            |               |   |              |                    |                 |  |                    |   |             |  |
| <i>song</i>   | <i>music</i> | <i>cal</i> | <i>veshch</i> | <i>symphony</i>                                       | <i>opera</i> | <i>concerto</i>    | <i>oratorio</i> | <i>hymn</i>                                | <i>sound-track</i> | <i>recording</i>                              | <i>solo</i> | <i>quartet</i>   |
| <b>Количество контекстов</b>                            |              |            |               |   |              |                    |                 |  |                    |   |             |  |
| 7   | 6            | 4          | 1             | 10  | 2            | 1                  | 1               | 4  | 2                  | 1   | 1           | 1  |
| <b>Микрополе «Виды музыкального искусства»</b>          |              |            |               |   |              |                    |                 |  |                    |   |             |  |
| 8%  |              |            |               |   |              |                    |                 |  |                    |   |             |  |
| <b>Примеры</b>  |              |            |               |   |              |                    |                 |  |                    |   |             |  |
| <i>music</i>  |              |            |               |   |              |                    |                 |  |                    |   |             |  |
| <b>Количество контекстов</b>                            |              |            |               |   |              |                    |                 |  |                    |   |             |  |
| 7   |              |            |               |   |              |                    |                 |  |                    |   |             |  |

|   |                 |                |              |                   |                                   |             |                |                |              |  |                          |              |               |
|---|-----------------|----------------|--------------|-------------------|-----------------------------------|-------------|----------------|----------------|--------------|--|--------------------------|--------------|---------------|
| <b>Макрополе «МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ КАК СРЕДСТВО ЭКСПЛИКАЦИИ МУЗЫКИ»</b> |                 |                |              |                   |                                   |             |                |                |              |  |                          |              |               |
| 42%   |                 |                |              |                   |                                   |             |                |                |              |  |                          |              |               |
| <b>Микрополе «Предметы, связанные с музыкальной деятельностью»</b>        |                 |                |              |                   |                                   |             |                |                |              |  |                          |              |               |
| 63%   |                 |                |              |                   |                                   |             |                |                |              |  |                          |              |               |
| <i>ЛСГ «Музыкальная аппаратура»</i>                                       |                 |                |              |                   | <i>ЛСГ «Музыкальные предметы»</i> |             |                |                |              |  |                          |              |               |
| 54%   |                 |                |              |                   | 46%                               |             |                |                |              |  |                          |              |               |
| <b>Примеры</b>  |                 |                |              |                   |                                   |             |                |                |              |  |                          |              |               |
| <i>stereo</i>   | <i>radio</i>    | <i>spinner</i> |              |                   |                                   | <i>disc</i> |                |                |              | <i>speaker</i>                             | <i>hymnbook (hymnal)</i> |              | <i>needle</i> |
| <b>Количество контекстов</b>  |                 |                |              |                   |                                   |             |                |                |              |  |                          |              |               |
| 21  | 3               | 1              |              |                   |                                   | 14          |                |                |              | 4  | 2                        |              | 1             |
| <b>Микрополе «Музыкальные инструменты»</b>                                |                 |                |              |                   |                                   |             |                |                |              |  |                          |              |               |
| 37%   |                 |                |              |                   |                                   |             |                |                |              |  |                          |              |               |
| <i>ЛСГ «Наименования музыкальных инструментов»</i>                        |                 |                |              |                   |                                   |             |                |                |              | <i>ЛСГ «Типы музыкальных инструментов»</i> |                          |              |               |
| 74%   |                 |                |              |                   |                                   |             |                |                |              | 26%  |                          |              |               |
| <b>Примеры</b>  |                 |                |              |                   |                                   |             |                |                |              |  |                          |              |               |
| <i>violin</i>   | <i>trombone</i> | <i>trumpet</i> | <i>flute</i> | <i>kettledrum</i> | <i>guitar</i>                     | <i>oboe</i> | <i>organ</i>   | <i>bassoon</i> | <i>piano</i> | <i>strings</i>                             | <i>wind instruments</i>  | <i>brass</i> | <i>drums</i>  |
| <b>Количество контекстов</b>  |                 |                |              |                   |                                   |             |                |                |              |  |                          |              |               |
| 5   | 4               | 2              | 2            | 2                 | 1                                 | 1           | 1              | 1              | 1            | 4  | 1                        | 1            | 1             |
| <b>Макрополе «ЧЕЛОВЕК КАК ТВОРЕЦ МУЗЫКИ»</b>                              |                 |                |              |                   |                                   |             |                |                |              |  |                          |              |               |
| 5%  |                 |                |              |                   |                                   |             |                |                |              |  |                          |              |               |
| <b>Примеры</b>  |                 |                |              |                   |                                   |             |                |                |              |  |                          |              |               |
| <i>orchestra</i>  |                 |                |              |                   | <i>singer</i>                     |             |                |                |              | <i>conductor</i>                           |                          |              |               |
| <b>Количество контекстов</b>  |                 |                |              |                   |                                   |             |                |                |              |  |                          |              |               |
| 5   |                 |                |              |                   | 2                                 |             |                |                |              | 2  |                          |              |               |
| <b>Макрополе «МУЗЫКА ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ»</b>                       |                 |                |              |                   |                                   |             |                |                |              |  |                          |              |               |
| 2%  |                 |                |              |                   |                                   |             |                |                |              |  |                          |              |               |
| <b>Примеры</b>  |                 |                |              |                   |                                   |             |                |                |              |  |                          |              |               |
| <i>disc-bootick</i>   |                 |                |              |                   |                                   |             | <i>archive</i> |                |              |  |                          |              |               |
| <b>Количество контекстов</b>  |                 |                |              |                   |                                   |             |                |                |              |  |                          |              |               |
| 3   |                 |                |              |                   |                                   |             | 1              |                |              |  |                          |              |               |

**Семантико-структурные классы глаголов в глагольных сочетаниях лексем-номинантов концепта «Музыка» в художественном дискурсе Э. Берджесса**

| Наименование класса              | Количество (%) | Примеры   |
|----------------------------------|----------------|---|
| Глаголы действия                 | 15 (37%)       | <p><i>There was <b>music</b> playing, a very nice malenky string quartet;</i><br/> <i>it was lovely <b>music</b> that came to my aid;</i><br/> <i>[<b>music</b>] partake in some measure of violence;</i><br/> <i>the <b>music</b> ... rose to the top of its big highest tower;</i><br/> <i>the lovely <b>MUSIC</b> glided to its glowing close;</i><br/> <i>some very gromky atmosphere <b>music</b> coming from the speakers;</i><br/> <i>what <b>music</b> it was that like crackled and boomed on the sound-track;</i><br/> <i>All the time the <b>music</b> bumped out;</i><br/> <i><b>music</b> coming out of the wall, real gromky;</i><br/> <i>the <b>music</b> did not stop;</i><br/> <i>The <b>music</b> was still pouring &lt;...&gt; miles up through the wall;</i><br/> <i>the <b>music</b> blasting away to my left;</i><br/> <i>very pathetic and tragic <b>music</b> going on at the same time;</i><br/> <i>the <b>music</b> that went with it all;</i><br/> <i>when that devotchka was singing <b>music</b></i></p> |
| Глаголы восприятия               | 7 (17%)        | <p><i>lying on my bed slooshying the <b>music</b>, I was like netted and meshed in the orchestra;</i><br/> <i>As I slooshied [my night <b>MUSIC</b>], my glazzies tight shut...;</i><br/> <i>They would like lock me in and let me slooshy holy <b>music</b>;</i><br/> <i>Then I could lay back on the bed in my own malenky den and slooshy some lovely <b>music</b>;</i><br/> <i>I laid there with my glazzies closed, slooshying the lovely <b>music</b>;</i><br/> <i>Even the <b>music</b> I liked to slooshy in my own malenky den;</i><br/> <i>It had been arranged as part of my like further education to read in the book and even have <b>music</b> on the chapel stereo</i></p>  |
| Глаголы изменения состояния      | 5 (12%)        | <p><i>But it [<b>music</b>] went on and it seemed to be like louder;</i><br/> <i>all the time the <b>music</b> got more and more gromky;</i><br/> <i>I let the simple <b>music</b> for organ only come belting out;</i><br/> <i>It was the <b>music</b>, see. I get all bezoomny;</i><br/> <i>I was like wandering all over the flat in pain and sickness, trying to shut out the <b>music</b></i></p>  |
| Глаголы деятельности или занятия | 4 (10%)        | <p><i>Beethoven just wrote <b>music</b>;</i><br/> <i>At eighteen old Wolfgang Amadeus had written &lt;...&gt; heavenly <b>music</b>;</i><br/> <i>It was my rabbit to play the starry stereo, putting on solemn <b>music</b></i></p>   |
| Глаголы эмоционального действия  | 4 (10%)        | <p><i>any <b>music</b> that was like for the emotions would make me sick;</i><br/> <i><b>Music</b> always sort of sharpened me up &lt;...&gt; and made</i></p>  |

|                           |        |   |
|---------------------------|--------|---|
|                           |        | <i>me feel like old Bog himself;<br/>Great <b>Music</b> &lt;...&gt; would like quieten Modern Youth<br/>down and make Modern Youth more Civilized</i> |
| Глаголы чувства           | 2 (5%) | <i>me who had loved <b>music</b> so much;<br/>I wanted <b>music</b> very bad this evening</i>   |
| Глаголы наличия           | 2 (5%) | <i>he had in his rookers lovely shiny sleeves full of <b>music</b>;<br/>It was because all those violence films had <b>music</b> with<br/>them</i>    |
| Глаголы события           | 1 (2%) | <i>that <b>music</b> through the wall had all been like arranged by<br/>those who were supposed to be my like new droogs...</i>                       |
| Глаголы речевого действия | 1 (2%) | <i>in time to what they called the <b>music</b></i>   |

Таблица 13

**Квантитативное соотношение субъектных значений в вербализации концепта  
«Музыка» в художественном дискурсе Э. Берджесса**

| Субъектное значение         | Количество (%) | Примеры  |
|-----------------------------|----------------|--|
| Субъект действия, агенс     | 13 (57%)       | <i>the <b>music</b>, which was one movement only, rose to the top of its big highest tower</i>                                   |
|                             |                | <i>the lovely <b>MUSIC</b> glided to its glowing close</i>   |
|                             |                | <i>There was <b>music</b> playing, a very nice malenky string quartet</i>  |
|                             |                | <i>it was lovely <b>music</b> that came to my aid</i>  |
|                             |                | <i>some very gromky atmosphere <b>music</b> coming from the speakers</i>   |
|                             |                | <i>what <b>music</b> it was that like crackled and boomed on the sound-track</i>   |
|                             |                | <i>All the time the <b>music</b> bumped out</i>  |
|                             |                | <i><b>music</b> coming out of the wall, real gromky</i>  |
|                             |                | <i>But it [<b>music</b>] went on and it seemed to be like louder the <b>music</b> did not stop</i>                               |
|                             |                | <i>all the time the <b>music</b> got more and more gromky, like it was all a deliberate torture</i>                              |
| Субъект-каузатор действия   | 5 (22%)        | <i>The <b>music</b> was still pouring &lt;...&gt; miles up through the wall.</i>   |
|                             |                | <i>the <b>music</b> blasting away to my left</i>   |
|                             |                | <i>It was the <b>music</b>, see. I get all bezoomny</i>  |
|                             |                | <i>any <b>music</b> that was like for the emotions would make me sick</i>  |
|                             |                | <i><b>Music</b> &lt;...&gt; must be a source now not of pleasure but of pain</i>   |
| Субъект-соучастник действия | 4 (17%)        | <i><b>Music</b> always sort of sharpened me up &lt;...&gt; and made me feel like old Bog himself</i>                             |
|                             |                | <i>Great <b>Music</b> &lt;...&gt; would like quieten Modern Youth down and make Modern Youth more Civilized.</i>                 |
|                             |                | <i>very pathetic and tragic <b>music</b> going on at the same time</i>   |
|                             |                | <i>the <b>music</b> that went with it all</i>  |
| Субъект-носитель признака   | 1 (4%)         | <i>the only sound being <b>music</b></i>   |
|                             |                | <i>The sweetest and most heavenly of activities partake in some measure of violence – &lt;...&gt; <b>music</b>, for instance</i> |



Квантитативное соотношение *объектных значений*, актуализирующихся в процессе вербализации концепта «Музыка» в художественном дискурсе Э. Берджесса

| Объектное значение                    | Количество<br>о<br>(%) | Примеры  |
|---------------------------------------|------------------------|--|
| Объект восприятия                     | 9 (40%)                | <i>I wanted <b>music</b> very bad this evening &lt;...&gt; I wanted like a big feast of it...</i>  |
|                                       |                        | <i>The little speakers of my stereo were all arranged round the room, on ceiling, walls, floor, so, lying on my bed slooshying the <b>music</b>, I was like netted and meshed in the orchestra</i> |
|                                       |                        | <i>Perhaps, knowing the joy I had in my night <b>MUSIC</b>, they had already taken them. As I slooshied, my glazzies tight shut...</i>   |
|                                       |                        | <i>They would like lock me in and let me slooshy holy <b>music</b> by J. S. Bach and G. F. Handel...</i>   |
|                                       |                        | <i>Then I could lay back on the bed in my own malenky den and slooshy some lovely <b>music</b>...</i>  |
|                                       |                        | <i>A malenky bit of a rest first, yes, and a quiet think on the bed to the sound of lovely <b>music</b>.</i>   |
|                                       |                        | <i>...I laid there with my glazzies closed, slooshying the lovely <b>music</b></i>   |
|                                       |                        | <i>Even the <b>music</b> I liked to slooshy in my own malenky den...</i>   |
|                                       |                        | <i>It had been arranged as part of my like further education to read in the book and even have <b>music</b> on the chapel stereo...</i>  |
| Объект рече-мыслительной деятельности | 4 (17%)                | <i>...in time to what they called the <b>music</b>.</i>  |
|                                       |                        | <i>...when that devotchka was singing <b>music</b>.</i>  |
|                                       |                        | <i>Beethoven just wrote <b>music</b>.</i>  |
|                                       |                        | <i>At eighteen old Wolfgang Amadeus had written &lt;...&gt; heavenly <b>music</b>.</i>   |
| Объект каузирующего состояния         | 4 (17%)                | <i>...any malchick fond of <b>music</b> like myself...</i>   |
|                                       |                        | <i>So you're keen on <b>music</b>.</i>   |
|                                       |                        | <i>But it's not fair on the <b>music</b>. It's not fair I should feel ill when I'm slooshying...</i>   |
| Объект владения                       | 2 (9%)                 | <i>...me who had loved <b>music</b> so much, crawling off the bed and going oh oh oh to myself and then bang bang banging on the wall creching: "Stop, stop it, turn it off!"</i>                  |
|                                       |                        | <i>I let the simple <b>music</b> for organ only come belting out...<br/>...he had in his rookers lovely shiny sleeves full of <b>music</b>.</i>  |
| Объект действия                       | 2 (9%)                 | <i>It was my rabbit to play the starry stereo, putting on solemn <b>music</b>...</i>   |
|                                       |                        | <i>I was like wandering all over the flat in pain and sickness, trying to shut out the <b>music</b> and like groaning deep out of my guts</i>  |
| Объект-орудие действия                | 1 (4%)                 | <i>...that <b>music</b> through the wall had all been like arranged by those who were supposed to be my like new droogs...</i>   |
| Объект-комитатив                      | 1 (4%)                 | <i>It was because all those violence films had <b>music</b> with them.</i>   |

**Квантитативное соотношение реальных и фиктивных антропонимов в художественном дискурсе Э. Берджесса**

| <i>Реальные имена</i>        |                                |                  |                    |                   |                  |                 | <i>Фиктивные имена</i> |                       |                                |                         |                           |                         |                        |                   |                   |   |                             |                    |                     |                 |                             |                      |                     |
|------------------------------|--------------------------------|------------------|--------------------|-------------------|------------------|-----------------|------------------------|-----------------------|--------------------------------|-------------------------|---------------------------|-------------------------|------------------------|-------------------|-------------------|---|-----------------------------|--------------------|---------------------|-----------------|-----------------------------|----------------------|---------------------|
| 67%                          |                                |                  |                    |                   |                  |                 | 33%                    |                       |                                |                         |                           |                         |                        |                   |                   |   |                             |                    |                     |                 |                             |                      |                     |
| <i>Примеры</i>               |                                |                  |                    |                   |                  |                 |                        |                       |                                |                         |                           |                         |                        |                   |                   |   |                             |                    |                     |                 |                             |                      |                     |
| <i>Ludwig van Beethoven</i>  | <i>Wolfgang Amadeus Mozart</i> | <i>J.S. Bach</i> | <i>G.F. Handel</i> | <i>Schoenberg</i> | <i>Carl Orff</i> | <i>Felix M.</i> | <i>Berti Laski</i>     | <i>Johnny Zhivago</i> | <i>Friedrich Gitterfenster</i> | <i>Geoffrey Plautus</i> | <i>Odysseus Choerilos</i> | <i>Claudius Birdman</i> | <i>Johnny Burnaway</i> | <i>Stash Kroh</i> | <i>The Mixers</i> | <i>Lay Quit Awhile With Ed and Id Molotov</i> | <i>The Heaven Seventeen</i> | <i>Luke Sterne</i> | <i>Goggly Gogol</i> | <i>Ike Yard</i> | <i>Adrian Schweigselber</i> | <i>Otto Skadelig</i> | <i>Ned Achimota</i> |
| <i>Количество контекстов</i> |                                |                  |                    |                   |                  |                 |                        |                       |                                |                         |                           |                         |                        |                   |                   |   |                             |                    |                     |                 |                             |                      |                     |
| 16                           | 8                              | 5                | 3                  | 1                 | 1                | 1               | 1                      | 1                     | 1                              | 1                       | 1                         | 1                       | 1                      | 1                 | 1                 | 1   | 1                           | 1                  | 1                   | 1               | 1                           | 1                    | 1                   |

Таблица 16

**Квантитативное соотношение групп, включающих фиктивные имена музыкантов и номинации музыкальных групп в художественном дискурсе Э. Берджесса**

| <b>Имена собственные</b>  | <b>Сферы происхождения имен</b>       | <b>Количество номинаций (%)</b> |
|---|---------------------------------------|---------------------------------|
| <i>Berti Laski, Ike Yard, Otto Skadelig, Lay Quit Awhile With Ed And Id Molotov</i> | имена с политической составляющей     | 4 (23%)                         |
| <i>Geoffrey Plautus, Odysseus Choerilos, Goggly Gogol</i>                           | имена с мифологической составляющей   | 3 (18%)                         |
| <i>Johnny Zhivago, Adrian Schweigselber</i>   | имена с религиозной составляющей      | 2 (12%)                         |
| <i>Goggly Gogol, The Mixers</i>   | имена с гастрономической составляющей | 2 (12%)                         |
| <i>Claudius Birdman</i>   | имена с орнитоморфной составляющей    | 1 (5%)                          |
| <i>Ned Achimota</i>   | имена с географической составляющей   | 1 (5%)                          |
| <i>Friedrich Gitterfenster</i>  | имена-артефакты                       | 1 (5%)                          |
| <i>The Heaven Seventeen</i>   | прецедентные имена с цифрами          | 1 (5%)                          |
| <i>Johnny Burnaway</i>  | имена с максимумом «Огонь»            | 1 (5%)                          |
| <i>Stash Kroh</i>   | имена с доминантой «Смерть»           | 1 (5%)                          |
| <i>Luke Sterne</i>  | имена с первостихиями                 | 1 (5%)                          |

**Количественное соотношение названий музыкальных произведений в художественном дискурсе Э. Берджесса**

| Названия произведений классической музыки            |   |                           |                    |                       |                       |                    |                                 |                                    |                 |                                  | Названия произведений популярной музыки |                                |                               |  |                     |                                      |                                   |
|--|---|---------------------------|--------------------|-----------------------|-----------------------|--------------------|---------------------------------|------------------------------------|-----------------|----------------------------------|---|--------------------------------|-------------------------------|--|---------------------|--------------------------------------|-----------------------------------|
| 79%  |   |                           |                    |                       |                       |                    |                                 |                                    |                 |                                  | 21%                                     |                                |                               |  |                     |                                      |                                   |
| <b>Примеры</b>                                       |   |                           |                    |                       |                       |                    |                                 |                                    |                 |                                  |   |                                |                               |  |                     |                                      |                                   |
| <i>Number Nine (the Choral Symphony) / the Ninth</i> | <i>Symphony Number Forty in G Minor</i> | <i>the Fifth Symphony</i> | <i>the Joy ode</i> | <i>Symphony No. 2</i> | <i>'Das Bettzeug'</i> | <i>the Jupiter</i> | <i>the Brandenburg Concerto</i> | <i>'Wachet Auf' Choral Prelude</i> | <i>'Prague'</i> | <i>the Symphony Number Three</i> | <i>Midsummer Night's Dream Overture</i> | <i>'You Blister My Paint.'</i> | <i>'Only Every Other Day'</i> | <i>Joy Thou Glorious Spark Of Heaven</i> | <i>'Honey Nose'</i> | <i>'Night After Day After Night'</i> | <i>"That Day, Yeah, That Day"</i> |
| <b>Количество контекстов</b>                         |   |                           |                    |                       |                       |                    |                                 |                                    |                 |                                  |   |                                |                               |  |                     |                                      |                                   |
| 9  | 3                                       | 2                         | 1                  | 1                     | 1                     | 1                  | 1                               | 1                                  | 1               | 1                                | 1                                       | 1                              | 1                             | 1  | 1                   | 1                                    | 1                                 |

**Квантитативное соотношение реальных и вымышленных классических произведений в художественном дискурсе Э. Берджесса**

| Наименование ЛСГ                                  | Количество номинаций (%) | Примеры   |
|---|--------------------------|---|
| <b>Названия реальных классических композиций</b>  | 9 (75%)                  | <i>Number Nine (the Choral Symphony) / the Ninth; Symphony Number Forty in G Minor; the Fifth Symphony; the Joy ode; the Jupiter; the Brandenburg Concerto; 'Wachet Auf' Choral Prelude; 'Prague'; Midsummer Night's Dream Overture</i> |
| <b>Названия фиктивных классических композиций</b> | 3 (25%)                  | <i>Symphony No. 2; 'Das Bettzeug'; the Symphony Number Three</i>  |

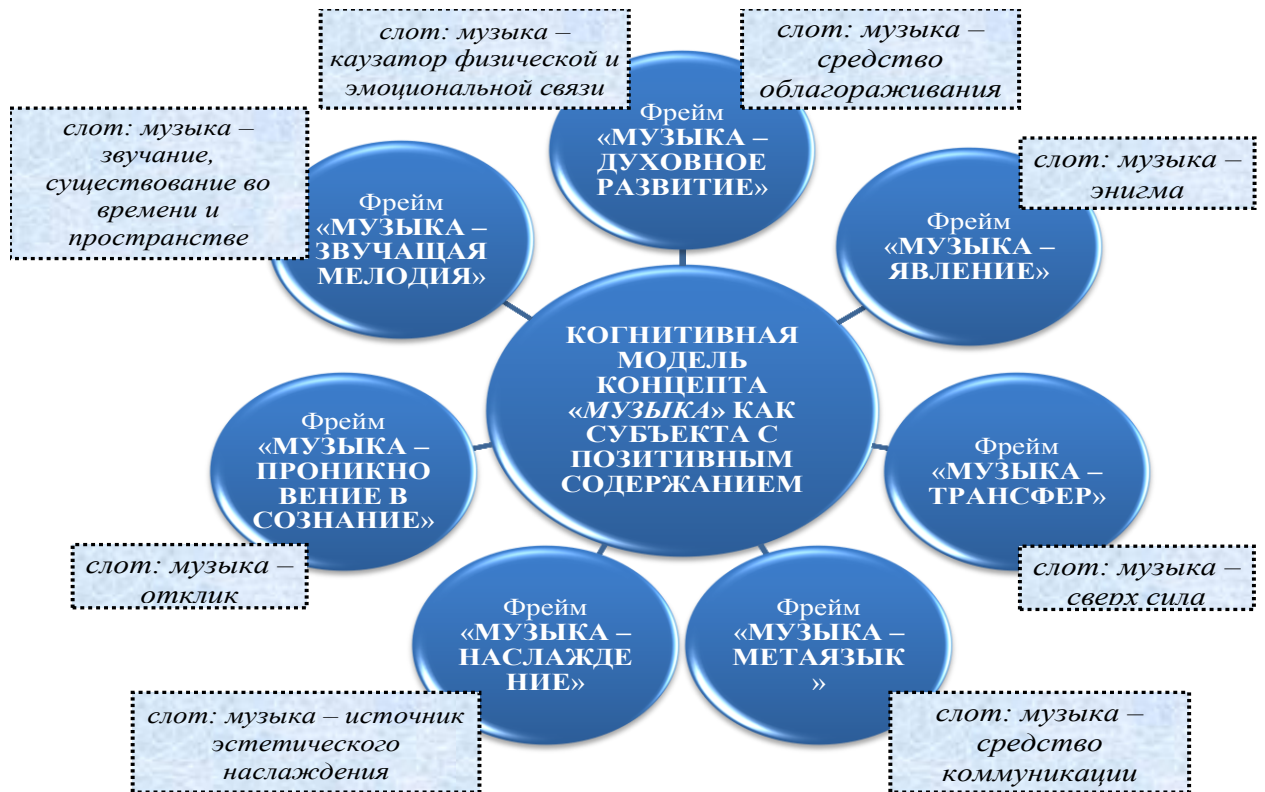


Рисунок 1. Когнитивная модель вербализованного концепта «Музыка» как субъекта с позитивным смыслом в художественном дискурсе Л.Н. Толстого

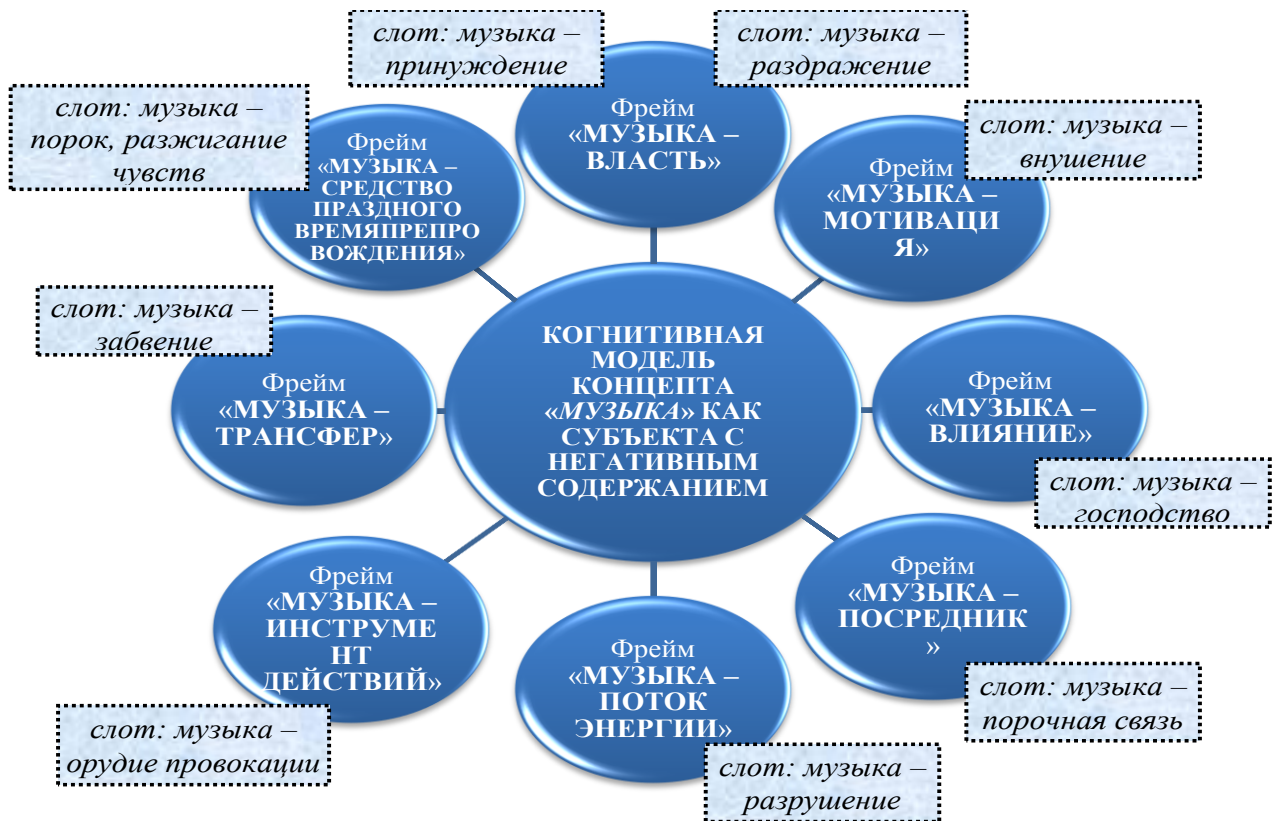


Рисунок 2. Когнитивная модель вербализованного концепта «Музыка» как субъекта с негативным смыслом в художественном дискурсе Л.Н. Толстого

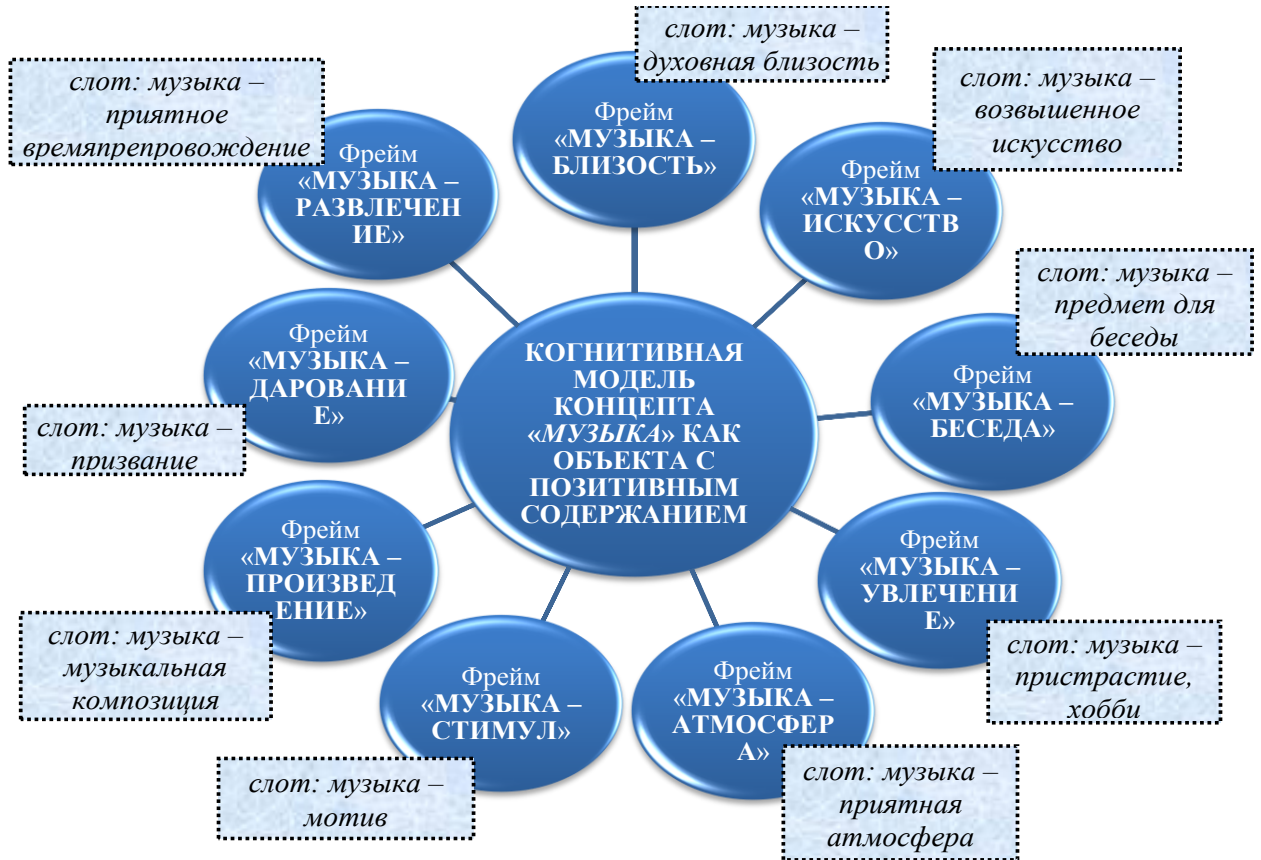


Рисунок 3. Когнитивная модель вербализованного концепта «Музыка» как объекта с позитивным смыслом в художественном дискурсе Л.Н. Толстого



Рисунок 4. Когнитивная модель вербализованного концепта «Музыка» как объекта с негативным смыслом в художественном дискурсе Л.Н. Толстого

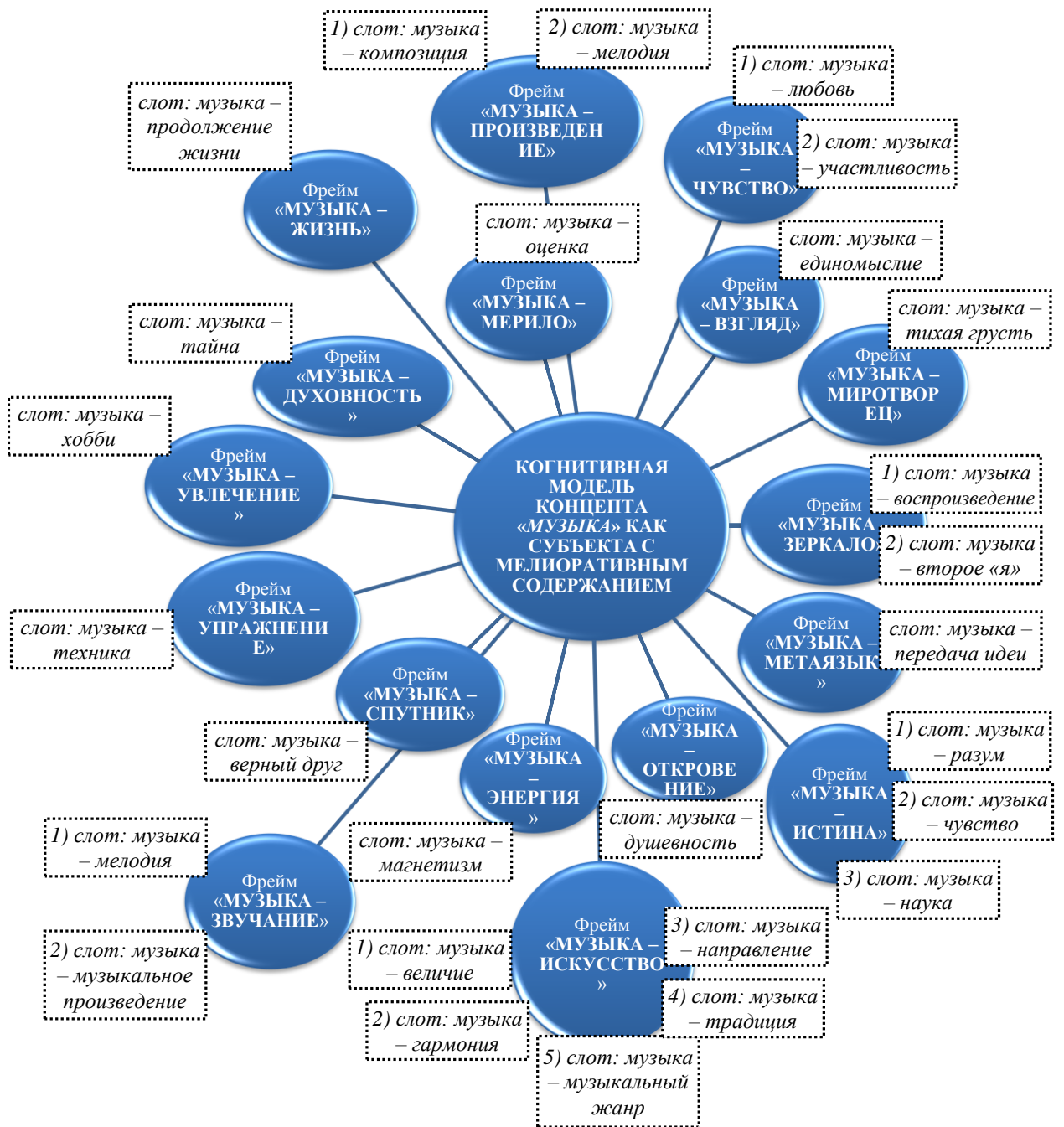


Рисунок 5. Когнитивная модель вербализованного концепта «Музыка» как субъекта с мелиоративным смыслом в художественном дискурсе В.В. Орлова



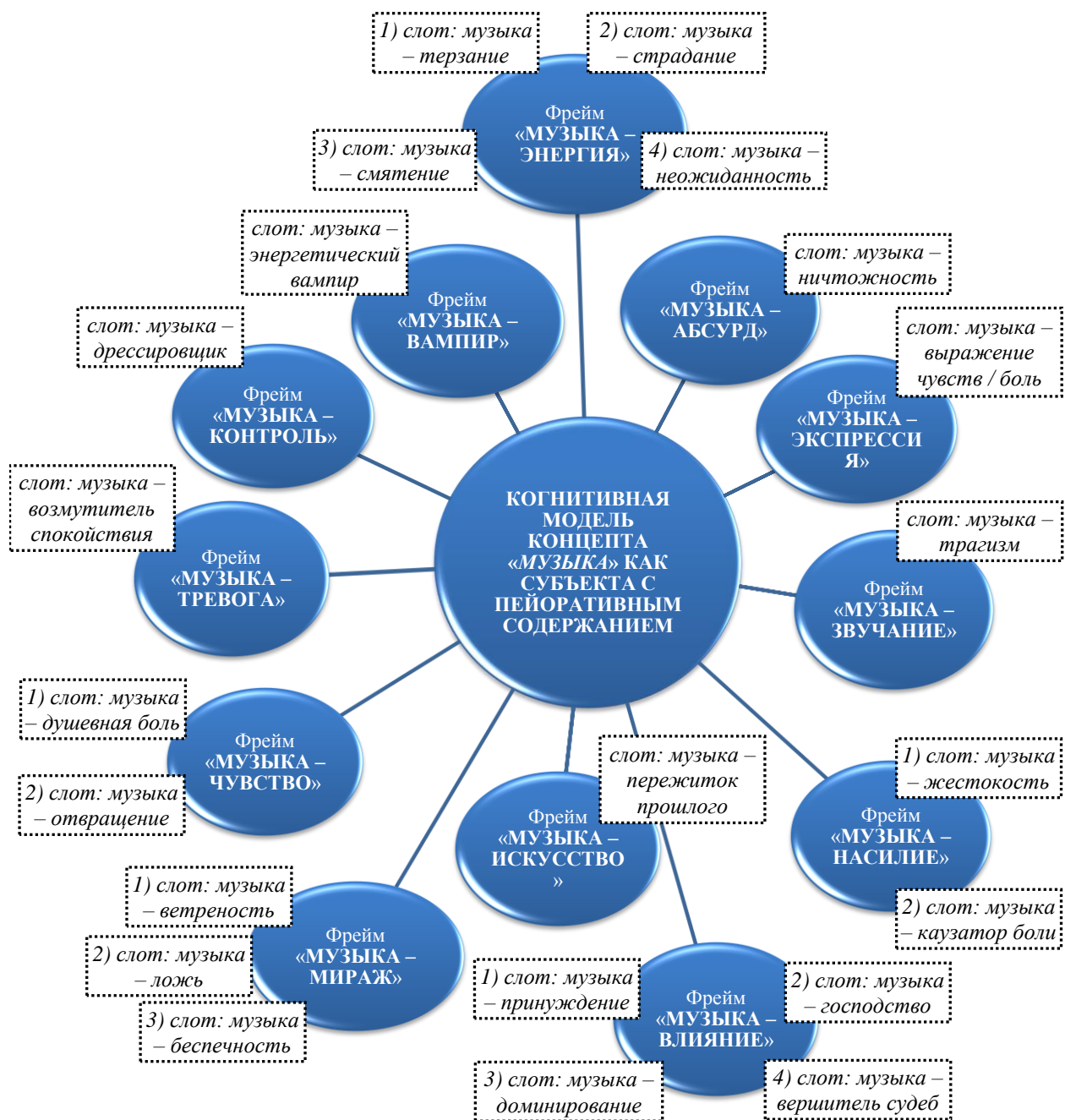


Рисунок 6. Когнитивная модель вербализованного концепта «Музыка» как субъекта с пейоративным смыслом в художественном дискурсе В.В. Орлова

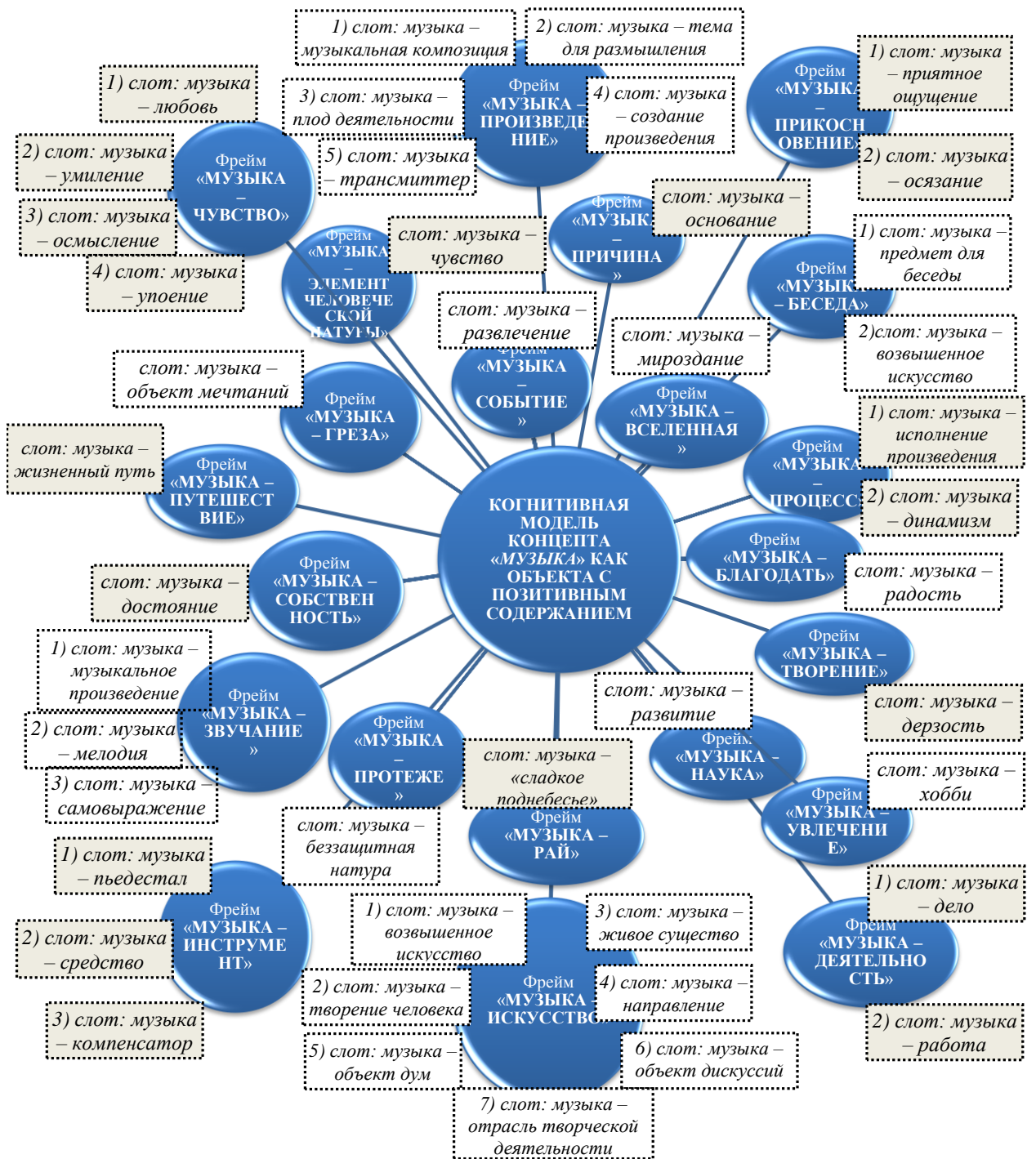


Рисунок 7. Когнитивная модель вербализованного концепта «Музыка» как объекта с мелиоративным смыслом в художественном дискурсе В.В. Орлова





Рисунок 8. Когнитивная модель вербализованного концепта «Музыка» как объекта с пейоративным смыслом в художественном дискурсе В.В. Орлова

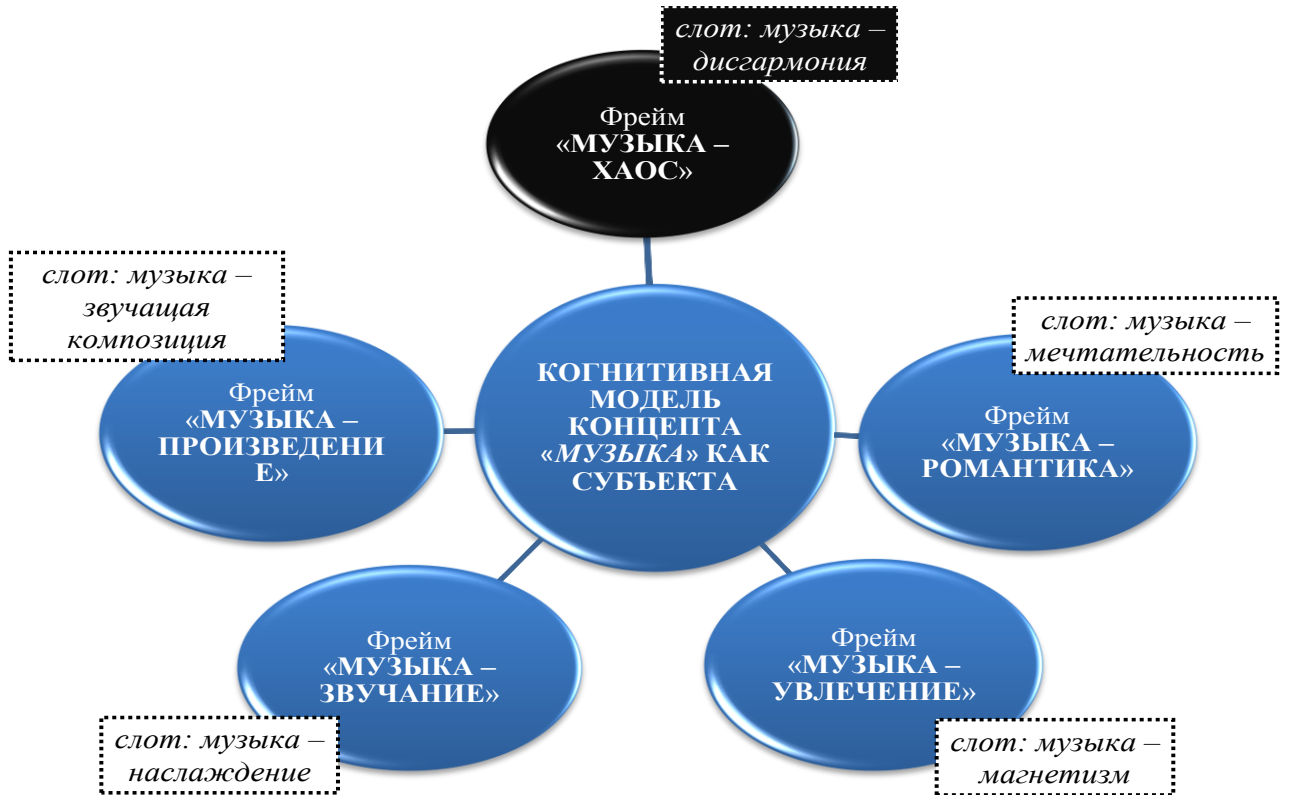


Рисунок 9. Когнитивная модель вербализованного концепта «Музыка» как субъекта в художественном дискурсе О. Уайльда

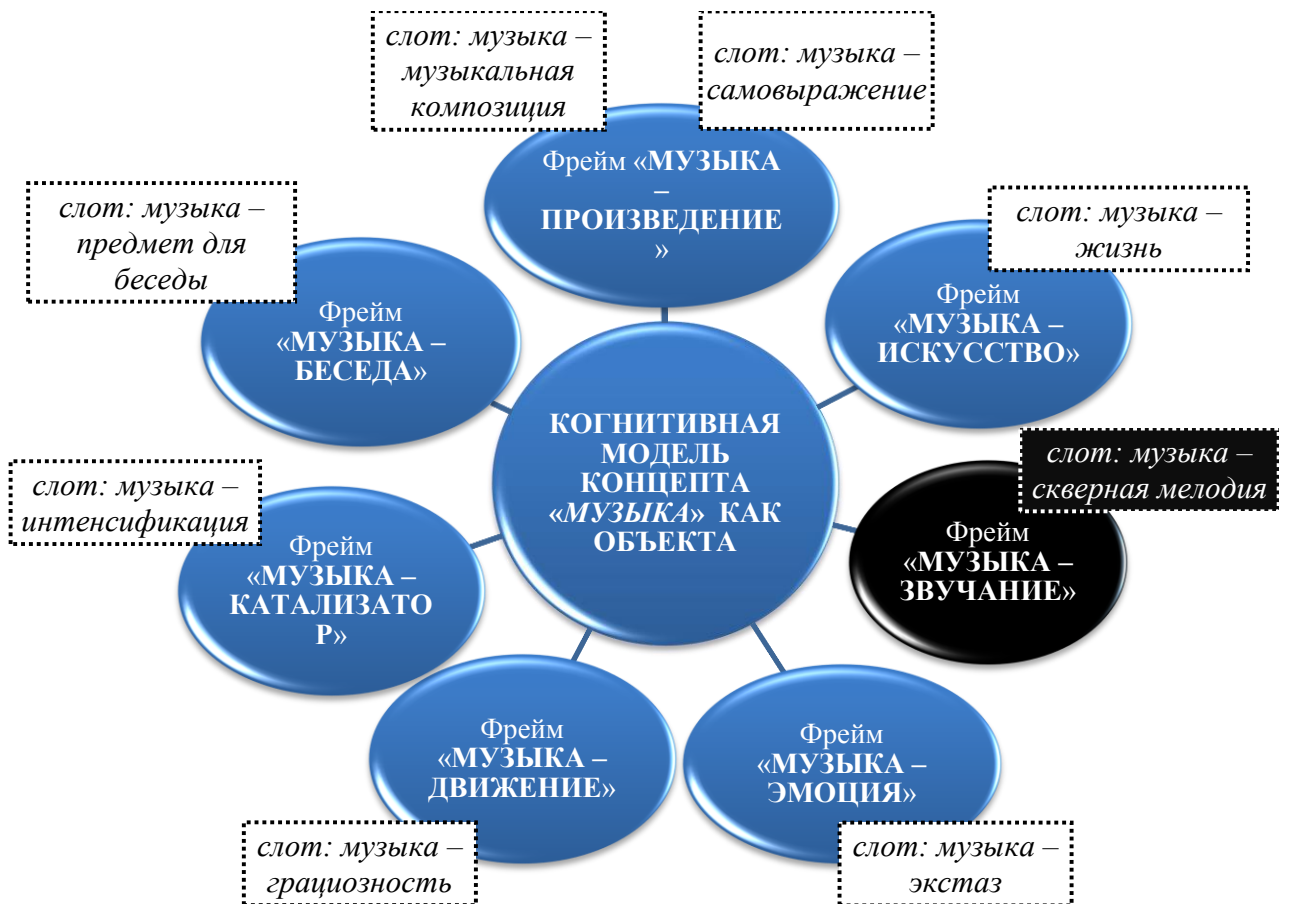


Рисунок 10. Когнитивная модель вербализованного концепта «Музыка» как объекта в художественном дискурсе О. Уайльда

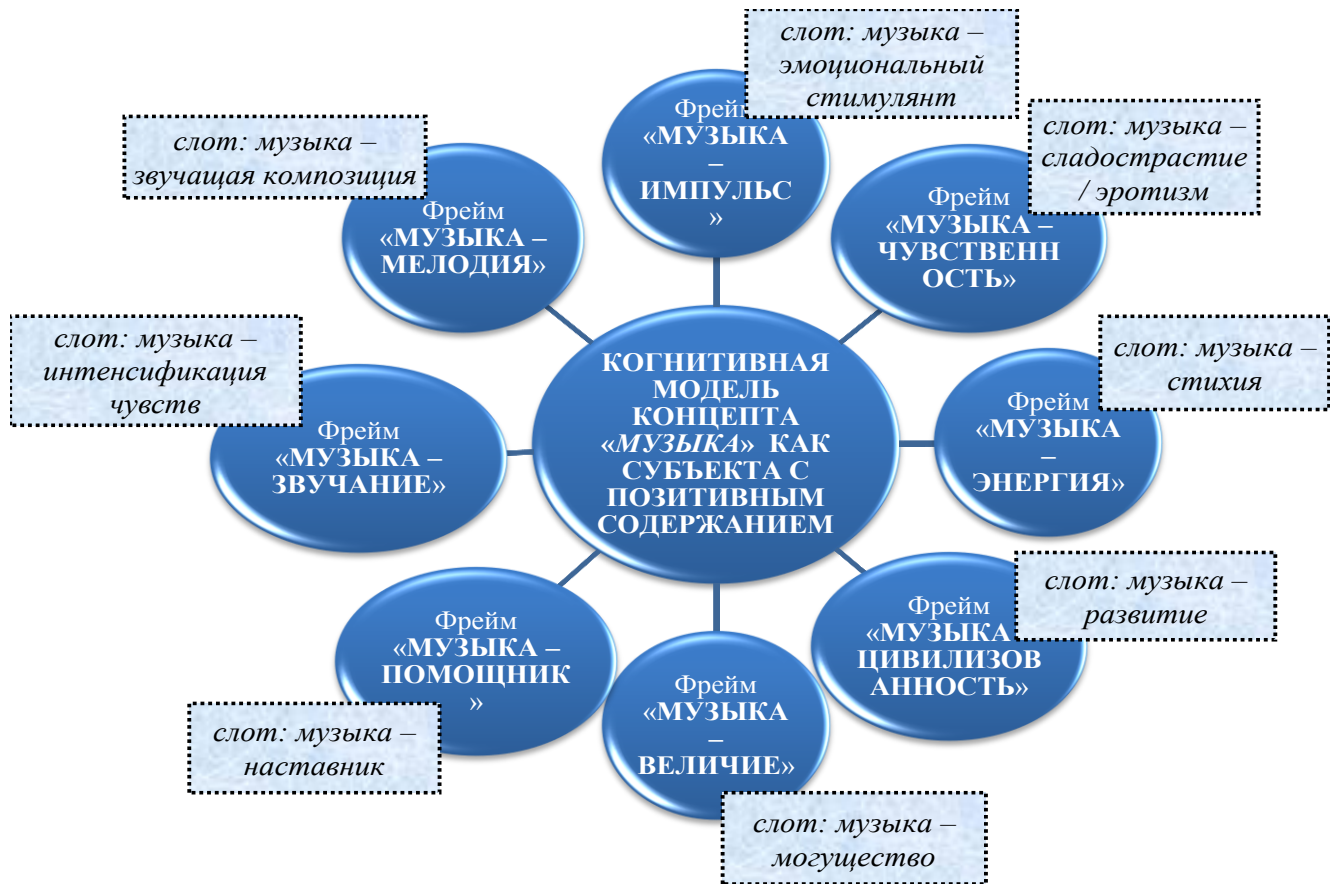


Рисунок 11. Когнитивная модель вербализованного концепта «Музыка» как субъекта с мелиоративным смыслом в художественном дискурсе Э. Берджесса



Рисунок 12. Когнитивная модель вербализованного концепта «Музыка» как субъекта с пейоративным смыслом в художественном дискурсе Э. Берджесса

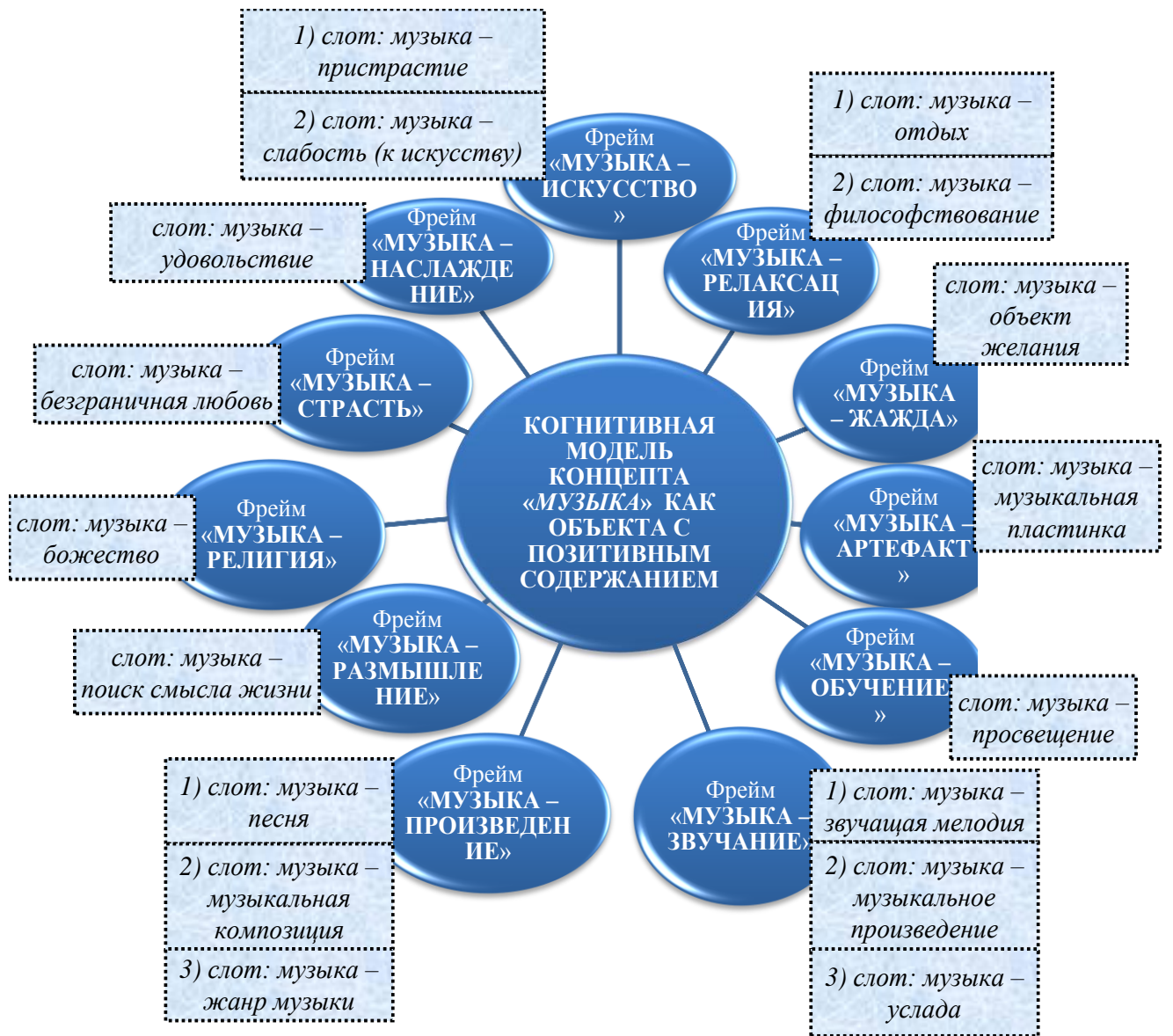


Рисунок 13. Когнитивная модель вербализованного концепта «Музыка» как объекта с мелиоративным смыслом в художественном дискурсе Э. Берджесса



Рисунок 14. Когнитивная модель вербализованного концепта «Музыка» как объекта с пейоративным смыслом в художественном дискурсе Э. Берджесса