

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

На правах рукописи

Коробко
Людмила Владимировна

ФРЕЙМ «МУЗЫКА»
В АНГЛИЙСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ
НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Э. БЁРДЖЕССА

10.02.04 – германские языки

Диссертация
на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
доцент Шилихина Ксения Михайловна

Воронеж – 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	5
Глава 1. Теоретические основания исследования фрейма «Музыка» в языковом пространстве художественного текста	14
1.1. Лингвистика текста и теория художественного текста.....	14
1.2. Картина мира и языковое сознание индивидуума: индивидуально-авторская картина мира	17
1.3. Теория фрейма как способ моделирования семантики языковых единиц.....	19
1.4. Оценочная интерпретация музыки в художественном тексте	23
1.5. Феномен языковой личности с позиции вербальной репрезентации фрейма «Музыка»	26
1.6. Дистрибуция в изучении вербальной экспликации фрейма «Музыка» в художественном тексте.....	28
1.7. Субъектно-объектные отношения в аспекте определения сущностных детерминант музыки в художественном тексте.....	30
1.8. Компаративные тропы в художественном тексте и их роль в объективации эстетических категорий	31
Выводы	35
Глава 2. Вербальная экспликация фрейма «Музыка» в художественных текстах Э. Бёрджесса.....	38
2.1. Субфрейм «Музыкальная экзистенция».....	45
2.1.1. Лексема MUSIC как доминанта субфрейма «Музыкальная экзистенция»	45
2.1.2. СЛОТ «Музыкальная форма».....	61
2.1.3. СЛОТ «Акустические номинанты музыки».....	64
2.2. Субфрейм «Творец».....	67
2.2.1. СЛОТ «Исполнитель».....	70
2.2.2. СЛОТ «Композитор»	90
2.3. Субфрейм «Инструменты».....	111
2.3.1. СЛОТ «Типы музыкальных инструментов»	111

2.3.2. СЛОТ «Наименования музыкальных инструментов».....	113
2.3.3. СЛОТ «Предметы, связанные с музыкальной деятельностью».....	120
2.4. Субфрейм «Произведения».....	122
2.4.1. СЛОТ «Наименования произведений классической музыки».....	124
2.4.2. СЛОТ «Наименования произведений популярной музыки».....	134
2.4.3. СЛОТ «Наименования джазовых композиций».....	138
2.4.4. СЛОТ «Наименования музыкальных композиций из кинофильмов».	139
2.4.5. СЛОТ «Наименования религиозных гимнов».....	139
2.4.6. СЛОТ «Названия композиций, относящихся к жанру рок-музыки»...	140
2.4.7. СЛОТ «Названия музыкальных произведений, относящихся к жанру фолк-музыки».....	140
2.4.8. СЛОТ «Наименования народных песен».....	141
2.5. Слот «Место исполнения музыки».....	143
2.6. Слот «Адресат».....	145
2.7. Вербальные репрезентанты фрейма «Музыка» и синтагматическое поведение его элементов.....	152
2.7.1. Глагольные сочетания, объективирующие фрейм «Музыка».....	152
2.7.2. Адъективные сочетания, репрезентирующие фрейм «Музыка».....	159
2.7.3. Предложно-субстантивные сочетания, эксплицирующие фрейм «Музыка».....	162
2.7.4. Субстантивные сочетания, объективирующие фрейм «Музыка».....	163
2.8. Образное представление музыки в индивидуально-авторской картине мира Э. Бёрджесса.....	164
Выводы.....	178
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	183
Список использованной литературы.....	188
Список интернет-источников.....	204
Список использованных словарей и энциклопедий.....	205
Список анализируемых источников.....	205
Список принятых сокращений.....	206

Приложение 1. Список примеров, репрезентирующих субфрейм «Музыкальная экзистенция» как элемент фрейма «Музыка»	208
Приложение 2. Список примеров, репрезентирующих субфрейм «Творец» в составе фрейма «Музыка»	242
Приложение 3. Список примеров, репрезентирующих субфрейм «Инструменты» как элемент фрейма «Музыка»	271
Приложение 4. Список примеров, репрезентирующих субфрейм «Произведения» в составе фрейма «Музыка»	288
Приложение 5. Список примеров, репрезентирующих слот «Место исполнения музыки» как элемент фрейма «Музыка»	298
Приложение 6. Список примеров, репрезентирующих слот «Адресат» в составе фрейма «Музыка»	300

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.

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.

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.

Степень разработанности проблемы. 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 [О.В. Осецкая 2008, Н.В. Донцева 2012, Ю.М. Опарина 2014 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 [А.В. Денисов 2002, М.Ю. Долгушина 2009, Л.Р. Мартыненко 2011 и др.]. В сфере *литературоведения* исследуются различные аспекты взаимодействия литературы и музыки в художественной литературе [С.А. Макарова 2014, 2015, 2017, 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. Среди работ в области *филологии* 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] и метафорических образов музыки [О.С. Камышева 2009, В.Ю. Коротун 2017]. В отдельных работах внимание акцентируется на исследовании языковой личности музыканта [М.С. Быканова 2014], а также изучении музыкальной лексики в трёх аспектах: функционально-семантическом, когнитивном и стилистическом [О.В. Чурсин 2009, Е.В. Павлова 2010, Д.Д. Дрошнев 2014]. Кроме того, работы в области филологии посвящены изучению музыкальной терминологии [Е.В. Алешинская 2008, И.А. Вицинская 2009, И.С. Эшматова 2013].

Несмотря на существование многочисленных трудов, связанных с изучением музыки в разных областях знаний (музыковедение, искусствоведение, философия, литературоведение, эстетика, культурология и мн.др.), работы, посвящённые анализу фрейма «Музыка» с позиции современной лингвистической науки, не столь многочисленны, в результате чего фокусный фрейм исследован недостаточно глубоко. 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] и др. Однако на сегодняшний день не существует работ, посвящённых комплексному, многоаспектному исследованию оязыковлени фрейма «Музыка» средствами английского языка. Кроме того, отсутствуют исследования языка Э. Бёрджесса как продукта его языковой личности. Сказанное определяет *актуальный характер* данного исследования.

Актуальность исследования обусловлена потребностью в изучении соотношения когнитивных и языковых структур (на примере фреймов) и языковых способов их реализации в художественном тексте. Обращение к языку художественных произведений Э. Бёрджесса с позиции современной лингвистической науки позволяет осуществить всестороннее и детальное изучение языковых средств, участвующих в вербальной репрезентации фрейма «Музыка» в художественных текстах писателя, а также выявить особенности индивидуально-авторского восприятия музыки.

Объектом исследования являются художественные тексты Э. Бёрджесса, объективирующие фрейм «Музыка».

Предметом исследования служат средства вербальной экспликации фрейма «Музыка» в художественных произведениях Э. Бёрджесса.

В настоящем исследовании в качестве **эмпирического материала** рассматриваются такие произведения Э. Бёрджесса, как: 1) «A Clockwork Orange» («Заводной апельсин») (1962 год; 226 с.), 2) «Earthly Powers» («Силы земные») (1980 год; 656 с.), 3) «One Hand Clapping» («Однорукий аплодисмент») (1961 год; 223 с.), 4) «Time for a Tiger» («Время тигра») (1956 год; 237 с.), 5) «Tremor of Intent» («Трепет намерения») (1966 год; 320 с.). Выбор фокусных произведений обусловлен необходимостью анализа вербальной экспликации фрейма «Музыка» в художественных текстах писателя, являющегося знаковым для английской культуры и представившего своё видение музыкальной культуры в XX веке.

В ходе исследования было выявлено 1033 контекста, в которых писатель использует лексические единицы с архисемой «*music*».

Цель работы состоит в том, чтобы на основе анализа произведений Э. Бёрджесса создать модель фрейма «Музыка» и проанализировать языковые

средства, репрезентирующие индивидуально-авторское восприятие музыки в художественных текстах писателя.

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

1) смоделировать фрейм «Музыка», отражающий представления о музыке в художественных текстах Э. Бёрджесса;

2) определить особенности вербальной экспликации фреймообразующей лексемы *музыка* как субъектной и объектной сущности;

3) выявить и проанализировать языковые средства, используемые в художественных текстах Э. Бёрджесса в целях вербализации фрейма «Музыка», в том числе с позиции их синтагматических взаимосвязей, выявить типы доминантных сочетаний;

4) выделить и описать образное представление музыки;

5) проанализировать имена собственные, участвующие в вербальной экспликации фрейма «Музыка», поскольку они в значительной степени определяют индивидуально-авторское понимание музыки.

В качестве **основной гипотезы** выделяется следующая: фрейм «Музыка» в художественных текстах Энтони Бёрджесса представляет собой сложную когнитивную структуру. В вербальной репрезентации фрейма «Музыка» участвует обширный корпус языковых ресурсов, обозначающих разнообразные понятия, явления, ассоциации и т.п., связанные со сферой музыки. Индивидуально-авторское понимание и восприятие музыки Э. Бёрджессом проявляется на уровне выбора языковых средств, субъектно-объектных отношений, синтагматических взаимосвязей его вербальных репрезентантов, метафорической репрезентации, ономастического пространства и др.

В работе были использованы следующие **методы** исследования: метод семантико-когнитивного моделирования, метод контекстуального анализа, метод дистрибутивного анализа, метод компонентного анализа с опорой на словарные дефиниции, классификационный метод, метод количественного анализа.

Теоретическую методологическую базу данного исследования составили

труды ведущих отечественных и зарубежных учёных по следующим направлениям:

- *теория художественного текста* [Борухов 1992; Рубцова 2017] и др.;
- *теория языкового сознания* [Тарасов 1996, 2000; Стернин 2002; Черкасова 2005] и др.;
- *когнитивная лингвистика* [Чурсин 2005; Гусельникова 2010; Вахштайн 2011] и др.;
- *теория музыки* [Хоруженко 1997; Шопенгауэр 1999] и др.;
- *феномен языковой личности* [Карасик 1994; Сиротинина 2000; Вахтель 2012] и др.;
- *комбинаторная лингвистика (теория синтагматических отношений)* [Ахманова 2004; Harris 1951; Matthews 2005] и др.;
- *теория субъектно-объектных отношений* [Бондарко 2014; Арутюнова 1998; Матаева 2004, 2005] и др.;
- *теория метафоры (метафорология)* [Арутюнова 1979, 1990; Анкерсмит 2003; Шилихина 2009, 2016; Lakoff, Johnson 1999] и др.;
- *ономастика и антропонимика* [Рылов 2000; Ковалёв 2002, 2014; Seibicke 2008] и др.

Научная новизна работы заключается в том, что впервые смоделирован фрейм «Музыка» в художественных текстах Э. Бёрджесса; фрейм проанализирован в категориально-семантическом, квантитативном, аксиологическом, синтагматическом, субъектно-объектном, ономастическом, метафорическом, функциональном и стилистическом аспектах. Новое заключается в определении и описании лексических и стилистических средств, участвующих в оязыковлении музыки в языке Бёрджесса. Новизна выражается в выделении и исследовании структуры фрейма «Музыка», установлении субфреймов, выявлении слотов различных уровней. Впервые определены типы дистрибутивных связей лексических единиц, а также проанализированы субъектно-объектные отношения фреймообразующей лексемы *музыка* в текстах Э. Бёрджесса. Новизна исследования характеризуется выделением и описанием

функциональных особенностей имён собственных, участвующих в вербальной объективации фрейма «Музыка» в художественных произведениях Э. Бёрджесса. Кроме того, научную ценность работы представляет выделение и описание образного представления музыки в языке писателя.

Теоретическая значимость диссертационного исследования заключается в том, что оно вносит вклад в дальнейшее изучение лексики английского языка и развитие когнитивной лингвистики, лингвистики текста, в теорию метафор, в том числе, в теорию художественного текста, в частности, в аспекте отражения в нём особенностей оязыковлени фрейма «Музыка», специфики его архитектоники, особенностей метафоризации и др. Полученные результаты могут быть экстраполированы на изучение вербальной экспликации музыки в художественных текстах других авторов, на материале языков разных национальных культур, а также на исследование других эстетических категорий как знаковых реалий мировой культуры.

Практическая значимость работы заключается в том, что её результаты могут быть использованы в теоретических курсах по теории языка, когнитивной лингвистике, лексикологии и стилистике английского языка, лингвокультурологии и др., а также в спецкурсах по межкультурной коммуникации, художественной интерпретации текста, теории и практике перевода, в практике преподавания английского языка. 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. Фрейм «Музыка» включает в себя 4 субфрейма: 1) «Музыкальная экзистенция», 2) «Творец», 3) «Инструменты», 4) «Произведения», и отдельные слоты «Адресат» и «Место исполнения музыки». Основополагающим выступает субфрейм «Музыкальная экзистенция», эксплицирующий разные формы проявления музыки. Особенности вербализации фрейма «Музыка» в языке

Бёрджесса заключаются в многообразии семантических корреляций его единиц с различными сферами жизни человека, указывают на значимость музыки в картине мира писателя.

2. Для художественных текстов Э. Бёрджесса релевантной является диада «Субъект – Объект». Музыка, главным образом, репрезентируется в качестве объекта действия, а именно: музыка как объект творческой деятельности. Объектные значения музыки относятся к субъектным как 1,6 : 1. Среди субъектных значений преобладает репрезентация музыки как субъекта действия, агенса.

3. Фрейм «Музыка» вербализуется лексемами, образующими, преимущественно, четыре типа словосочетаний, среди которых выделяются сочетания: 1) с глаголом (глагольный тип сочетаний) – [*Sub(M) + V*] (*to write the music (писать музыку)*); 2) с адъективной лексемой (адъективный тип сочетаний) – [*Adj + Sub(M)*] (*soft organ music (мягкая органная музыка)*); 3) с субстантивной лексемой, объединённых посредством предлога (предложно-субстантивный тип сочетаний) – [*Sub + Prep + Sub(M)*] (*music to film (музыка к фильму)*); 4) с субстантивной лексемой (субстантивный тип сочетаний) – [*Sub + Sub(M)*] (*film music (музыкальное сопровождение для кино)*). Доминантой выступает глагольный тип сочетаний, поскольку в фокусе внимания находится репрезентация действий, совершаемых музыкой и направленных на неё.

4. Фрейм «Музыка» объективируется широким спектром образных средств обозначения музыки, тематизирующихся по 6 основным когнитивным кластерам: «мир человека», «мир рукотворных предметов», «пища», «сверхъестественное», «природа», «флора и фауна».

5. В ономастическом пространстве у Э. Бёрджесса преобладают реальные имена музыкантов и реальные названия музыкальных произведений, соотносящиеся с культурами Германии и Италии. Выделяются также фиктивные антропонимы и музыкальные артефакты, связанные с культурами Англии, Германии, Италии, России и др. Изучение состава и характера употребления имён собственных свидетельствует об их когнитивной значимости и подтверждает, что

писатель принимал активное участие в музыкальной жизни своего времени.

Апробация результатов исследования. Результаты исследования нашли отражение в докладах, представленных на международных научно-практических конференциях: II Международная научно-практическая конференция «Discovery Science Research» (Петрозаводск, 2020) [Коробко. Адъективные... 2020], II Международная научно-практическая конференция «Applied Science Of Today: Problems And New Approaches» (Петрозаводск, 2020) [Коробко. Музыкальное... 2020]; а также научных сессиях ВГТУ (Воронежского ГАСУ) (2014, 2015, 2016, 2017, 2018). По теме исследования опубликованы **8 научных статей**, из которых **4 статьи** опубликованы в журналах, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных **ВАК** при Минобрнауки Российской Федерации [Коробко. Этимологические... 2016; Коробко. Имя Людвиг ван Бетховена... 2017; Коробко. Метафорические образы... 2019; Коробко. Музыка как субъектная... 2019].

Структура работы включает введение, две главы, заключение, список использованной литературы, список интернет-источников, список использованных словарей и энциклопедий, список анализируемых источников, список принятых сокращений и шесть приложений.

В **первой главе** раскрывается понятие «художественный текст», приводится описание таких лингвистических категорий, как: картина мира, языковое сознание, фрейм, оценка, языковая личность, дистрибуция, субъектно-объектные отношения, метафоры, сравнения.

Во **второй главе** выявляются и анализируются наиболее частотные языковые средства, коррелирующие с музыкой в художественных текстах Э. Бёрджесса; проводится фреймовый анализ; описываются доминантные сочетания лексем, объективирующих фрейм «Музыка», с лексическими единицами разной категориальной принадлежности; рассматриваются образные средства, участвующие в вербальной репрезентации фрейма «Музыка»; изучаются имена собственные в произведениях Э. Бёрджесса как способы оязыковления фрейма «Музыка».

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

Глава 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ФРЕЙМА «МУЗЫКА» В ЯЗЫКОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

1.1. Лингвистика текста и теория художественного текста

Лингвистика текста как наука зародилась в 60–70х годах XX века. Выделяют следующие причины становления лингвистики текста как самостоятельной научной дисциплины: причины внутреннего свойства или собственно лингвистические факторы, к ним относятся вопросы употребления артикля, интерпретация темпоральных отношений и др., и причины внешнего характера или внелингвистические, т.е. «внешнее воздействие со стороны других научных дисциплин», таких как литературоведение, социология, психология и др. [Филиппов 2003, 11].

На первый взгляд может показаться, что предметом лингвистики текста, несомненно, является текст. Однако не всё так просто. Ещё в 1970-х годах М.М. Бахтин отмечал противоречивую природу текста: «Мы не намерены углубляться в историю гуманитарных наук, и в частности филологии и лингвистики, – нас интересует специфика гуманитарной мысли, направленной на чужие мысли, смыслы, значения и т.п., реализованные и данные исследователю только в виде текста. Каковы бы ни были цели исследования, исходным пунктом может быть только текст... Текст – первичная данность (реальность) и исходная точка всякой гуманитарной дисциплины» [Бахтин 1986, 474].

На сегодняшний день не существует единого определения «лингвистики текста». Так, в «Лингвистическом энциклопедическом словаре» под лингвистикой текста понимается «направление лингвистических исследований, объектом которых являются правила построения связного текста и его смысловые категории, выражаемые по этим правилам» [Лингвистический энциклопедический словарь 1990, 267]. Т.М. Николаева определяет лингвистику текста как «направление лингвистических исследований, объектом которых являются правила построения связного текста и его смысловые категории, выражаемые по этим правилам» [Николаева 1990]. Зарубежные исследователи

тракуют понятие «лингвистики текста» подобным образом. Например, Х. Бусманн даёт следующее определение: «Лингвистика текста – языковедческая дисциплина, занимающаяся анализом языковых закономерностей, которые выходят за рамки одного предложения, она имеет своей целью определить конститутивные признаки текста как единицы языка и тем самым заложить основы теории текста» [Bußmann 1990]. В словаре Метцлера «лингвистика текста» определяется как «языковедческая дисциплина, которая исследует структурные свойства текстов, условия их производства и взаимосвязанности, их языковой вариативности и обработки» [Metzler 1993, 637].

Проанализировав данные определения, К.А. Филиппов приходит к выводу, что лингвистика текста – это отдельное направление языкознания, целью которого является «исследование целых речевых произведений и их фрагментов (частей, отрезков, единиц)» [Филиппов 2003, 14].

В настоящее время к лингвистике текста относится любое лингвистическое исследование, в котором текст рассматривается как единица коммуникации или анализируются фрагменты текста в качестве самостоятельных языковых единиц.

Т.М. Николаева отмечает, что в изучении текста существуют два вектора, объединённые использованием категорий связности и цельности. Связный текст исследуется как «некоторая (законченная) последовательность предложений, связанных по смыслу друг с другом в рамках общего замысла автора. Задача исследователя – установить виды этой связи и определить её правила передачи во избежание ложной трактовки текста читателем» [Николаева 1978].

Текст – явление культуры, проявляющееся во всех её сферах: музыке, литературе, изобразительном искусстве и т.д. [Рубцова 2017, 54]. В лингвистике текст трактуется чаще всего как «язык в действии» (М.А.К. Хэллiday).

Н.И. Серкова называет текст «речевым знаком» [Серкова 1978, 75–82]. По мнению М.И. Откупщиковой, текст представляет собой «сложный языковой знак» [Откупщикова 1982, 27].

Б.М. Гаспаров утверждает, что «любое языковое высказывание <...> представляет собой текст, т.е. некий языковой артефакт, созданный из известного

языкового материала при помощи известных приёмов» [Гаспаров 1996, 318]. Под текстом понимается «замкнутое целое», формирующееся из «открытого, не поддающегося полному учёту взаимодействия, множества <...> факторов, и такое замкнутое целое, которое способно индуцировать и впитывать в себя открытую, уходящую в бесконечность работу мысли» [Гаспаров 1996, 321].

Художественный текст является одной из разновидностей текста и представляет интерес для исследователей различных областей, таких как психолингвистика, социолингвистика, когнитивная лингвистика, стилистика и другие.

Художественный текст отражает окружающую реальность, взаимоотношения людей, а также позволяет окунуться в новые миры и перенестись во времени.

Художественный текст моделирует действительность так, как она интерпретируется в сознании писателя. Другими словами, представленная в тексте действительность описывает не окружающий мир, а авторское видение мира: «внутритекстовая действительность есть в буквальном смысле слова совокупность чьих-то ощущений» [Борухов 1992, 8].

Понимание художественного текста представляет собой процесс, направленный на осмысление читателем художественной стороны текста, его смыслов. В литературных произведениях широко используются смешение различных языковых стилей, элементы разговорной речи для придания тексту естественности и простоты. Для художественного текста характерен художественный стиль. Язык художественного текста богат эмоционально-окрашенной лексикой.

Художественный текст является предметом понимания и интерпретации для читателя. Он становится моментом объективной действительности, в которой сознание читателя вытесняется авторской точкой зрения [Рубцова 2017, 60]. Картина мира, представленная в художественном тексте, отражает авторское мировосприятие и миропонимание.

1.2. Картина мира и языковое сознание индивидуума: 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, подчёркивавший 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 создаёт 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].

Особое место занимают индивидуальные картины мира писателей (индивидуально-авторские картины мира), заключающие наибольшее количество индивидуальных черт, не разделяемых всеми представителями отдельной лингвокультуры.

По мнению Е.А. Ворониной, авторское мировоззрение как принцип подхода к жизненному материалу, его осмыслению и отбору в процессе художественного творчества не только вербализуется, но и диктует всю концепцию, влияет на

жанровое и стилевое своеобразие создаваемого произведения [Воронина 2008, 65].

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 чём 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, характеризующиеся 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 создаёт языковой тезаурус носителя языка [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], овнешнённых языковыми средствами [Тарасов 2000, 3].

Картина мира в художественном тексте создаётся 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.

В данной работе понятия «языковое сознание» и «индивидуально-авторская картина мира» используются для анализа творчества Э. Бёрджесса, в частности, для изучения способов объективации фрейма «Музыка» в художественных текстах писателя.

1.3. Теория фрейма как способ моделирования семантики языковых единиц

Категория фрейма представляет собой одно из ключевых понятий когнитивной лингвистики.

Понятие *фрейм* используется для анализа различных языковых явлений. О.В. Соколова предлагает два подхода к определению фрейма в работах по когнитивной лингвистике: фрейм как структура знания (часть когнитивной системы человека) и фрейм как структура представления знания (инструмент представления когнитивной структуры) [Соколова 2007, 236].

Основоположником фреймового анализа в различных областях науки (естественные науки, когнитивная психология, когнитивная лингвистика, прикладная лингвистика и др.), позволяющего упорядочить и структурировать весь объём представляемой информации, является М. Минский [Минский 1979], который вводит понятие фрейма в теорию искусственного интеллекта и определяет его как статическую информационную структуру – совокупность определённым образом структурированных данных, служащую для репрезентации стереотипных контекстов [Вахштайн 2011, 41].

Позднее Ч. Филлмор адаптировал термин «фрейм» для лингвистических целей [Филлмор 1988] и создал новый подход – фреймовую семантику, которая представляет собой универсальную систему экспликации значения слова, предложения и текста. Филлмор, опираясь на теорию фреймов М. Минского для построения лингвистической концепции фреймовой семантики, трактует фрейм как «когнитивную структуру схематизации опыта» [Вахштайн 2011, 41]. Как утверждает Ч. Филлмор, «фрейм – это когнитивный аналог семантического поля, который сфокусирован как бы на аспект значения, а семантическое поле – на значимостный аспект его единиц» [Филлмор 1988].

Представители разных наук, основываясь на идее Минского об организации знания о типизированной ситуации в виде крупных единиц с иерархической структурой, дополнили понятие фрейма своим содержанием и адаптировали его применительно к своему материалу [Гусельникова 2010, 138]. Однако до сих пор остаётся большое количество нерешённых и спорных вопросов относительно фреймов, в частности вопрос о структуре фрейма и её элементах.

Все исследователи придерживаются определения Минского, согласно которому фрейм представляет собой структуру иерархически организованных и взаимодействующих друг с другом элементов. Схематически М. Минский представляет фрейм в виде сети, состоящей из узлов и связей между ними [Минский 1979, 7]. Узел или слот являют собой определённое понятие [Минский 1979, 8].

Однако следует отметить, что, несмотря на единогласное принятие определения фрейма, предложенного Минским, подробное описание и объяснение элементов фреймовой структуры у многих учёных отсутствует.

Существует несколько вариантов фреймовой структуры, выделяемых на основе специфики исследуемого материала. Так, А.А. Кибрик [Кибрик 1991], С.М. Хантимиров [Хантимиров 2005] и некоторые другие исследователи в своих работах предлагают использовать «слотовую структуру» фрейма [Кибрик 1991, 63], оперируя двумя терминами – фрейм и слот. Данный вариант структуры предполагает её поэтапное заполнение по мере поступления новых знаний.

Вторая группа учёных, в число которых входят И.А. Громова [Громова 1999], Т.В. Яскевич [Яскевич 1999], И.Р. Шведова [Шведова 2001] и др., моделируют фрейм конкретного языкового материала в виде когнитивно-пропозициональной структуры, понимая пропозицию как языковой коррелят фрейма, его операциональную единицу, репрезентированную определённым набором компонентов (представления об участниках ситуации и важных факторах структуры действительности; структуры знания о ситуации, выделяющие важные для говорящего признаки и др.) [Гусельникова 2010, 142].

Отдельного внимания заслуживают работы исследователей, основывающиеся на теории метафорического моделирования (А.Н. Баранов и Д.О. Добровольский [Баранов 1990], Н.Ф. Алефиренко [Алефиренко 2005], Л.А. Липилина [Липилина 2001], Т.В. Филиппенко [Филиппенко 2001] и др.). Данный подход применяется преимущественно для анализа фразеологического материала с позиции теории фрейма, поскольку позволяет отразить взаимодействия лингвистических и экстралингвистических знаний при формировании и восприятии актуального значения фразеологизмов [Гусельникова 2010, 144].

В настоящем исследовании мы моделируем фреймовую структуру, придерживаясь структуры фрейма и оперируя терминологией, разработанной М. Минским и его непосредственными последователями, к числу которых относятся Т.А. Дубовая [Дубовая 1998], С.Б. Уланова [Уланова 2000],

Е.И. Шейгал и М.Р. Желтухина [Шейгал 2000], А.Р. Джигарханов [Джигарханов 2004], О.В. Чурсин [Чурсин 2005] и др.

При изучении вербальной репрезентации сложно организованной фреймовой структуры используется понятие субфрейма, которое трактуется как «часть фрейма» [Шейгал 2000, 146] или «подструктура фрейма» [Джигарханов 2004, 24]. Субфрейм, подобно фрейму, получает имя или название и состоит из узлов или слотов. Под узлом понимается «определённое понятие» [Джигарханов 2004, 24] или «некоторый тип / часть информации» [Шейгал 2000, 146]). Слот выступает синонимичным термином для узла (Е.В. Старостина [Старостина 2004], С.Б. Уланова [Уланова 2000] и др.). Каждый узел или слот представляет собой группу реализующих его языковых единиц, а именно: отдельных лексем, их признаков, элементов ситуаций; это элементарные смысловые ячейки, заполняемые определённой информацией [Алефиренко 2005, 280]. В связи со сложной семантической наполненностью отдельных слотов, возникает необходимость ввода дополнительных компонентов фреймовой структуры – подслотов, под которыми понимаются части слота, обладающие всеми его признаками (также имеет имя и наполнен определённым содержанием).

О.В. Гусельникова утверждает, что в случае рассмотрения сложного и многогранного с позиции структуры фрейма материала слоты могут сами становиться субфреймами или фреймами и создавать свои подструктуры [Гусельникова 2010, 139].

При построении фреймовой структуры необходимо учитывать такое свойство фрейма, как взаимосвязь и взаимопроникновение пограничных фреймов [Демьянков 1996, Болдырев 2000]. Фреймы тесным образом взаимодействуют между собой через слоты, в связи с этим в когнитивной семантике существует понятие «родственный фрейм» [Дьяченко 2004].

Использование методики фреймового подхода в ходе анализа различных языковых единиц даёт много преимуществ и представляется достаточно эффективным ввиду таких свойств фрейма, как иерархичность, динамичность и возможность представлять изучаемый материал в виде чётко организованной,

наглядной структуры, в которой все элементы занимают определённое место и взаимосвязаны друг с другом [Гусельникова, 2009, 31].

В настоящем исследовании с помощью фрейма моделируется индивидуально-авторское понимание музыки в творчестве Э. Бёрджесса.

Прежде чем перейти к фреймовому анализу, кратко рассмотрим существующие подходы к анализу музыки и связанных с ней оценочных значений в художественных текстах.

1.4. Оценочная интерпретация музыки в художественном тексте

Музыка – один из наиболее выразительных видов искусства, она отражает внутренний мир человека.

Музыка исчерпывающим образом передаёт самые сокровенные желания и чувства людей. Все свои эмоции, стремления, волевые акты, переживания человек может выразить посредством музыки. 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]. Слушая музыку, человек достигает некоего более высокого и свободного уровня.

Музыкальное начало пронизывает художественное пространство литературы, позволяя описать мир, используя универсальные музыкальные образы, символы и мотивы.

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

В своих литературных произведениях авторы часто описывают музыку, как одну из важнейших эстетических категорий, в качестве своеобразного метаязыка с целью выражения чувств и эмоций героев [Фомина 2015, 75]. По мнению Л.Н. Толстого, «лирическая поэзия и музыка имеют отчасти одну цель – произвести настроение, и настроения, производимые лирической поэзией и

музыкой, могут совпадать более или менее» [Толстой, az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_1300.shtml].

Музыка характеризуется как «вид искусства, отражающий действительность в звуках, художественных образах и активно воздействующий на психику человека. Музыка способна передавать эмоциональные состояния людей, а также выражать связанные с чувствами идеи общего плана» [Хоруженко 1997, 321]. Музыкальные образы в художественных произведениях являются одним из способов создания настроения, передачи чувств, эмоций и переживаний героев.

Эмоции тесно связаны с оценочным компонентом. Человек отражает своё отношение к различным событиям и явлениям, действующим в определённый период времени в конкретном месте для определённого 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 задаёт 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 (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.

В настоящем исследовании мы, вслед за Н.Д. Арутюновой, выделяем следующие категории оценочных значений: сенсорно-вкусовые (*вкусный, приятный*), психологические (*интересный, глупый, грустный*), эстетические (*красивый*), этические (*аморальный*), утилитарные (*полезный, вредный*), нормативные (*правильный*) и телеологические (*удачный, целесообразный*) [Арутюнова 1988].

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 [Мирзоева 2012]. Следовательно, оценочность и языковая личность выступают неразрывно связанными понятиями.

Изучение механизмов языкового выражения оценки в художественных текстах Э. Бёрджесса позволит глубже понять внутренний мир писателя, раскрыть миропредставление и систему ценностей языковой личности, исследовать фрейм «Музыка» в соотношении с замыслом создателя художественных произведений.

1.5. Феномен языковой личности с позиции вербальной репрезентации фрейма «Музыка»

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. Вайсгербера [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 преломлённые через её язык, её дискурс» [Караулов 1989, 7].

Языковая личность выступает как «носитель языковой способности определённого 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 языковой личности: элитарный – базирующийся на литературном языке, народный – на говоре, традиционно-профессиональный – на аргю, «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 ещё 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].

Рассмотрим творческий путь и формирование языковой личности Энтони Бёрджесса.

Энтони Бёрджесс (1917–1993) получил образование в колледже Ксавериан 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.

На становление языковой личности Энтони Бёрджесса 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».

Бёрджесс 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 Бёрджесса посвящён ряд работ [Holloway 1997; Spence 2004, 2009; Phillips 2010 и др.]. Музыка занимает особое

место в творчестве писателя, она является важным «действующим лицом» в целом ряде его произведений.

Языковая личность является многомерным образованием и существует в пространстве культуры, отражённой в языке, закреплённой 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 Э. Бёрджесса позволяют отнести его к элитарному типу языковой личности. Индивидуально-авторский стиль (идиостиль) автора прослеживается в использовании индивидуальных языковых образов, порождённых индивидуальным видением окружающего мира и собственным представлением о его совершенстве.

Выявление и описание вербальных экспликаторов фрейма «Музыка» в языке Бёрджесса осуществляется посредством анализа дистрибутивно-синтагматических связей наиболее частотных языковых репрезентантов фокусного фрейма.

1.6. Дистрибуция в изучении вербальной экспликации фрейма

«Музыка» в художественном тексте

В данной работе изучение фрейма «Музыка» в художественных текстах Э. Бёрджесса осуществляется посредством использования метода анализа лексической сочетаемости (иными словами – дистрибуции).

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 даёт 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 её 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 оязыковлении фрейма «Музыка» в художественных текстах Э. Бёрджесса участвуют, главным образом, разнообразные сочетания лексических единиц, репрезентирующих фокусный фрейм, с лексическими единицами разной категориальной принадлежности: 1) с глаголом (*глагольный тип сочетаний*); 2) с адъективной лексемой (*адъективный тип сочетаний*); 3) с субстантивной лексемой, объединённых с ней посредством предлога (*предложно-субстантивный тип сочетаний*); 4) с субстантивной лексемой (*субстантивный тип сочетаний*).

В настоящей работе анализ языковых средств, репрезентирующих фрейм «Музыка», осуществляется на основе исследования субъектно-объектных отношений, что позволяет наиболее полно отразить особенности изучаемого нами эмпирического материала.

1.7. 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 2014, 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 определённой коммуникативной интенцией [Бондарко 2014, 3]. Субъект – «термин логики, обозначающий предмет, о котором выносятся суждение, 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 одушевлённый или неодушевлённый предмет, на который направлено действие, деятельность, к чему непосредственно обращено чьё-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 2014, 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 художественных текстах фокусного писателя выделяются следующие субъектные значения: музыка как субъект действия, агенс, субъект-каузатор действия, 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 и др.

Помимо использования лексики, коррелирующей с музыкой, в процессе вербальной объективации фрейма «Музыка» в языке Э. Бёрджесса, отдельное внимание уделяется образным средствам представления музыки.

1.8. Компаративные тропы в художественном тексте и их роль в объективации эстетических категорий

Индивидуально-авторское восприятие и понимание мира находит своё отражение в созданной писателем системе образов. Ключевыми средствами воплощения языковой образности выступают компаративные тропы, к которым относятся метафоры и образные сравнения.

Метафоры и сравнения занимают особое место в вербализации фрейма «Музыка» в художественных произведениях Э. Бёрджесса.

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]. Дж. Лакофф определяет метафору как когнитивный инструмент, использующийся для понимания абстрактных понятий и абстрактного мышления [Lakoff 1993, 244].

В настоящем исследовании мы, вслед за С.И. Ожеговым, понимаем под метафорой «оборот речи, состоящий в употреблении слов и выражений в переносном смысле на основе какой-нибудь аналогии, сходства, сравнения» [Ожегов 2010, 291].

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]. 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].

В нашем исследовании при изучении образного представления музыки в художественных текстах Э. Бёрджесса мы исходим из теории концептуальной метафоры. Согласно Дж. Лакоффу, «концептуальная метафора» представляет собой ментальные проекции между концептуальными областями источника и

цели (по типу источник – аттрактор) [Lakoff 1999, 58]. Концептуальная область цели формируется из понятий, которые требуют осмысления, область источника включает понятия, с помощью которых осуществляется осмысление нового. Изучение индивидуально-авторского стиля писателя предполагает проведение анализа семантики областей источника и аттрактора, а также их систематизацию.

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 её 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 её 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, учёный классифицирует метафоры как: 1) образные и узуальные; 2) мёртвые [Москвин 2007, 135–157].

Несмотря на большое количество работ, посвящённых изучению метафоры, до сих пор не существует единого мнения относительно функций метафоры. Учёные (Н.Д. Арутюнова [Арутюнова 1979, 1990], А. Вежбицкая [Вежбицкая 1996], А.П. Бабушкин [Бабушкин 2012], К.М. Шилихина [Шилихина 2009, 2016], R.W. Gibbs [Gibbs 2006] и др.) выделяют эстетическую, познавательную, оценочную, психологическую, информативную, образную, символическую и другие функции метафоры.

В рамках нашей работы интерес представляют также образные сравнения. Сравнения в текстах Э. Бёрджесса эксплицируют разные образы музыки и придают фокусному фрейму высокую степень выразительности и, в известной мере, таинственности.

Сравнение принято рассматривать как категорию стилистики и поэтики. В.В. Одинцов определяет сравнение как «стилистический приём, основанный на образной трансформации грамматически оформленного сопоставления» [Одинцов 1979, 432]. А.П. Квятковский утверждает, что «в системе разнообразных поэтических средств выразительности сравнение является начальной стадией, откуда в порядке градации и разветвления вытекают почти все остальные тропы – параллелизм, метафора, метонимия, синекдоха, гиперболола, литота и пр.» [Квятковский 1966, 280].

С.М. Мезенин предлагает следующее понимание образного сравнения: «...Образное сравнение языка в общем виде можно определить как приём художественной речи, направленный на усиление воздействия на читателя (слушателя) и основанный на частичном соотнесении двух или нескольких предметов или явлений» [Мезенин 1968, 46]».

Понятия метафоры и сравнения зачастую противопоставляются друг другу. Существуют различные мнения лингвистов относительно данного вопроса. Одни учёные настаивают на строгом разграничении этих тропов, другие отождествляют их в связи с пересечением фокусных понятий.

Главной задачей метафоры и сравнения выступает художественное отображение действительности, а также выявление авторского мировоззрения

[Гальперин 1958, 169]. На основании этого, мы считаем целесообразным рассматривать метафору и сравнение как одно целое.

Выявленные образы музыки в индивидуально-авторской картине мира Э. Бёрджесса способствуют раскрытию языковой личности писателя, а также позволяют глубже проникнуть в природу фрейма «Музыка».

Выводы

В лингвистике текст рассматривается как «явление культуры», «речевой знак», «язык в действии», «любое языковое высказывание», «замкнутое целое». Особого внимания заслуживает проблема художественного текста, с помощью которого писатель предпринимает попытки оказывать влияние и трансформировать сознание и духовные установки читателя.

Специфика авторского мировосприятия и мироощущения находит своё отражение во фреймах. Категория фрейма, вслед за М. Минским, понимается нами как структура иерархически организованных и взаимодействующих друг с другом элементов, представленная в виде сети, состоящей из узлов и связей между ними [Минский 1979, 7].

Языковые проекции фрейма «Музыка» в языке Э. Бёрджесса дают возможность изучить индивидуально-авторскую картину мира писателя. 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.

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 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. В зависимости от типа культуры рассматриваются следующие типы языковой личности: элитарный, народный, традиционно-профессиональный, среднелитературный. Анализ языковой репрезентации фрейма «Музыка» позволяет отнести Э. Бёрджесса к элитарному типу языковой личности, на что указывают его образование, социальное окружение и речевые характеристики.

При рассмотрении функционирования языковых единиц, участвующих в вербализации фрейма «Музыка» в художественных текстах писателя, необходимо учитывать их синтагматику, сочетаемость или дистрибуцию. Под дистрибуцией подразумевается, что каждая языковая единица имеет ограниченную сочетаемость с другими подобными единицами.

При описании исследуемого материала большое значение имеет изучение субъектно-объектных отношений, связанных с выражением в языке универсальных категорий человеческой мысли. Музыка в художественных произведениях Бёрджесса выступает как в качестве субъекта-агенса, так и объекта-пациенса и имеет мелиоративную и пейоративную коннотацию.

В текстах Энтони Бёрджесса отдельного внимания заслуживает образное представление музыки. Метафоры и сравнения в языке писателя отражают онтологические, психологические, социокультурные, эстетические и другие реалии. Образные средства выступают в качестве способа мышления и познания

мира, а также служат средством отражения индивидуально-авторской картины мира.

Глава 2. ВЕРБАЛЬНАЯ ЭКСПЛИКАЦИЯ ФРЕЙМА «МУЗЫКА» В ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТАХ Э. БЁРДЖЕССА

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

Отметим, что в работе используются переводы В. Бошняка, Е.В. Нетесовой, А.Д. Смолянского, однако анализ примеров проводится на основе аутентичных текстов.

На основании анализа лексических единиц (далее ЛЕ), участвующих в вербальной репрезентации фрейма «Музыка» в художественных произведениях Э. Бёрджесса с точки зрения их семантического содержания, было выявлено, что они являются весьма гетерогенными.

Семантический анализ лексем с архисемой «music» позволяет выделить 4 субфрейма, формирующие фрейм «Музыка»: 1) субфрейм «Музыкальная экзистенция», включающий 3 слота: «Музыкальная форма», «Акустические номинанты музыки», «Вид искусства», которые, в свою очередь, подразделяются на подслоты; 2) субфрейм «Творец», состоящий из слотов «Исполнитель» и «Композитор»; 3) субфрейм «Инструменты», состоящий из 3 слотов: «Наименования музыкальных инструментов», «Типы музыкальных инструментов» и «Предметы, связанные с музыкальной деятельностью»; 4) субфрейм «Произведения», содержащий 8 слотов: «Названия произведений классической музыки», «Названия произведений популярной музыки», «Джазовые композиции», «Мелодии из кинофильмов», «Наименования религиозных гимнов», «Названия произведений рок-музыки», «Названия произведений фолк-музыки» и «Наименования народных песен»; и отдельные слоты «Адресат» и «Место исполнения музыки», не вошедшие ни в один из

субфреймов (см. Рисунок 2.1).

Квантитативное соотношение лексических единиц, эксплицирующих фрейм «Музыка» в художественных текстах Э. Бёрджесса, представлено в Таблице 2.1.

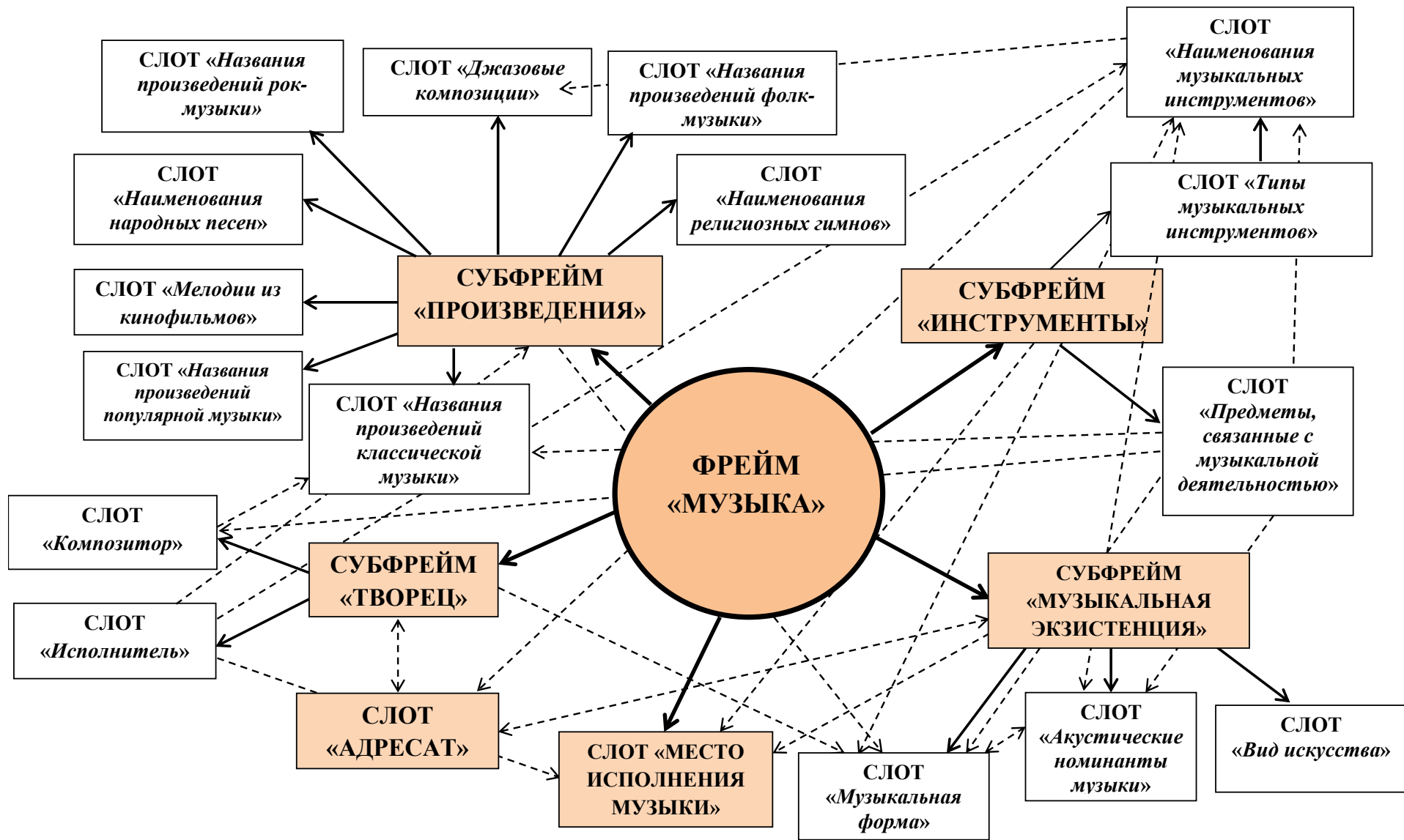


Рисунок 2.1. Графическое представление фрейма «Музыка» в художественных текстах Э. Бёрджесса

Фрейм «Музыка» в художественных текстах Э. Берджесса в квантитативном аспекте

СУБФРЕЙМ «МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭКЗИСТЕНЦИЯ»																
418 контекстов (41%)																
СЛОТ «Музыкальная форма»																
244 контекста (58%)																
ПОДСЛОТ «Общие обозначения музыкальных произведений»		ПОДСЛОТ «Наименования музыки и песен»								ПОДСЛОТ «Наименования музыкальных записей»		ПОДСЛОТ «Наименования произведений, характеризующихся по количеству исполнителей»				
121 контекст		79 контекстов								25 контекстов		19 контекстов				
<i>song</i>	<i>music</i>	<i>opera</i>	<i>symphony</i>	<i>hymn</i>	<i>chorus</i>	<i>concerto</i>	<i>waltz</i>	<i>oratorio</i>	<i>march</i>	<i>record(ing)</i>	<i>sound-track</i>	<i>solo</i>	<i>quartet</i>	<i>duet</i>	<i>trio</i>	<i>quintet</i>
Количество контекстов																
82	39	24	14	14	10	9	5	2	1	20	5	6	5	4	3	1
СЛОТ «Акустические номинанты музыки»																
153 контекста (37%)																
ПОДСЛОТ «Звучание»						ПОДСЛОТ «Голос»										
128 контекстов						25 контекстов										
<i>music</i>	<i>tune</i>	<i>chord</i>	<i>melody</i>	<i>sound</i>	<i>accompaniment</i>	<i>voice / goless</i>	<i>tenor</i>	<i>baritone</i>	<i>soprano</i>	<i>falsetto</i>						
Количество контекстов																
67	27	25	4	4	1	12	6	3	3	1						
СЛОТ «Вид искусства»																
21 контекст (5%)																
<i>music</i>																
СУБФРЕЙМ «ТВОРЕЦ»																
344 контекста (33%)																
СЛОТ «Исполнитель»																
195 контекста (56%)																

<i>singer</i>	<i>orchestra</i>	<i>musician</i>	<i>band</i>	<i>choir / chorus</i>	<i>pianist</i>	<i>saxophonist</i>	<i>drummer</i>	<i>player</i>	<i>trumpeter</i>	<i>violinist</i>	<i>bassoonist</i>	<i>conductor</i>	<i>tenor</i>	<i>baritone</i>	<i>flautist</i>	<i>piper</i>	<i>white-coated veck</i>	<i>pyahnitsa/ drunkie</i>	<i>old charles</i>	<i>old Dim</i>	<i>drinkers</i>	<i>women</i>	<i>burgesses</i>	<i>men in uniform</i>	<i>Albert Poupon</i>	<i>Nadia Boulanger</i>	<i>Berti Laski</i>	<i>Johnny Zhivago</i>	<i>Friedrich Gitterfenster</i>	<i>Geoffrey Plantus</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>		
33	28	25	21	15	9	6	6	5	3	3	2	2	2	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	4	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Количество контекстов																																													
СЛОТ «Композитор»																																													
149 контекстов (44%)																																													
<i>composer</i>	<i>Beethoven</i>	<i>Mozart</i>	<i>Puccini</i>	<i>Wagner</i>	<i>Edward Elgar</i>	<i>Handel</i>	<i>Bach</i>	<i>Debussy</i>	<i>George Antheil</i>	<i>Felix M. / Mendelssohn</i>	<i>Maurice Ravel</i>	<i>Noel Coward</i>	<i>Stravinsky</i>	<i>Thomas Campion</i>	<i>Martinù</i>	<i>Erik Satie</i>	<i>Khatchaturian</i>	<i>Schoenberg</i>	<i>Carl Orff</i>	<i>Bartok</i>	<i>Alban Berg</i>	<i>Josef Bayer</i>	<i>Strauss</i>	<i>Irving Berlin</i>	<i>Jerome Kern</i>	<i>W.C. Handy</i>	<i>George Gershwin</i>	<i>Verdi</i>	<i>Schumann</i>	<i>Wilhelm Furtwängler</i>	<i>Germain Tailleferre</i>	<i>Ivor Novello</i>	<i>Cyril Scott</i>	<i>Frederick Delius</i>	<i>Byrd</i>	<i>Weelkes</i>	<i>Waldteufel</i>	<i>Gabriel Pierné</i>	<i>Délibes</i>	<i>Richard Rodgers</i>					
18	20	12	10	9	9	7	7	5	5	5	4	3	3	3	3	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Количество контекстов																																													
СУБФРЕЙМ «ИНСТРУМЕНТЫ»																																													
173 контекста (17%)																																													
СЛОТ «Наименования музыкальных инструментов»																											СЛОТ «Предметы, связанные с музыкальной деятельностью»										СЛОТ «Типы музыкальных инструментов»								
92 контекста (53%)																											69 контекстов (40%)										12 контекстов (7%)								

piano	organ	trumpet	drum	trombone	guitar	harpichord	flute	horn	violin	saxophone	oboe	kettledrums	bassoon	gong	cymbal	clarinet	harp	pipe	tuba	jangles	viola	reed	stereo	disc	gramophone	strings	(loudspeaker	baton	stringed instruments / strings	brass	drums	wind instruments
Количество контекстов																																
26	15	14	10	8	8	8	6	6	6	5	4	3	2	2	2	2	1	1	1	1	1	1	21	17	9	8	8	6	7	3	1	1
СУБФРЕЙМ «ПРОИЗВЕДЕНИЯ»																																
54 контекста (5%)																																
СЛОТ «Классическая музыка»																																
35 контекстов (65%)																																
Реальные композиции																								Фиктивные композиции								
32 контекста (91%)																								3 контекста (9%)								
<i>Number nine (the choral symphony)</i>	<i>The fifth symphony</i>	<i>I poveri ricchi / Poveri ricchi</i>	<i>Symphony number forty in G minor</i>	<i>The joy ode / "Ode to joy"</i>	<i>I pagliacci</i>	<i>Trittico</i>	<i>Midsummer night's dream overture</i>	<i>"Una leggenda su san nicola"</i>	<i>'Prague'</i>	<i>The march of the david gang against the philistines</i>	<i>The brandenburg concerto</i>	<i>Moonlight' sonata</i>	<i>Chopsticks</i>	<i>The ring</i>	<i>Die meistersinger</i>	<i>La bohème</i>	<i>Marche joyeuse</i>	<i>Beethoven's seventh</i>	<i>Fruhlinglied</i>	<i>Cavalleria rusticana</i>	<i>Songs without words</i>	<i>The Jupiter</i>	<i>Die puppenfee</i>	<i>Falstaff</i>	<i>Salut d'amour</i>	<i>Symphony number one</i>	<i>'Wachet auf' choral prelude</i>	<i>Symphony no. 2</i>	<i>'Das Bettzeug'</i>	<i>The Symphony number three</i>		
Количество контекстов																																
9	4	3	3	2	2	2	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	
СЛОТ «Поп-музыка»												СЛОТ «Джаз»						СЛОТ «Песни из кинофильмов»				СЛОТ «Религиозная музыка»			СЛОТ «Рок-музыка»		СЛОТ «Фолк-музыка»		СЛОТ «Народные песни»			

2.1. СУБФРЕЙМ «МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭКЗИСТЕНЦИЯ»

Наибольшим по количественному составу ЛЕ является субфрейм «Музыкальная экзистенция», который включает 3 слота: «*Музыкальная форма*», «*Акустические номинанты музыки*», «*Вид искусства*». Слот «*Музыкальная форма*» является наиболее многочисленным и включает 3 подслота: «*Наименования музыки и песен*», «*Наименования музыкальных записей*», «*Наименования произведений, характеризующихся по количеству исполнителей*». Слот «*Акустические номинанты музыки*» представлен двумя подслотами: «*Звучание*» и «*Голос*». Слот «*Вид искусства*» состоит из одной лексемы *music* (музыка).

2.1.1. ЛЕКСЕМА *MUSIC* как доминанта субфрейма «Музыкальная экзистенция»

Отдельного внимания в художественных текстах Э. Бёрджесса заслуживает лексема *MUSIC* (музыка) как составляющая субфрейма «Музыкальная экзистенция».

Поскольку лексема *MUSIC* многозначна, мы анализируем её отдельные значения, входящие в различные слоты, которые условно обозначим:

МУЗЫКА¹ – обозначение музыкального произведения (39 единиц);

МУЗЫКА² – звучащая мелодия (67 единиц);

МУЗЫКА³ – искусство, отражающее мир в звуковых образах (21 единица).

Следует отметить, что в художественных текстах Э. Бёрджесса выделяются **субъектные и объектные значения** лексемы *MUSIC* как ключевого элемента фрейма «Музыка».

МУЗЫКА¹. Номинация *MUSIC* эксплицируется в художественных текстах Э. Бёрджесса как **обозначение музыкального произведения**, отметим, что в английском языке данная лексема не имеет аналогичной дефиниции. Как указывалось выше, музыка в языке Бёрджесса представлена в качестве субъекта и объекта. Рассмотрим примеры:

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 Clockwork Orange] (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... [Заводной апельсин]).

Музыка представлена в качестве субъекта действия. Под лексемой *music* понимается конкретное музыкальное произведение Людвига ван Бетховена – Пятая симфония (*the Fifth Symphony*).

Акцент делается на локализации музыки в необычной обстановке; отмечается звучание музыки в неблагоприятном континууме – *music crackled and boomed* (дословно – «музыка трещала и грохотала»).

Эксплицируется чувство неприятия ранее любимой мелодии, которая провоцирует приступы физической боли: *I creeched like bezoomny*. Некачественное звучание музыкальных произведений выступает каузатором боли и тошноты (*pain and sickness*).

Глагол *creech* имеет значение «to shout or scream» [A Clockwork Orange] (кричать, орать), прилагательное *bezoomny* означает «mad» [A Clockwork Orange] (сумасшедший). Отмечается употребление нецензурной брани, которая ярко демонстрирует отношение к людям, проводящим эксперименты с музыкой (*grahzny disgusting sods*).

Репрезентируется нежное отношение к музыкальному произведению, а также воздействие музыки на физическое состояние человека.

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 Clockwork Orange] (Дело в том, что эти svolotchi доктора устроили так, что любая музыка, которая навевает всякие там чувства, подымала теперь во мне такую же тошноту, что и всякий вид или поползновение к насилию... [Заводной апельсин]).

Музыка используется, чтобы вызвать отторжение при одной только мысли о насильственных действиях: *any music would make me sick just like vidding or*

wanting to do violence (любая музыка подымала теперь во мне такую же тошноту, что и всякий вид или поползновение к насилию). Музыка репрезентируется как *субъект-каузатор действия*. Она вызывает мощный эмоциональный отклик, надолго и прочно остающийся в памяти человека, что и является желаемым результатом эксперимента.

It was like he was singing blood to make up for his vulgarity when that devotchka was singing music [A Clockwork Orange] (Он изливал кровь, словно во искупление *rakosti*, которую сделал, когда та *kisa* вдруг излила на нас музыку [Заводной апельсин]).

Объект творческой деятельности *music* употребляется при глаголе *sing*, отражающем вокальную деятельность, и субъекте творческой деятельности *devotchka*. Глагол *sing* используется как в прямом, так и в переносном значении. Так, девушка исполняет песню – *sing music*, и человек, посмеившийся сделать пакость и нарушивший прослушивание вокального произведения, истекает кровью – *sing blood*. Актуализируется признак отщепености, музыка не терпит насмешек.

МУЗЫКА². Лексема *MUSIC* (*музыка*) употребляется в значении «звучащая мелодия» – «a series of sounds made by instruments or voices in a way that is pleasant or exciting» [Longman] (приятное звучание музыкального произведения или голоса). Приведём примеры, в которых музыка эксплицируется как **субъектная сущность**.

Первую группу представляют контексты, репрезентирующие *музыку* как *субъект действия, агенс*. Ср.:

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 Clockwork Orange] (Наконец под громкую атмосферную музыку, исходящую из динамиков со страшными помехами, начался фильм [Заводной апельсин]).

В данном контексте музыка является звуковым сопрождением к фильму. Музыка характеризуется рядом вербальных квалификаторов, посредством которых репрезентируются следующие признаки музыки: *очень громкая* (*very*

громку), *атмосферная* (*atmosphere*), *очень жестокая* (*very fierce*); *с помехами и диссонансом* (*full of discord*). Музыка представляется агенсом. Музыка как эмоционально-психологическая категория детерминирует состояние людей. Актуализируется признак неприятия, напряжённости, раздражения, вызванных звучащей мелодией.

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 громку, like it was all a deliberate torture, O my brothers [A Clockwork Orange] (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 [Заводной апельсин]).

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 громку* (*становилась всё 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 её 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 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 громку* (*музыка тем временем становилась всё громче и*

громче). Актуализируется признак причинения страданий с применением мощного эмоционального и психологического оружия – музыки. Музыка воздействует на эмоционально-психологическое состояние человека, вызывая в нём физическую реакцию, ведущую к саморазрушению.

Следующий контекст является логическим продолжением предыдущего:

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 Clockwork Orange] (Потом я влез на подоконник (музыка была теперь от меня слева), закрыл *glazzja*, щекой ощутил холодное дуновение ветра и тогда прыгнул [Заводной апельсин]).

Непрекращающийся поток громкой музыки, репрезентированный глаголом *blast* – «to produce a lot of loud noise, especially music» [Longman] (создавать громкий шум, особенно музыкой), являющийся причиной нестерпимых мучений, подталкивает к единственному решению – покончить жизнь самоубийством, тем самым завершив страдания. Неотвратимость и неизбежность подобного исхода можно продемонстрировать на примере семантико-когнитивной цепи: *got on to the sill* (влез на подоконник) → *the music blasting away to my left* (музыка грохотала слева от меня) → *shut glazzies* (закрыл глаза) → *felt the cold wind* (ощутил холодное дуновение ветра) → *jumped* (прыгнул). Актуализируется признак сильнейшего воздействия музыки на сознание человека, которое ведёт к самоуничтожению.

All the time the music bumped out, very like sinister [A Clockwork Orange] (Музыка нарастает, *diko* зловеще [Заводной апельсин]).

Субъект действия *music* употребляется при предикате *bump out* (нарастать). Демонстрируется усиление звучания музыки, вместе с которой увеличивается психологическое напряжение и давление на слушателей, вербализующееся посредством темпоральной составляющей *all the time* (все время) и адъективного квалификатора *sinister* (зловещий), усиленного наречием *very* (очень), что ещё более подчёркивает стрессовость обстановки. Музыка выступает эмоционально-психологической категорией. Актуализируется признак

нарастающего, непрекращающегося беспокойства, перерастающего в страх и панику.

Второе в количественном соотношении место занимает категория *субъект-носитель признака*. Музыка как субъект-носитель признака эксплицируется преимущественно посредством адъективных вербальных квалификаторов с мелиоративной и пейоративной коннотацией:

– *trivial* (ярмарочная):

Communists find him and Nazistically kick and beat him to death while trivial music continues in the background [Earthly Powers] (Коммунисты находят его там, избивают до смерти, подобно нацистам, под аккомпанемент ярмарочной музыки [Силы земные]);

– *out-of-date* (старомодная):

In one a dance was swinging away to out-of-date music... [Tremor of Intent] (В одном из них были танцы: звучала старомодная музыка... [Трепет намерения]);

– *greyish and devout* (мрачноватая и благочестивая):

The music became greyish and devout [Earthly Powers] (Музыка стала мрачноватой и благочестивой [Силы земные]);

– *jaunty, weak* (бодрая, небогатая):

Jaunty music, weak on melody but rich in polyrhythms, swelled on pipes and a multitude of drums [Earthly Powers] (Бодрая музыка небогатая мелодией, зато богатая ритмами труб и множества барабанов [Силы земные]);

– *unearthly* (неземная):

The noises of war recede and there's unearthly music and an angelic chorus [Earthly Powers] (Просто шум битвы стихает и сменяется неземной музыкой и хором ангелов [Силы земные]).

Музыка как субъект-носитель признака репрезентируется также посредством дефиниций. Ср.:

– *music – a useful emotional heightener* (музыка – удобный усилитель эмоций):

“Music,” said Dr. Brodsky, like musing. “...It’s a useful emotional heightener, that’s all I know [A Clockwork Orange] (Музыка, – задумчиво

произнёс доктор Бродский. – ...Что ж, это удобный усилитель эмоций, тут я спец [перевод Л.К.).

Существительное *heightener* образуется от глагола *heighten* – «if something heightens a feeling, effect etc, or if a feeling etc heightens, it becomes stronger or increases» [Longman] (если что-либо усиливает чувство, эффект и т.д., или если чувство и прочее усиливается, оно становится сильнее или увеличивается). Актуализируется признак неоспоримого влияния музыки, оказываемого на слушателей, которое иногда используется в медицинских целях. Музыка представляется как психофизическая категория, поскольку с её помощью можно воздействовать не только на психическое, но и на физическое состояние человека.

– *music – squeaks* (музыка – визг)

The haute cuisine is garbage and the music is squeaks... [Earthly Powers] (Изысканными блюдами становятся отбросы, музыка превращается в визг... [Силы земные]).

Данный контекст репрезентирует деградацию общества, что репрезентируется следующими негативными определениями: *haute cuisine* (изысканные блюда) – *garbage* (отбросы), *music* (музыка) – *squeaks* (визг), отражающими отсутствие вкуса у современного общества.

Следующую группу составляют контексты, в которых музыка представлена как *субъект-каузатор действия*. Обратимся к примерам:

You understand about that tolchock 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 Clockwork Orange] (Про том toltshok. Тём, ты пойми меня правильно. Это всё музыка, понимаешь? Я становлюсь как *bezitni*, когда какая-нибудь *kisa* поёт, а ей мешают. Из-за этого и получилось [Заводной апельсин]).

В данном контексте каузируемое действие при субъекте *music* демонстрируется на примере разворачивающейся ситуации: прослушиванию музыки мешает посторонняя болтовня окружающих (*any veck interferes*), что приводит в ярость слушателя (*get all bezoomny*), который теряет контроль над собой, вследствие чего завязывается драка (*tolchock on the rot*). Таким образом,

музыка провоцирует человека на неосознанные действия, любое вмешательство и нарушение тишины, отвлекающие от процесса прослушивания, влекут за собой негативные последствия. Актуализируется признак всепоглощающего влияния музыки, которое не терпит отвлечения. Музыка является эмоционально-психологической категорией.

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 Clockwork Orange] (Что касается музыки, то она как раз всё 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 [Заводной апельсин]).

В приведённом примере субъектом каузирующего действия является музыка (*music*), каузирующее действие репрезентируется глаголами *sharpen up* (обострять) и *made* (давать возможность), субъектом каузируемого действия выступает слушатель, каузируемое действие представляется глаголом *feel* (чувствовать).

Музыка обостряет все некогда дремавшие чувства человека, что вербализуется фразовым глаголом *sharpen something up*, символизирующим улучшение, стремление к достижению стандарта. Музыка даёт ощущения всевластия и всемогущества, человек чувствует себя равным Богу (*made me feel like old Bog himself* (давала мне почувствовать себя равным Богу)), наделённым 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.

Далее обратимся к рассмотрению контекстов, в которых музыка представлена как *субъект-соучастник действия*. Ср.:

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 Clockwork Orange] (В этот раз на экране сразу появилась молоденькая kisa, с которой проделывали добрый старый sunn-vunn – сперва один мальчик, потом другой, потом третий и четвёртый, причём из динамиков нёсся её истошный kritsh пополам с печальной и трагической музыкой [Заводной апельсин]).

Трагическая музыка сопровождает сцены насилия над юной девушкой (*going on at the same time*). Музыка будто оплакивает жертву, осознавая весь ужас и безвыходность ситуации. Музыка рассматривается как морально-этическая категория, поскольку актуализируется признак осуждения происходящего, беспомощности, безысходности, трагизма ситуации.

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 Clockwork Orange] (Всё, что я мог делать, это поднимать kritsh, чтобы выключили, выключили, отчасти перекрывая этим шум драк, резни и музыку, которая это сопровождала. Можете себе представить моё облегчение, когда, просмотрев последний отрывок... [Заводной апельсин]).

Музыка выступает аккомпанементом к фильму о насилии (*the music that went with it all*), подобно сценам драк и резни, она мучает героя. Отчаянно пытаюсь заглушить страшные звуки проявлений жестокости и музыки, он кричит, умоляя прекратить, выключить фильм. И лишь с последним тактом музыки для него наступает облегчение страданий (*it was like a terrible relief when I'd viddied the last bit of film*).

The sweetest and most heavenly of activities partake in some measure of violence – the act of love, for instance; music, for instance [A Clockwork Orange] (В самом святом и приятном присутствует и некоторая доля насилия – в любовном акте, например; да и в музыке, если уж на то пошло [Заводной апельсин]).

Музыка называется одной из «самых святых и приятных» вещей (*the sweetest and most heavenly of activities*), она ставится в один ряд с любовным актом

(*the act of love*). Однако даже самые сладкие моменты сопряжены с насилием. Музыка поработывает человека, лишает его права выбора, что является насилием над волей и свободой человека. Тем самым, музыка становится соучастником насилия (*partake in some measure of violence*). Глагол *partake* означает «to take part in an activity or event» [Longman] (принимать участие в деятельности или событии). Несмотря на это, насилие подобного рода не причиняет вреда, а является сладкой мукой. Актуализируется признак сладостного, приятного томления. Музыка выступает гедонистической категорией, направленной на получение чувственного наслаждения.

Далее обратимся к рассмотрению контекстов, в которых музыка как звучание репрезентируется в качестве **объектной сущности**. Рассмотрим примеры:

A malenky bit of a rest first, yes, and a quiet think on the bed to the sound of lovely music [A Clockwork Orange] (*Сперва следует tshutok отдохнуть, да-да, и спокойно подумать, лёжа в кровати под звуки прекрасной музыки* [Заводной апельсин]).

В фокусном примере *объект восприятия music* употребляется при предикате восприятия, который выражен имплицитно. Под лексемой *the sound* (звук) подразумевается процесс прослушивания музыки.

Запутавшись в себе, осознавая ложность своих действий, человек стремится обрести гармонию и найти смысл жизни. Музыка помогает расслабиться (*rest*), отбросить все ненужные мысли и сконцентрироваться на главном (*a quiet think*).

В следующем контексте лексема *music* употребляется при глаголе *have*, контекстуальное значение которого определяется как *listen to* (*слушать*):

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 [A Clockwork Orange] (*Считалось, что для дальнейшего моего образования мне можно читать эту книгу и даже слушать тюремный проигрыватель, пока читаю* [Заводной апельсин]).

В данном контексте музыка выступает как часть образовательного процесса, наряду с чтением книг, происходит прослушивание музыки, это может быть наглядно отражено в следующей семантико-когнитивной цепи: *education* (образование) → *book* (книга) → *music* (музыка). Актуализируется признак развивающего, просветительского действия музыки.

Объект-комитатив music употребляется при лексеме *films* (*films with music*):

It was because all those violence films had music with them [A Clockwork Orange] (*А всё потому, что в фильмах насилие сопровождалось музыкой* [Заводной апельсин]).

Фильмы со сценами жестокости и насилия (*violence films*) сопровождаются музыкой, создающей атмосферу беспокойства, страха, напряжённости. Актуализируется признак аудиального воздействия на психологическое состояние людей.

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 Clockwork Orange] (*Обезумев от боли и тошноты, я метался по всей квартире, пытаюсь скрыться от этой музыки, выл так, будто мне выпустили кишки* [Заводной апельсин]).

Музыка вызывает физические мучения (*pain and sickness* (боль и тошнота), которые, в свою очередь, провоцируют ментальное и психическое расстройство (*wander* (метаться), *groan* (выть, стонать)). Попытки остановить поток звучащей музыки вербализуются фразовым глаголом *shut out* (скрыться). Актуализируется признак сильного влияния музыки на психофизическое состояние человека.

Объект-орудие действия music употребляется при субъекте действия *those who were supposed to be my like new droogs* (*те, кто вроде бы стал как бы моими новыми друзьями*), предикатом является глагол *arrange* (*подстраивать*):

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 Clockwork Orange] (И, уже vyrubajass, я вдруг осознал, что все, все до единого в этом страшном мире, против меня, что музыку за стеной мне подстроили специально, причём как раз те, кто вроде бы стал как бы моими новыми друзьями, а то, чем всё это кончилось, как раз и требовалось для их эгоистической и отвратной политики [Заводной апельсин]).

В данном контексте речь идёт о намеренном доведении главного героя до самоубийства. Подобное злодеяние совершили люди, которых он считал своими новыми друзьями (*my like new droogs*) для достижения собственных целей (*for their horrible selfish and boastful politics*). Зная о непереносимости героем музыки, его «друзья», заперли его в квартире, включив в соседнем помещении громкую музыку и ожидая развязки. В подтверждение этому служит глагол *arrange*, означающий «to organize or make plans for something» [Longman] (организовать или строить планы на что-либо). Актуализируется признак намеренного причинения страданий и доведения до самоубийства.

МУЗЫКА³. Лексема *MUSIC* используется в значении «искусство» – «the art of writing or playing music» [Longman] (искусство создания и исполнения музыкальных произведений).

Музыка в следующих примерах выступает *субъектом-каузаторм* действия. Ср.:

Music and the sexual act, literature and art, all must be a source now not of pleasure but of pain [A Clockwork Orange] (Музыка, половая любовь, литература и искусство – всё это теперь для тебя источник не удовольствия, а только лишь боли [Заводной апельсин]);

But good is a neutral inanimate – music, the taste of an apple, sex [Tremor of Intent] (Но добро не только нейтрально, оно неодушевлённо: музыка, вкус яблока, секс [Трепет намерения]).

Реалии, которые традиционно принято считать источниками удовольствия: искусство (*music, literature, art*), физическая близость (*sexual act*), гастрономическое наслаждение (*the taste of an apple*), на самом деле являются нейтральными (*neutral*) и, более того, могут служить каузатором боли и страданий (*a source now not of pleasure but of pain*).

В нижеследующем контексте музыка представлена как *объект каузирующего состояния*. Ср.:

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 Clockwork Orange] (Эк ведь, до чего я дошёл – это при моей-то любви к хорошей музыке; я сполз с кровати, еле дотащился, подвивая, до стенки и застучал, забился в неё, *vskritshivaja*: «Прекратите! Прекратите! Выключите!» [Заводной апельсин]).

Речь идёт о некогда безграничной любви и поклонении музыке, что вербалуется посредством конструкции глагол (*had loved*) + наречие (*so much*). Однако в настоящий момент музыка доставляет нестерпимые мучения, которые заставляют ползти (*crawl*), выть (*go oh oh oh to myself*) от страшных мук, колотить в стену (*bang bang banging on the wall*) и кричать изо всех сил (*creech*) с мольбой о прекращении мучений. Однородные сказуемые подчёркивают длительность страданий и их нарастающую силу, что может быть репрезентировано с помощью семантико-когнитивной цепи: *crawling off the bed* → *going oh oh oh to myself* → *then bang bang banging on the wall* → *creeching*. Лексические повторы (*oh oh oh; bang bang banging; stop, stop*) также свидетельствуют о нескончаемости страшного процесса. Актуализируются признаки увлечения музыкой, восхищения и восторга, трансформированных в резкое неприятие, вызывающее негативную психофизическую реакцию.

Одной из важнейших составляющих вербальной репрезентации фрейма «Музыка» в художественных текстах Э. Бёрджесса является рассмотрение лексемы *MUSIC* с позиции анализа субъектно-объектных отношений. Установлено, что доминируют объектные значения фокусной лексемы – *музыка*

как объект (62%); музыка как субъект представлена в 38% контекстов.

В исследуемом материале выделяется широкий спектр **объектных значений** лексемы *MUSIC*: музыка как объект творческой деятельности (29%), объект действия (20%), объект каузирующего состояния (15%), объект речемыслительной деятельности (12%), объект восприятия (10%), объект владения (6%), объект-орудие действия (4%), объект-комитатив (4%) (см. Таблицу 2.2).

Таблица 2.2

Квантитативное соотношение объектных значений лексемы *MUSIC*, актуализирующихся в процессе вербализации фрейма «Музыка» в текстах

Э. Бёрджесса

Объектное значение	Количество (%)	Примеры
Объект творческой деятельности	22 (29%)	<i>singing music; wrote music; had written music; music he put to the words; providing music (= writing music); writing music (×2); a composer of music (×3); composing music (×2); music composed (×2); work at music; spinning silly music (= composing music); write music (×2); produce music; composition of music; had fathered music (= had composed music); do the music</i>
Объект действия	15 (20%)	<i>putting on music; shut out the music; gave out music; fitting music to film; music was being subsidized; a player of jazz music; feed an hour of Domenico's music; give to music; given up music; didn't put the music first; played music (×5)</i>
Объект-каузатор состояния	12 (15%)	<i>wanted music (=wanted to listen to music), fond of music; keen on music; it's not fair on the music; had loved music; needed music; despise the music; receive an Oscar for his music; responsibility for the music; loving music; loved music; appeal to music</i>
Объект речемыслительной деятельности	9 (12%)	<i>called the music; laugh at music; judge of music; knew music; ignored the music; laughing at music; music was mentioned; talking about music; meant music</i>
Объект восприятия	7 (10%)	<i>slooshy some lovely music; the sound of lovely music; hear music; have not heard the music (×2); heard the music; had music (= listened to music)</i>
Объект владения	5 (6%)	<i>let the simple music come; had sleeves full of music; left him to his plastic music; don't want any music (=don't want music to exist); bad boy of music</i>
Объект-орудие действия	3 (4%)	<i>music had been arranged; bursting in a blaze of music; in grosser music</i>

Объект-комитатив	3 (4%)	<i>films had music with them; music for the talkies; earning money is difficult with music</i>
------------------	--------	--

Музыка как **объект** 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 (любил музыку так сильно)* 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)* и др.); 5) интеллектуальные (*part of my like further education to have music on the chapel stereo (для дальнейшего моего образования мне можно слушать тюремный проигрыватель)* и др.); 6) суггестивные (*It was because all those violence films had music with them (А всё потому, что в фильмах насилие сопровождалось музыкой)* и др.).

В процессе изучения эмпирического материала нами были выделены следующие **субъектные значения** лексемы *MUSIC* как составляющей фрейма «Музыка» в языке Э. Бёрджесса: музыка как субъект действия, агент (50%), субъект-носитель признака (25%), субъект-каузатор действия (9%), субъект-соучастник действия (8%), субъект экзистенциальный (6%) и субъект речемыслительной деятельности (2%) (см. Таблицу 2.3).

Квантитативное соотношение субъектных значений лексемы *MUSIC* в вербализации фрейма «Музыка» в текстах Э. Бёрджесса

Субъектное значение	Количество (%)	Примеры
Субъект действия, агенс	26 (50%)	<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; music had stopped; music continues; music began to swell; music swelled on; music stopped (×2); enclosed by music (= music enclosed); curtains closed to Tom's tabs music (= music played); music tried to depict; music blared; music contended; finger-snapping to the music (= music was playing); ruined by half-witted music (= music ruined)</i>
Субъект-носитель признака	13 (25%)	<i>[music] It's a useful emotional heightener; trivial music; music is squeaks; unearthly music; music became greyish and devout; jaunty music, weak on melody but rich in polyrhythms; music is good; music becoming more and more ubriaca; music was of the kind that gets a man an Oscar (= excellent music); had there been copious draughts of music with, if not originality, at least character to wash it down (= characteristic music); leave colour to the music (= colourful music); out-of-date music; electronic music</i>
Субъект-каузатор действия	5 (9%)	<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; music has charms to soothe a savage breast</i>
Субъект-соучастник действия	4 (8%)	<i>music going on at the same time; music that went with it all; the only sound being music; [music] partake violence</i>
Субъект экзистенциальный	3 (6%)	<i>there was plenty of music; What was that music?; good is music</i>
Субъект речемыслительной деятельности	1 (2%)	<i>music speaks</i>

Базовыми вербально-когнитивными индикаторами музыки как **субъекта** являются следующие признаки: 1) эмоционально-психологические (*music sharpened me up* (музыка всё во мне обостряла) и др.); 2) психофизические (*music had dragged me out of sleep* (музыка меня разбудила) и др.); 3) 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) и др.); 4) гедонистические (*The sweetest and most heavenly of activities – music* (В самом святом и приятном – в музыке) и др.); 5) физиологические (*the music blasting away to my left, and I shut my glazzies and I jumped* (музыка грохотала теперь от меня слева, я закрыл glazzja и прыгнул) и др.); 6) физические (*music was still pouring* (музыка по-прежнему лилась) и др.) и др.

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» и т.д. Доминантные составляющие лексемы *MUSIC* в составе субфрейма «Музыкальная экзистенция» эксплицируют, в большей степени, индивидуально-маркированные признаки музыки, характерные для художественных текстов Э. Бёрджесса.

2.1.2. СЛОТ «Музыкальная форма»

Слот «Музыкальная форма» включает в себя 2 подслота: «Наименования музыки и песен» и «Акустические номинанты музыки» (см. Таблицу 2.1). Поскольку ЛЕ *MUSIC* была проанализирована нами выше, для данного слота мы рассмотрим другие лексемы.

Наибольшим в квантитативном соотношении ЛЕ является подслот «Наименования музыки и песен», который состоит из номинаций: *song* (песня), *opera* (опера), *symphony* (симфония), *concerto* (концерт), *oratorio* (оратория), *hymn* (гимн), *chorus* в значении «a piece of music written to be sung by a choir» [Longman] (хор), *waltz* (вальс), *march* (марш). Рассмотрим примеры:

At eighteen old Wolfgang Amadeus had written concertos and symphonies and operas and oratorios and all that cal, no, not cal, heavenly music [A Clockwork Orange] (В восемнадцать лет у Вольфганга Амадеуса уже написаны были концерты, симфонии, оперы, оратории и всякий прочий kal... хотя нет, не kal, а божественная музыка [Заводной апельсин]).

Все перечисленные музыкальные произведения относятся к жанру классической музыки. *Concerto* (*концерт*) означает «a piece of classical music, usually for one instrument and an orchestra» [Longman] (классическое музыкальное произведение для сольного инструмента в сопровождении оркестра); *oratorio* (*оратория*) имеет значение «a long piece of music in which a large group of people sing» [Longman] (крупное музыкальное произведение, исполняемое большой группой людей); *opera* (*опера*) со значением «a musical play in which all of the words are sung» [Longman] (музыкально-драматическое произведение, весь текст которого исполняют певцы).

Наблюдается явление негации: даётся перечисление – *concertos and symphonies and operas and oratorios and all that cal* (*концерты, симфонии, оперы, оратории и всякий прочий cal*), затем перечисленное ранее подвергается опровержению – *no, not cal* (*нет, не cal*) и переходит в пафосно-торжественное утверждение – *heavenly music* (*божественная музыка*).

Таким образом, актуализируется признак поклонения классической музыке, её обожествления.

*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* [A Clockwork Orange] (*Моей обязанностью было управляться со стареньким проигрывателем, ставить торжественную музыку перед и после, а также в середине службы, когда полагается петь гимны* [Заводной апельсин]);

*Then the door opened and the chassos came in to tolchock me back to my vonny cell, but the old charles still went on singing this **hymn*** [A Clockwork Orange] (*Затем дверь отворилась, вошли вертухаи, чтобы ottastshitt меня обратно в вонючую камеру, но старый свищ, не прерываясь, продолжал петь свой псалом* [Заводной апельсин]).

Лексема *HYMN* имеет дефиницию «a song of praise to God» [Longman] (песня, возносящая хвала Богу). В анализируемых примерах отмечается индифферентное отношение к музыке религиозной направленности. Однако обращает на себя внимание обстановка, в которой звучит эта музыка. Речь идёт о

пенитенциарной системе, что подтверждается словами *chassos* и *cell*. *Chasso*, согласно определению Э. Бёрджесса, означает «*guard*» – «someone whose job is to prevent prisoners from escaping» [Longman] (человек, чьей работой является предупреждать побег заключённых из тюрьмы); *cell* имеет значение «a small room in a prison or police station where prisoners are kept» [Longman] (маленькое помещение в тюрьме или полицейском участке, где содержатся заключённые). Камера получает пейоративно-маркированное определение *vonny* (*вонючий*).

Во время чтения псалма включается музыка, ещё более нагнетающая обстановку – *solemn music*. Прилагательное *solemn* в данном примере означает «very serious and not happy» [Longman] (очень серьёзная и несчастная). Актуализируется признак отрешённости, безысходности, отчаяния.

Подслот «Наименования произведений, характеризующихся по количеству исполнителей» включает лексемы *solo* (*соло*), *quartet* (*квартет*), *duet* (*дуэт*), *trio* (*трио*), *quintet* (*квинтет*). Ср.:

There was music playing, a very nice malenky string quartet... [A Clockwork Orange] (*Передавали музыку, очень даже приличный струнный квартет...* [Заводной апельсин]).

Номинация *quartet* (*квартет*) во втором лексико-семантическом варианте имеет значение «a piece of music written for four performers» [Longman] (музыкальное произведение для четырёх инструментов или для четырёх голосов).

Лексема *quartet* описывается посредством ряда мелиоративно-коннотативных прилагательных: *nice*, *malenky*, усиленных наречием *very* (*очень*): *nice* означает «pleasant, attractive, or enjoyable» [Longman] (приятный, привлекательный, доставляющий удовольствие); *malenky* трактуется как «little, tiny» [A Clockwork Orange] (маленький, крошечный). Присутствует указание на группу музыкальных инструментов *string* – «musical instruments that have strings» [Longman] (струнные музыкальные инструменты). Демонстрируется трепетное, нежное отношение к музыке.

Подслот «Наименования музыкальных записей» насчитывает 2 лексемы: *recording* (*запись*) и *sound-track* (*звуковая дорожка*).

Номинация *RECORDING* (*запись*) со значением «music, speech, or images that have been stored on tape or discs» [Longman] (музыка, речь или изображения, записанные на плёнку или диски) встречается в тексте романа единожды в форме множественного числа:

It had the gloopy name of MELODIA, but it was a real horrorshow mesto and skorry, most times, at getting the new RECORDINGS [A Clockwork Orange] (*Название у него было глуповатое: «Melodija», но дело там знали, работали быстро, и там, как правило, проще всего было доставать новые записи* [Заводной апельсин]).

Лексема *recordings* получает определение *new* (*новый*). Отмечается графический аспект – написание слова прописными буквами для того, чтобы обратить внимание читателя на факт наличия новых записей. Актуализируется признак новизны, возможности первым услышать новые записи.

Лексема *SOUND-TRACK* (*звуковая дорожка*) означает «the recorded music from a film» [Longman] (запись музыки из фильма). Ср.:

Then there were lewdies being dragged off creeching though not on the sound-track... [A Clockwork Orange] (*Потом пошли кадры, где людей куда-то тащат, а они кричат, но на звуковой дорожке их криков не было...* [Заводной апельсин]).

Сама лексема *sound-track* носит нейтральный характер, однако её лексическое окружение вызывает ряд негативных чувств – *lewdies being dragged off creeching* (*людей куда-то тащат, а они кричат*). Анализируемая номинация порождает в сознании читателя отталкивающие, пугающие ассоциации.

2.1.3. СЛОТ «Акустические номинанты музыки»

Слот «Акустические номинанты музыки» образуется из двух подслотов «Звучание» и «Голос».

Подслот «Звучание» включает в себя такие лексические единицы, как *tune*, *melody* (*мелодия*), *sound* (*звук*), *chord* (*аккорд*), *accompaniment* (*аккомпанимент*).

Номинация *TUNE* (*мелодия*) имеет значение «a series of musical notes that are played or sung and are nice to listen to» [Longman] (последовательность звуков,

исполняемая на музыкальных инструментах, пение, которые приятно слушать).

Ср.:

*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 [A Clockwork Orange] (Но мелодия была та, это я твёрдо знал, проснувшись через две, а может, через десять минут, а может, через двадцать часов, или дней, или лет – часы у меня давно отняли [Заводной апельсин]);*

*...and then the lovely blissful **tune** all about Joy being a glorious spark like of heaven... [A Clockwork Orange] (...и тут потекла та самая блаженная мелодия, в которой радость сверкала божественной искрой с небес... [Заводной апельсин]);*

*You can hear five different **tunes** going on at the same time [Time for a Tiger] (Одновременно слышишь пять разных мелодий [Время тигра]);*

*I want something too direct and easy and tender for you. I want a simple **tune**, not a full orchestra [Tremor of Intent] (Мне хочется чего-то более непосредственного, лёгкого и нежного. Многоголосью оркестра я предпочитаю лёгкую мелодию [Трепет намерения]).*

Речь идёт о мелодии, настолько яркой и запоминающейся, что она остаётся узнаваемой даже через десятилетия (*the tune was right*). Время отражается по восходящей, что может быть репрезентировано в виде временной шкалы: *two minutes* (две минуты) → *ten minutes* (десять минут) → *twenty hours* (20 часов) → *days* (дней) → *years* (лет).

Мелодия описывается с помощью мелиоративно-коннотатированных адъективных детерминант: *lovely blissful* (блаженная), *simple* (лёгкая). Звучит мысль о неземной радости (*Joy being a glorious spark like of heaven*), что создаёт прекрасное настроение и способствует поднятию духа. Актуализируется признак хорошего настроения, задаваемого мелодией.

Далее рассмотрим пример, репрезентирующий лексему *SOUND* (звук).

A mysterious sound, Toomey, a kind of song (Очень загадочный звук, Туми, царь песен).

Из контекста становится очевидным, что в значении слова *sound* присутствует сема «музыка», поскольку речь идёт о звуках песни. Лексическая единица *sound* определяется эпитетом *mysterious* (загадочный).

Следующим подслотом, входящим в состав слота «Акустические номинанты музыки», является подслот «Голос», который включает следующие ЛЕ: *voice / goloss* (голос), *tenor* (тенор), *baritone* (баритон), *soprano* (сопрано), *falsestto* (фальцет). Рассмотрим несколько примеров.

Слово *GOLOSS* (голос) является лексической единицей вымышленного языка британских подростков, который преимущественно имеет русскую основу. Синонимом слова *goloss* в английском языке выступает лексема *voice* со значением «the quality of sound you produce when you sing» [Longman] (звуки, которые человек производит при пении). Ср.:

Then he began to sing away at a hymn in a real loud rich goloss [A Clockwork Orange] (...и запел громким, хорошо поставленным голосом псалом [Заводной апельсин]).

В приведённом примере слово *goloss* характеризуется адъективными квалификаторами с мелиоративной маркированностью – *loud rich* (хорошо поставленный).

Интерес представляют контексты, содержащие лексему *TENOR* (тенор). Ср.:

Fra Marco now, with his shrill tenor, dominated the conclave [Earthly Powers] (Фра Марко теперь своим пронзительным тенором вмешивается в конклав [Силы земные]);

Anus, recovering from the blow, rose to add his sexy tenor to the ensemble [Earthly Powers] (Арий, очнувшийся после удара, встаёт и присоединяет свой соблазнительный тенор к общему хору [Силы земные]).

Фокусная ЛЕ описывается посредством эпитетов *shrill* (pronзительный) и *sexu* (соблазнительный), эксплицирующих контрастные чувства при восприятии голоса: неприятие и влечение.

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

Особую группу имён 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 имён собственных состоит не только в указании на называемый ими объект, данные языковые единицы всегда несут дополнительную экстралингвистическую информацию. «Выполняя ряд социальных функций, имя живёт 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. Ковалёва 2002, 2014; М.В. Сухих 2009; К.М. Шилихиной 2009, 2014; V. Blonar 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 даётся 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 имён известных людей, литературных и библейских персонажей? Чем объясняются различия в национально-культурных интерпретациях этих имён? 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 имён», 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 имён 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 счёт раскрытия в контексте «закодированных» в имени собственном семем, служащих идентификатором идиостиля писателя в рамках структуры художественного текста [Меркулова 2015, 114].

Креация имён 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. При создании имён 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 определённое лицо, но и выражает заложенный в него автором смысл, характеризующий значение имени.

2.2.1. СЛОТ «Исполнитель»

Слот «Исполнитель» формируется посредством наименований музыкантов (*pianist* (*пианист*), *saxophonist* (*саксофонист*), *drummer* (*ударник*) и др.) и музыкальных коллективов (*orchestra* (*оркестр*), *band* (*джаз-банд*), *choir / chorus* (*хор*)), ЛЕ, номинирующих любителей музыки (*veck* (*человек*), *drunkie* (*пьяница*)), а также с помощью антропонимов, в частности имён музыкантов (*Berti Laski* (*Берти Ласки*), *Ike Yard* (*Айк Ярд*) и др.) и названий музыкальных групп (*The Heaven Seventeen* («*Хевен Севентин*») и др.).

Лексема *SINGER* (*певец*) относится к наименованиям исполнителей вокальной музыки. Ср.:

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 [A Clockwork Orange] (*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* [Заводной апельсин]);

...the singer, an epicene willow-wand with a tow lock over his right eye, was singing it... [Earthly Powers] (*...певец, извивающийся гермафродит с локоном, упавшим на правый глаз, запел...* [Силы земные]);

'Is it some sort of a bloody queer ear you'll be wanting yourself?' said a bearded young man, a drunken country singer [Tremor of Intent] («*Таким же, в который ты сейчас получишь*», – буркнул подвыпивший бородатый парень, местный певец [Трепет намерения]).

Слово *singer* характеризуется пейоративно-коннотативной лексикой: эпитетами *black*, означающим «belonging to the race of people who originally came from Africa and who have dark brown skin» [Longman] (принадлежащий к расе людей обычно родом из Африки или имеющим более тёмный цвет кожи), и *drunken* (*подвыпивший*), а также определением *an epicene willow-wand* (*извивающийся гермафродит*). Актуализируется признак неуважительного отношения к исполнителям.

ЛЕ *ORCHESTRA* (*оркестр*) является символом классической музыки. Ср.:

Large orchestra with saxophones [Earthly Powers] (*Большой оркестр с саксофонами* [Силы земные]).

Оркестр описывается прилагательным *large* (большой, грандиозный). Подчеркивается масштабность оркестрового исполнения музыки.

В контекстах с лексемами, формирующими слот «Исполнитель», присутствует информация о жанре музыки (популярная), целевой аудитории и исполнителях, манере исполнения музыкальных произведений и их актуальности, выражается личностное отношение к музыке (см. Таблицу 2.5).

Таблица 2.5

**Семантические корреляции между вербально маркированными
«Исполнителем музыки», «Предметом музыки» и «Оценочными
детерминантами музыки» в произведениях Э. Бёрджесса**

Исполнитель музыки	Предмет музыки	Оценочные детерминанты музыки
<i>ryahnitsa, drunkie</i> (пьяница)	<i>songs</i> (песни)	<i>filthy</i> (поганый)
<i>old Dim</i> (паршивец Тем)		<i>like a lomtick of redhot meat</i> (будто ломтик горячей сосиски)
<i>white-coated veck</i> (медбрат)	<i>pop-song</i> (популярная песенка)	<i>vonny cally</i> (вонючий)
<i>teenage malchicks, ptitsas</i> (тинэйджеры, подростки)		<i>new horrible</i> (новые жуткие)
<i>veck</i> (человек, дядя)	<i>sleeves full of music</i> (стопка пластинок)	<i>lovely</i> (роскошный)
<i>laughing drinkers</i> (смеющиеся пьяницы), <i>pretty women</i> (миловидные женщины), <i>solid burgesses</i> (дородные бюргерши), <i>slim men in uniform</i> (стройные мужчины в униформе)	<i>"Song of the Volga Boatmen"</i> («Дубинушка»)	—

Обратимся к примерам:

It also played, in honour of the new pact, the "Song of the Volga Boatmen" The laughing drinkers, pretty women and solid burgesses and slim men in uniform, relaxed, civilised, some of them joining facetiously in the yo-oh heave-ho... [Earthly Powers] (Ещё он играл "Дубинушку" в честь недавно заключённого пакта. Смеющиеся пьяницы, миловидные женщины и дородные бюргерши, стройные мужчины в униформе, все раскрепощённые, цивилизованные, некоторые даже подпевали "Эй, ухнем"... [Силы земные]).

В приведённом контексте наблюдается перечисление различных категорий исполнителей: *DRINKERS* (пьяницы) (1 ед.), *WOMEN* (женщины) (1 ед.), *BURGESSES* (бюргерши) (1 ед.), *MEN IN UNIFORM* (мужчины в униформе) (1 ед.). Отмечается объединение различных слоёв общества.

...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... [A Clockwork Orange] (...мы сквозь её широкую витрину zasekli старого hronika, в смысле пьяницу, распевавшего поганые песни своих поганых предков [Заводной апельсин]).

В данном контексте в фокусе внимания находятся исполнители-пьяницы (*pyahnitsa or drunkie*), которые распевают старые песни (*SONGS*). Причастие *howling* (от глагола *howl* – издавать громкий протяжный звук (о животных)) отражает манеру пения. Песням даётся определение, выраженное пейоративно-коннотативным прилагательным *filthy*, репрезентирующим эстетический тип оценки (по Н.Д. Арутюновой [Арутюнова 1988]). 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.

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 Clockwork Orange] (Потом пошли vestshi и вовсе необычайные; один из medbrattjev пристегнул мне голову ремнём к подголовнику, напевая при этом себе под нос какую-то популярную вонючую песенку [Заводной апельсин]).

Исполнителем песни является мед.брат – *white-coated veck*. Песня жанра популярной музыки получает нелестное определение, выраженное пейоративно-коннотатированными адъективными маркерами *vonny*, *cally*, которые являются примерами молодёжного жаргона: *vonny* образовано от существительного *von* – «smell» [A Clockwork Orange], заимствованного из русского языка и означающего «вонь»; *cally* – от существительного *cal* означает «feces» [A Clockwork Orange] (испражнения, фекалии).

Поп-музыка вне зависимости от времени её создания, по мнению Э. Бёрджесса, может интересовать только людей с невысоким интеллектом – людей низших слоёв общества (пьяниц) и подростков. Поскольку музыка этого жанра не требует больших эмоциональных и умственных затрат, она не может считаться качественной и заслуживающей внимания духовно развитого человека.

Интерес представляет тот факт, что **имена исполнителей** и **номинации музыкальных групп** в художественных текстах Э. Бёрджесса являются фиктивными и подразделяются на 11 групп согласно их этимологии. Так, выделяются *имена с этнической, религиозной, политической, мифологической, орнитоморфной, гастрономической составляющей, имена-артефакты, имена, относящиеся к классической русской литературе, прецедентные имена с цифрами, имена с максимой «Огонь», имена с доминантой «Смерть», имена с первостихиями* (см. Таблицу 2.6).

**Квантитативное соотношение групп, включающих имена исполнителей
и номинации музыкальных групп в произведениях Э. Бёрджесса**

Имена собственные	Сферы происхождения имен	Количество контекстов (%)
<i>Ned Achimota,</i> <i>Albert Poupon</i>	имена с этнической составляющей	5 (23%)
<i>Berti Laski,</i> <i>Ike Yard,</i> <i>Otto Skadelig,</i> <i>Lay Quit Awhile With Ed</i> <i>And Id Molotov</i>	имена с политической составляющей	4 (18%)
<i>Johnny Zhivago,</i> <i>Goggly Gogol</i>	имена, относящиеся к классической русской литературе	2 (8%)
<i>Geoffrey Plautus,</i> <i>Odysseus Choerilos</i>	имена с мифологической составляющей	2 (8%)
<i>Friedrich Gitterfenster,</i> <i>The Mixers</i>	имена-артефакты	2 (8%)
<i>Claudius Birdman</i>	имена с орнитоморфной составляющей	1 (5%)
<i>Adrian Schweigselber</i>	имена с религиозной составляющей	1 (5%)
<i>The Heaven Seventeen</i>	прецедентные имена с цифрами	1 (5%)
<i>Johnny Burnaway</i>	имена с пироморфной составляющей	1 (5%)
<i>Stash Kroh</i>	имена с мортморфной составляющей	1 (5%)
<i>Luke Sterne</i>	имена с астрономической составляющей	1 (5%)
<i>Goggly Gogol</i>	имена с гастрономической составляющей	1 (5%)

Как видно из представленной таблицы, наиболее многочисленной является группа **имён с этнической составляющей**: *Albert Poupon*, *Ned Achimota*. Обратимся к их рассмотрению.

Имя пианиста *Albert Poupon* (**Альберт Пупон**) употребляется в соответствии с ономастическими моделями [**Личное имя + Фамилия музыканта**] и [**Фамилия музыканта**]. Ср.:

Domenico <...> being commissioned to compose for the pianist Albert Poupon [Earthly Powers] (*Доменико <...> получил заказ от пианиста Альбера Пупона* [Силы земные]);

...and then **Poupon** waddled on to applause extravagantly acknowledged. He was like a prosperous provincial grocer whose pastime was dancing, bald with an old-time walrus moustache, a carnation nodding in his buttonhole. He spent an excruciating two minutes adjusting his piano seat, cracked all his fingers in a manner that suggested he was counting the tempo for Pierné, then smashed out the opening solo two measures [Earthly Powers] (...затем под бурные аплодисменты вышел Пупон. Он был похож на зажиточного провинциального бакалейщика, любителя танцев: лысый, со старомодными моржовыми усами, с гвоздикой в петлице. В течение долгих двух минут он поправлял рояльный табурет, трещал пальцами, как будто задавая Пьерне нужный темп, затем выдал первые аккорды начального соло [Силы земные]);

Acclamation, **Poupon** pointing to Domenico in the audience [Earthly Powers] (Восторги, аплодисменты, Пупон благодарным жестом указывает на Доменико [Силы земные]).

Фонетический строй фамилии **Poupon** позволяет говорить о его принадлежности к французскому этносу; *poupon* в переводе с французского означает «младенец, малютка, пупсик».

Имя **Albert** германского происхождения, является краткой формой имени Адальберт (нем. Adalbert), которое образовалось сложением основ [adal] («благородный») и [berht] («яркий», «блистательный») и в переводе означает «благородный блеск» [Behind the name, <https://www.behindthename.com/name/albert>].

Анализируемый антропоним относится к разряду «говорящих» имён, что подтверждается литературной характеристикой и описанием персонажа. Так, подтверждением звучности имени **Albert** являются благородные жесты музыканта (*graciously pointing*), восторженность зрителей (*to applause extravagantly acknowledged* (под бурные аплодисменты), *acclamation* (восторги, аплодисменты)). Тогда как внешний вид (*like a prosperous provincial grocer whose pastime was dancing* (похож на зажиточного провинциального бакалейщика, любителя танцев), *bald* (лысый), *with an old-time walrus moustache* (со

старомодными моржовыми усами), *a carnation nodding in his buttonhole* (с звездикой в петлице)) и манеры (*spent an excruciating two minutes adjusting his piano seat* (в течение долгих двух минут он поправлял рояльный табурет), *cracked all his fingers* (трещал пальцами), *waddle* (ходить вразвалку)) исполнителя отражают комичность его фигуры, что ещё более подчёркивается фамилией музыканта.

Следующим вымышленным исполнителем выступает *Ned Achimota* (Нед Ахимота):

...and all that cal you could slooshy a pop-disc on the stereo, this being Ned Achimota singing "That Day, Yeah, That Day" [A Clockwork Orange] (...а из динамиков стереоустановки нёсся всякий эстрадный *cal* типа Неда Ахимоты, который тогда как раз пел «Эх, денёк, ух, денёк, йе-йе-йе» [Заводной апельсин]).

Имя исполнителя *Ned Achimota* употребляется по модели [**Личное имя + Фамилия музыканта**]. Возникающие ассоциации с Японией позволяют отнести данный оним к группе **имён с географическим компонентом**.

Имя *Ned* является уменьшительно-ласкательным вариантом таких имён, как *Edward* или *Edmund*. Имя используется в Англии с 14 века и, вероятно, произошло от средневековой фразы, выражающей любовь, «*mine Ed*», которая позже была трансформирована в «*my Ned*» (мой Нед) [Behind the name, <http://www.behindthename.com/name/ned>].

В фамилии *Achimota* прослеживается 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)].

Отмечается негативное отношение к музыканту и его песне, что иллюстрируется посредством существительного *cal*, которое служит характерной чертой описания популярной музыки в романе «Заводной апельсин».

Вторую группу составляют такие фиктивные имена музыкальных деятелей, как *Berti Laski*, *Ike Yard*, *Otto Skadelig*, а также название музыкальной группы *Lay Quit Awhile With Ed And Id Molotov*. Этимология данных имён собственных

показывает, что в них выделяется **политическая составляющая**. Рассмотрим примеры:

*It was **Berti Laski** rasping a real starry oldie called 'You Blister My Paint' [A Clockwork Orange] (Это Берти Ласки наяривал одну старую shtuku под названием «Слупи с меня краску» [Заводной апельсин]).*

Имя собственное **Berti Laski** (*Берти Ласки*) иллюстрирует модель [**Личное имя + Фамилия музыканта**].

Имя **Berti** происходит от германского имени *Berthold*, которое означает «bright ruler» (великий правитель) [Behind the name, <http://www.behindthename.com/name/berthold>]. В контексте наблюдается употребление имени с уменьшительно-ласкательным суффиксом *-i-*. Подобное дружеское обращение свидетельствует об отношении к певцу как к старому приятелю.

Laski – польская фамилия. Среди её носителей государственные и военные деятели, дипломаты, политики, а также католические служители. Следует также отметить, что по фонетическому критерию данный оним созвучен с русским словом «ласка».

Характеристика этого певца прослеживается в описании его манеры исполнения песни, которая эксплицируется глаголом *rasp*, означающим «to make a rough unpleasant sound» [Longman] (издавать грубый неприятный звук).

Композиция, которую он исполняет, изображена как *a real starry oldie*, т.е. очень старая песня, указывается, что песня не является актуальной и популярной.

Демонстрируется в целом положительное отношение к певцу, его фамилия вызывает ассоциации с великими, достойными деятелями, однако указывается, что этот человек не пользуется популярностью у широкой публики из-за своеобразного вокала и устаревшего репертуара.

Имя следующего музыканта – **Ike Yard** (*Айк Ярд*):

*So by the time their pathetic pop-discs had been twice spun each (there were two: 'Honey Nose,' sung by **Ike Yard**...)... [A Clockwork Orange] (Так что к тому*

времени, когда их жалкенькие пластиночки прокрутились каждая по два раза (а их всего было две: «Медонос» Айк Ярд...)... [Заводной апельсин]).

В данном контексте используется ономастическая модель [**Личное имя + Фамилия музыканта**]. Мужское имя английского происхождения *Ike* является уменьшительно-ласкательной формой от *Isaak*.

Isaak (*Исаак*) – мужское имя библейского происхождения. Возникло от еврейского имени Ицхак, в буквальном переводе с иврита «Тот, который будет смеяться» [Behind the name, <http://www.behindthename.com/name/isaac>].

Ike (*Айк*) было прозвищем американского президента Дуайта Д. Эйзенхауэра (1890–1969), основанное на первом звуке его фамилии, поскольку оригинальное произношение – Айзенхауэр. Также среди выдающихся носителей этого имени физик и математик Исаак Ньютон [Википедия, https://ru.wikipedia.org/wiki/Эйзенхауэр,_Дуайт_Дэвид].

Фамилия *Yard* является аллюзией на Скотланд Ярд – штаб-квартиру полиции Большого Лондона.

Айк Ярд исполнил песню '*Honey Nose*' (*Медонос*), которая характеризуется как *pathetic* (*жалкенький*). Прилагательное *pathetic* означает «something or someone that is pathetic is so useless, unsuccessful, or weak that they annoy you» [Longman] (что-либо или кто-либо настолько бесполезное, безуспешное или слабое, что раздражает окружающих). Само название песни говорит о том, что в неё не вложен глубокий смысл: *Honey Nose* буквально переводится «медовый нос».

Таким образом, Айк Ярд работает в жанре лёгкой поп-музыки. В имени данного музыканта обращает на себя внимание политический мотив, а именно: аллюзия на американского президента и упоминание штаба полиции Лондона. Серьёзное имя и несоответствующая ему музыка вызывают диссонанс.

Далее речь идёт о вымышленном датском композиторе *Otto Skadelig* (*Оммо Скаделиг*):

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... [A Clockwork Orange] (Это была симфония, которую я очень неплохо знал, но много лет не slushal, Третья симфония одного датчанина по имени Отто Скаделиг, очень громкая и жёсткая вещь... [Заводной апельсин]).

Анализируемое имя собственное представляется двухкомпонентной ономастической моделью [**Личное имя + Фамилия музыканта**].

В имени композитора усматривается аллюзия на **Отто фон Бисмарка**, первого канцлера Германии, получившего прозвище «железный канцлер» за властный, волевой характер.

Фамилия *Skadelig* (Скаделиг) в переводе с датского языка означает «губительный, вредоносный».

Написанная музыкантом симфония полностью отражает его имя и связанные с ним ассоциации, поскольку является *a very gromky and violent piece* (очень громкой и жёсткой вещью).

В имени заключены такие качества его обладателя, как стремление к доминированию, диктаторство, жестокость.

Следующее фиктивное название музыкальной группы *Lay Quit Awhile With Ed And Id Molotov* буквально переводится как «Полежи немного с Эдом и Идом Молотовыми».

...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 [A Clockwork Orange] (...это зимой-то, в такую холодину, брррр!, копались в каталоге новинок поп-музыки <...> «Полежи чуток с Эдом и Идом Молотовыми» и тому подобный cal [Заводной апельсин]).

В данном контексте встречается номинация, употреблённая согласно модели [**Личное имя + Фамилия музыканта**] – *Id Molotov*.

Фамилия *Molotov* выступает аллюзией на одного из российских политических деятелей, В.М. Молотова, в честь которого была названа зажигательная граната – «коктейль Молотова».

География антропонимов с политической составляющей, репрезентирующих людей, чья деятельность связана с музыкой, широка. Так,

наблюдается связь с культурой Германии, Польше, Израилю, США, Великобритании, Дании и России. Этимология имён собственных указывает на следующие качества личности: уверенность в себе, непреклонность, доминирование, властность, сила воли, иногда жестокость. Среди носителей имён великие политические и государственные деятели. Вызывает диссонанс тот факт, что подобные имена принадлежат музыкантам, работающим в жанре популярной (а, следовательно, несерьёзной, по мнению Э. Бёрджесса) музыки.

Обратимся к детальному анализу **имён, отсылающих к классической русской литературе: *Johnny Zhivago* (Джонни Живаго) и *Gogoly Gogol* («Гоголь-Моголь»).**

And then the disc on the stereo twanged off and out (it was Johnny Zhivago, a Russky koshka, singing 'Only Every Other Day')... [A Clockwork Orange] (Потом был такой момент, когда диск на автоматическом проигрывателе закончился и пошёл на замену (то была Джонни Живаго, русская koshka со своей песенкой «Только через день»)... [Заводной апельсин]).

В данном контексте наблюдается употребление имени собственного ***Johnny Zhivago* (Джонни Живаго)** согласно модели [**Личное имя + Фамилия музыканта**].

***Johnny* (Джонни)** уменьшительно-ласкательная производная форма от имени *John* (Джон).

Имя ***John*** возникло в Англии как фонетический вариант библейского имени Йоханан, которое переводится с древнееврейского как «Яхве милостив» или «милость Божия». В разных языках мира это имя имеет различные адаптированные варианты, так, во Франции оно звучит как Жан, в Германии – Ганс, в России – Иван, в Испании – Жуан (Хуан), в Польше и Чехии – Ян [Behind the name, <http://www.behindthename.com/name/john>].

Парадокс заключается в том, что в тексте романа Энтони Бёрджесса «Заводной апельсин», этим мужским именем обладает девушка-певица, которую главный герой называет «русской кошкой» (*a Russky koshka*), вероятно, за её голос и манеру исполнения, которые напоминают ему кошачье мяуканье.

В фамилии певицы *Zhivago* (*Живаго*) усматривается явная аллюзия на всемирно известное произведение русского писателя Бориса Пастернака «Доктор Живаго». По мнению биографа и исследователя творчества Пастернака писателя Дмитрия Быкова, сюжетом символистского романа стала собственная жизнь Пастернака, но не реально им прожитая, а та, какой он хотел бы её видеть. Юрий Живаго является олицетворением русского христианства. Образ Лары ассоциируется с Россией, вечно мятущейся роковой страной [Быков 2007].

Анализ имени вызывает сомнения относительно его аксиологической маркированности, поскольку, с одной стороны, певица сравнивается с кошкой, что может быть как признаком её физических черт (грация, гибкость, лёгкость), что является положительным признаком, так и характеристикой её голоса (кошачье мяуканье), выступающей отрицательным признаком.

“Who you getten, bratty? What biggy, what only?” These young devotchkas had their own like way of govoreeting. – “The Heaven Seventeen? Luke Sterne? Goggly Gogol?” And both giggled, rocking and hippy [A Clockwork Orange] (И кто это к нам пришёл? И чем это он обарахлился? – У мелких kisk была своя манера govoriting. – «Хевен Севентин»? Люк Стерн? «Гоголь-Моголь»? – И обе захихикали, вихляя rorati [Заводной апельсин]).

Этимологический анализ названия фиктивной музыкальной группы *Goggly Gogol* отсылает к имени великого русского писателя *Николая Васильевича Гоголя*. Наблюдается игра слов – ЛЕ *goggly* образована от английского слова *goggle*, в переводе означающего «изумлённый взгляд». Следовательно, название группы может трактоваться как «изумлённый Гоголь».

Название группы *Goggly Gogol* также созвучно с названием десерта «Гоголь-Моголь». Таким образом, данная номинация также относится к группе «Имена с гастрономической составляющей». Данная аналогия указывает на «сладкий голос» исполнителей и на незамысловатые текст и музыку, которые легко запоминаются и не требуют затраты умственной энергии.

В вышеприведённом примере, кроме наименования *Goggly Gogol*, наблюдаются также другие вымышленные имена популярных музыкантов и

коллективов *The Heaven Seventeen* («Хевен Севеттин»), *Luke Sterne* (Люк Стерн), описание которых демонстрирует несерьёзное отношение к современной музыке.

Название музыкальной группы *The Heaven Seventeen* («Хевен Севеттин») служит примером **«Прецедентного имени с цифрами»**, строится по модели [Номинация музыкальной группы + Число] и переводится с английского как «семнадцатое небо», подобное название характерно для исполнителей молодёжной поп-музыки. Позже в начале 1980-х годов группа с таким названием действительно появилась на английской эстраде. В данном названии прослеживается аллюзия на фразеологизм «*be in seventh heaven*», который используется в неформальном общении и означает «to be extremely happy» [Longman] (быть невероятно счастливым; испытывать чувство большой радости). Аристотель считал, что небо состоит из семи неподвижных кристалльных сфер, на которых покоятся звезды и планеты. Седьмое небо он называл обителью ангелов, раем. Актуализируется признак блаженства, глубокого удовлетворения.

Имя следующего исполнителя *Luke Sterne* (Люк Стерн) употребляется согласно модели **[Личное имя + Фамилия музыканта]**.

Имя *Luke* происходит от латинского имени *Lucas* (греческое имя *Loukas*), которое означает «из Лукании». Лукания в древности была обширным регионом южной Италии [Behind the name, <http://www.behindthename.com/name/luke>].

Фамилия *Sterne* образована от немецкого слова *Stern* в переводе «звезда, судьба». Актуализируется признак поклонения и ведомости; молодые поклонницы данного исполнителя следуют за ним, как за путеводной звездой.

Согласно этимологии данного имени собственного, выделяется группа **«Имена с астрономической составляющей»**.

Следующую группу образуют имена музыкантов *Geoffrey Plautus* (Джеффри Плаутус) и *Odysseus Choerilos* (Одиссей Чуринос). В указанных именах наблюдается **мифологическая/ мифопоэтическая составляющая**. Ср.:

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 [A Clockwork Orange] (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 [Заводной апельсин]).

Композитор, написавший концерт для скрипки с оркестром, носит имя *Geoffrey Plautus* (Джеффри Плаутус), встречается реализация модели имени собственного [Личное имя + Фамилия музыканта]. Также обращает на себя внимание контаминированная модель имён собственных [[Личное имя + Фамилия музыканта] + [Личное имя + Фамилия музыканта]] – *Geoffrey Plautus + Odysseus Choerilos*.

Мужское имя *Geoffrey* имеет германское происхождение и было привнесено в Британию нормандцами. Имя было распространено среди династии Плантагенетов в Британии, также ярким представителем, носившим имя Джеффри, является английский поэт **Джеффри Чосер** [Behind the name, <http://www.behindthename.com/name/geoffrey>].

В фамилии *Plautus* прослеживается аллюзия на **Тита Макция Плавта** (лат. Titus Maccius Plautus) – выдающегося римского комедиографа. Особенностью его произведений было использование народного языка и зачастую непристойных шуток; в своих постановках он применял музыкальное сопровождение. Плавт – это прозвище писателя, означающее «плоскостопый», указывает на плясуна-мима, выступающего в обуви с плоской подошвой [Википедия, <https://ru.wikipedia.org/wiki/Плавт>]. Несмотря на британское имя и латинскую фамилию композитор выступает представителем США.

Исполнитель концерта для скрипки Джеффри Плаутуса носит имя *Odysseus Choerilos* (Одиссеус Чурилос); актуализируется модель имени собственного [Личное имя + Фамилия музыканта].

Имя *Odysseus* восходит к греческой мифологии, согласно которой Одиссей был одним из греческих героев, сражавшихся в Троянской войне.

Фамилия *Chörilos* также пришла из греческого языка. Известный истории человек по фамилии *Chörilos* был другом Геродота, одним из старейших Афинских трагики, воспевавших победу афинян над Ксерксом [Dict.com.ua, http://dict.com.ua/Meyers_Groes_Konversations_Lexikon/page/Chrlos.22305].

Отмечается, что упомянутые музыканты творят в жанре классической музыки, поскольку они работают над концертом для скрипки с оркестром (*violin concerto*).

Согласно этимологии данных имён собственных, они относятся к **мифопоэтическим**, наблюдается аллюзия на древнегреческих и древнеримских поэтов, писателей и героев. Данный приём использован Э. Бёрджессом для создания эффекта реального существования вымышленных им музыкантов, поскольку звучание этих имён вызывает у читателя ассоциации с определёнными историческими персонажами.

Группа «**Имена-артефакты**» включает в себя фиктивное имя музыканта *Friedrich Gitterfenster* (Фридрих Гиттерфенстер) и название музыкальной группы *The Mixers* («Зе Миксерз»). Ср.:

It was from an opera by Friedrich Gitterfenster called 'Das Bettzeug'... [A Clockwork Orange] (Она была из оперы Фридриха Гиттерфенстера «*Das Bettzeug*»... [Заводной апельсин]).

Имя немецкого композитора *Friedrich Gitterfenster* (Фридрих Гиттерфенстер) является примером модели имени собственного [**Личное имя + Фамилия музыканта**].

Мужское имя *Friedrich* относится к древнегерманским именам. Данное именование было образовано путём объединения двух старонемецких слов: *frid* – «мир» и *ric* – «король». Однако существует мнение, что вторая основа имени Фридрих восходит к слову *reich*, что означает «богатый, изобильный, могучий, сильный» [Behind the name, <http://www.behindthename.com/name/friedrich>]. Сложив основы, получаем два значения имени Фридрих: «могущественный властитель» и «обладающий мировой силой, владеющий мировым богатством».

Фамилия *Gitterfenster* также состоит из двух немецких слов: *Gitter* в переводе с немецкого означает «решётка», *Fenster* – «окно». Так, фамилия музыканта трактуется как «окно с решёткой».

Данный оним допускает двоякое толкование. С одной стороны, имя наделяет его обладателя такими качествами, как властитель мира, повелитель; богатый, могущественный человек. С другой стороны, фамилия указывает на ограниченные возможности человека, как будто властный, сильный человек не может полностью проявить себя, его сдерживают оковы, он является узником.

Присутствует указание на род музыкального произведения – *opera* (*опера*), что говорит о том, что музыкант работает в жанре классической музыки.

Номинация *The Mixers* встречается в контексте в общем ряду с другими современными исполнителями и музыкальными группами. Ср.:

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, Stash Kroh, The Mixers <...>, and all the rest of that cal) [A Clockwork Orange] (Войдя, я увидел, что покупателей в магазине почти нет, за исключением двух юненьких kiosk, которые, не переставая лизать мороженое (это зимой-то, в такую холодину, бррр!), копались в каталоге новинок поп-музыки – Джонни Берневей, Стас Крох, «Зе Миксерз», <...> и тому подобный kal [Заводной апельсин]).

Название музыкальной группы *The Mixers* происходит от английского слова *mixer* в переводе «смешивающий аппарат или прибор». С одной стороны, можно говорить об эклектичном стиле музыки, в котором смешаны различные жанры, с другой стороны, название группы может указывать на резкий неприятный звук, который издаёт работающий миксер, что свидетельствует о негативном отношении к музыке подобного рода.

Имя музыканта *Johnny Burnaway* (Джонни Берневей) реализуется согласно ономастической модели – [Личное имя + Фамилия музыканта].

Имя *Johnny* было проанализировано нами ранее. Фамилия *Burnaway* состоит из двух основ *burn* + *away*. Фразовый глагол *burn away* означает «if

something burns away or is burned away, it is destroyed by fire» [Longman] (если что-либо горит или сожжено, оно уничтожено огнём). Компоненты фамилии позволяют отнести данную номинацию к группе **«Имена с пироморфной составляющей»**. Актуализируется признак пылкости, страсти, бури эмоций, способных сжечь дотла.

Имя второго музыканта в вышеуказанном контексте – *Stash Kroh* (*Сташ Крох*) употребляется согласно модели **[Личное имя + Фамилия музыканта]**.

Номинация *Stash* используется в английском языке, как в качестве существительного, так и глагола с общим значением. Существительное *stash* имеет значение «an amount of something that is kept in a secret place, especially money, weapons, or drugs» [Longman] (некоторое количество чего-либо, что хранится в тайном месте, в особенности деньги, оружие или наркотики).

Фамилия *Kroh* созвучна с русским словом «кроха, крошечный» и имеет количественную характеристику. Вероятно, в данной номинации присутствует аллюзия на наркотическую зависимость молодых людей (маленькие тайные хранилища наркотиков).

Актуализируется признак деградации молодых людей и загнивания общества, поэтому данное имя собственное относится к группе **«Имена с морморфной составляющей»**.

Оним *Claudius Birdman* (*Клаудиус Бёрдман*) образует группу **«Имена с орнитоморфной составляющей»**:

There was music playing, a very nice malenky string quartet, my brothers, by Claudius Birdman, one that I knew well [A Clockwork Orange] (*Передавали музыку, очень даже приличный струнный квартет Клаудиуса Бёрдмана, vestsh, которую я хорошо знал* [Заводной апельсин]).

В данном контексте фокусный оним употребляется согласно модели **[Личное имя + Фамилия музыканта]**.

Мужское имя *Claudius* относится к древнеримским именам. Вероятно, оно происходит от латинского слова *claudus*, что в переводе означает «хромой, искалеченный, ненадёжный» [ABBYY Lingvo Live, <https://www.lingvolive.com/ru->

ru/translate/la-ru/clauidus]. Также можно рассматривать данное имя как аллюзию на Маттиаса Клаудиуса – немецкого писателя и журналиста, который писал для народа и соединял в своих сочинениях простоту с остроумием.

Фамилия ***Birdman*** относится к орнитоморфам, состоит из двух английских слов *bird* (птица) и *man* (человек).

Композиция данного музыканта описывается как *a very nice malenky string quartet*, что буквально переводится как «очень милый маленький струнный квартет», подобные эпитеты можно применить также при описании красивой птички.

Анализируемое имя собственное символизирует полёт и лёгкость музыки.

Именем с религиозной составляющей выступает ***Adrian Schweigselber*** (Адриан Швайгзельбер). Ср.:

Then it was all over and the charlie said: “May the Holy Trinity keep you always and make you good, amen,” and the shamble out began to a nice choice bit of Symphony No. 2 by Adrian Schweigselber... [A Clockwork Orange] (Наконец пение кончилось, свищ сказал: «Да пребудет с вами Святая Троица, да совершит она ваше исправление, аминь», и скрипучая телега тюремного проигрывателя заиграла Симфонию №2 Адриана Швайгзельбера, премилый фрагментик... [Заводной апельсин]).

Рассматриваемое имя собственное используется в соответствии с моделью [Личное имя + Фамилия музыканта].

Мужское имя ***Adrian*** от римского *Hadrianus* в переводе с латыни означает «родом из Адрии». Адрия – небольшой город на севере Италии. Обладателем данного имени являлся римский император Публий Элий Траян Адриан, правивший во 2 веке н.э. Именно он, 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>].

Фамилия *Schweigselber* образована путём слияния двух немецких слов: глагола *schweigen* (молчать) и местоимения *selber* (сам) и в переводе означает «сам молчи».

В анализируемой номинации также прослеживается модель [Повелительное наклонение + Обращение к конкретному лицу].

Данное имя собственное коррелирует с ситуацией и обстановкой, в которой звучит произведение композитора: после службы в тюремной часовне. Говорящая фамилия композитора призывает заключённых умолкнуть, а имя, уходящее корнями в историю Римской Империи с её жестокими нравами, наводит на мысли о святых мученицах, тем самым вызывая в сознании арестантов образы совершённых ими преступлений.

Примечателен **религиозный мотив**, который прослеживается не только в обстоятельствах, при которых тюремный священник говорит о Святой Троице (*the Holy Trinity*), а также произносит «Аминь» (*amen*) в конце молитвы, но и в антропониме, связанном с христианскими святыми и с обетом молчания.

Выбор музыкального произведения представляется удачным, это подтверждает словосочетание *a nice choice bit* (*премилый фрагментик*). Актуализируется одобрительное отношение к выбранной музыкальной композиции.

Как показывают результаты проведённого исследования, в художественных произведениях Э. Бёрджесса большое внимание уделяется этимологии фиктивных имён собственных, заключающих аллюзии к феноменам и персоналиям, принадлежащим к различным культурам (см. Таблицу 2.7).

**Квантитативное соотношение фиктивных имён исполнителей,
коррелирующих с разными культурами, отмеченными в произведениях**

Э. Бёрджесса

Имена музыкантов и названия музыкальных групп =>	Страна	Количество антропонимов (%)
<i>Yard, Geoffrey, Johnny, Birdman, The Heaven Seventeen, The Mixers, Burnawy, Stash, Ned</i> =>	Англия	9 (26)%
<i>Berti, Otto, Geoffrey, Schweigselber, Claudius, Friedrich, Gitterfenster, Sterne, Albert</i> =>	Германия	9 (26)%
<i>Plautus, Adrian, Claudius, Luke</i> =>	Италия	4 (12)%
<i>Molotov, Zhivago, Kroh, Gogol</i> =>	Россия	4 (12)%
<i>Odysseus, Choerilos</i> =>	Греция	2 (7%)
<i>Ike, Plautus</i> =>	США	2 (7%)
<i>Ike</i> =>	Израиль	1 (2%)
<i>Skadelig</i> =>	Дания	1 (2%)
<i>Laski</i> =>	Польша	1 (2%)
<i>Achimota</i> =>	Япония	1 (2%)
<i>Poupon</i> =>	Франция	1 (2%)

Выделяются 3 модели употребления *фиктивных имён исполнителей*: 1) [Личное имя + Фамилия музыканта] (73%) – *Berti Laski, Ike Yard, Otto Skadelig, Geoffrey Plautus, Albert Poupon* и др.; 2) [Название Группы] (18%) – *Goggly Gogol, The Mixers, The Heaven Seventeen*; 3) [Фамилия музыканта] (9%) – *Poupon*. Преобладание имён собственных, употреблённых 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.

Доминирование группы фиктивных имён собственных, сфера употребления которых лежит в области этнографии, связано с их поликультурной принадлежностью, являющейся символом диалога культур. Фиктивные антропонимы с этнической составляющей также служат маркерами

индивидуально-личностного восприятия Бёрджессом национальной картины мира того или иного этноса.

Следует отметить, что причина использования имён 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 устареет и утрачивает актуальность. Энтони Бёрджесс создал имена и названия, непривязанные ни к одному историческому периоду. Действие романа разворачивается в какую-то неопределённую эпоху. Даже для читателя, читающего книгу через десятилетия с момента её создания, имена музыкантов и названия музыкальных произведений не кажутся устаревшими. Решение Э. Бёрджесса включить в художественные произведения имена фиктивных певцов и композиторов, а также названия популярных песен вместо новых композиций актуальных в момент написания и выхода романа, позволило писателю создать некий вымышленный мир, который лишь частично соприкасается с реальным.

2.2.2. СЛОТ «Композитор»

Слот «Композитор» включает в себя одноимённую лексику *COMPOSER* (*композитор*). Ср.:

A composer of film music and a denizen of the film capital of the world, he succumbed to the immoral ambience of a culture dedicated to money and pleasure... [Earthly Powers] (Будучи сочинителем кинематографической музыки и жителем мировой кинематографической столицы, он не смог устоять перед окружавшими его искушениями культуры, основанной на культе денег и удовольствий... [Силы земные]);

I understood that all that was realised, the difficulty, I mean, of Domenico's earning his living as a composer of serious music. He says he is still learning his craft [Earthly Powers] (По крайней мере, все понимают как сложно заработать сочинением серьёзной музыки. Доменико говорит, что он всё ещё учится этому ремеслу [Силы земные]);

Like being able to really appreciate the great composers, Beethoven and Bach and so on [One hand clapping] (К примеру, уметь по-настоящему ценить великих композиторов, Бетховена, Баха, и тому подобное [Однорукий аплодисмент]).

В фокусных контекстах говорится о «тернистом пути» композиторов, пишущих музыку ради искусства, а не для получения денег. Композиторы по призванию противопоставляются «коммерческим» композиторам. Так, отмечается, что композитору серьёзной музыки (*a composer of serious music*) сложно заработать на жизнь (*the difficulty of earning his living*) и добиться признания (*being able to really appreciate the great composers*), тогда как композиторы, сочиняющие ради выгоды, исповедуют культ денег и удовольствий (*dedicated to money and pleasure*).

Абсолютной доминантой среди имён композиторов выступает имя великого немецкого композитора **Ludwig van Beethoven** (*Людвиг ван Бетховен*). Реализация данного имени собственного отмечается в 20 контекстах. Выделяются следующие модели употребления фокусного имени: **МОДЕЛЬ I** [Личное имя музыканта]; **МОДЕЛЬ II** [Фамилия музыканта]; **МОДЕЛЬ III** [Фамилия музыканта + Название музыкального произведения] (см. Таблицу 2.8).

Таблица 2.8

Квантитативное соотношение моделей имени собственного *Ludwig van Beethoven*

Модель имени	Пример	Количество контекстов (%)
I. Личное имя	<i>Ludwig van</i>	12 (60%)
II. Фамилия	<i>Beethoven</i>	5(25%)
III. Фамилия + Произведение	<i>the Beethoven Fifth,</i> <i>the Beethoven Number Nine</i>	3 (15%)

Преобладает однокомпонентная модель имени собственного [**Личное имя музыканта**] (60% от общего количества проанализированных контекстов), это обосновывается субъектно-личностным отношением к композитору главного героя романа, стремящегося приблизиться к гению. Обращение к композитору только по имени позволяет говорить о квази ощущении главным героем романа

«Заводной апельсин» того, что он является другом Бетховена. Рассмотрим примеры:

...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 [A Clockwork Orange] (...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 Людвига вана, хмуро взиравшего на меня каменными глазами) [Заводной апельсин].

Данный контекст насыщен антиномиями, которые ярко демонстрируют отношение главного героя к Людвигу ван Бетховену. Антиномия репрезентирована посредством глаголов, выражающих интенцию [*hold, reach – shake smth off, climb over*]. Глаголы *hold* (*держат*, *удерживать*), *reach* (*достигать*) и *try* (*пытаться*) показывают желание приблизиться к миру искусства и имеют положительную коннотацию. Глаголы *curse away* (*проклинать*), *shake it off* (*стряхнуть*), *climb over* (*перелезть*) имеют негативную окраску. Проанализированные глаголы говорят о сопротивлении и намерении высвободиться «из рук старухи», которая пыталась схватить вора и передать правоохранительным органам. Таким образом, в данном контексте актуализируется признак стремления освободиться и избежать наказания.

Использованные прилагательные (*silver malenky, lovely*) отражают бережное и любовное отношение к маленькой серебряной статуэтке Бетховена.

Необходимо отметить наличие примеров молодёжного жаргона – надсат: *malenky* (*маленький*), *rooker* (*рука*), *ptitsa* (*старуха*), которые дополняют экспрессивную насыщенность контекста.

Личность композитора оказывает большое влияние на главного героя, даже в небольшой статуэтке Бетховена Алекса поражает суровость музыканта. Взвизгивающий на юношу своими каменными глазами, Бетховен как будто осуждает его: *Ludwig van in frowning like stone*.

Таким образом, в данном контексте отражены такие максимы, как порок и свобода выбора. Порочная жизнь, удерживающая юношу, воплощена в образе старухи, а Бетховен, грозно взирающий на него, выступает «судьёй» и указывает верный жизненный путь.

Имя композитора также используется при указании на его произведения. Ср.:

“*It’s a sin, that’s what it is, a filthy unforgivable sin, you bratchnies! <...> Using Ludwig van like that. He did no harm to anyone [A Clockwork Orange] (Это грех, вот что это такое, это самый последний грех, вы, ублюдки! <...> использовать таким образом Людвига вана. Он никому зла не сделал [Заводной апельсин]).*

Демонстрируется использование музыки при проведении эксперимента, целью которого является вызывание устойчивой негативной реакции на звучание музыки. Этот эксперимент характеризуется как непростительный грех *a filthy unforgivable sin*, вербализующийся посредством отрицательно-окрашенной лексики.

К прилагательным, репрезентирующим чувство отвращения, относятся *filthy* и *unforgivable*:

– *filthy* имеет значение «morally very unpleasant and disgusting» [Collins] (морально очень неприятный и отвратительный);

– *unforgivable* – «so bad or cruel that you cannot forgive the person who did it» [Longman] (настолько ужасный и жестокий, что не подлежит прощению).

Существительными, репрезентирующими эмоцию протеста, являются *sin* и *harm*:

– *sin* имеет двоякую трактовку: «an action that is against religious rules and is considered to be an offence against God» [Longman] (действие, противоречащее религиозным канонам и Божьей воле), «something that you think is very wrong» [Longman] (что-то, что, по вашему мнению, очень неправильно).

– *harm* означает «damage, injury, or trouble caused by someone’s actions or by an event» [Longman] (повреждение, причинение физического вреда, проблема,

вызванная чьими-либо действиями или событиями) и используется в сочетании с отрицательным определяющим словом *no*. Использование творения композитора не во благо признаётся кощунством.

Таким образом, в данном контексте содержится религиозная составляющая и воззвание к духовному началу людей, так неразумно использующих великую музыку. Бетховен вкладывал в музыкальные произведения свои чувства, своё мировосприятие, мировидение, он просто создавал музыку, не желая никому вреда (*no harm*). Актуализируется признак поклонения музыке наравне с божеством.

В анализируемых примерах прослеживаются противоположные чувства, вызванные музыкой, а также полярное влияние, которое музыка может оказывать на слушателя. С одной стороны, актуализируется эмоция восхищения, любви к музыке, с другой стороны, отторжения и, возможно, даже ненависти, однако негативный поток энергии направлен не на мелодию и её творца, а на учёных, так неразумно использующих творчество музыканта в своих целях.

Также анализируемая модель имени [**Личное имя музыканта**] отражается в следующих контекстах:

...the frowning beetled like thunderbolted litso of Ludwig van himself... [A Clockwork Orange] (...хмурое, с яростно сдвинутыми бровями лицо самого Людвиг ванна... [Заводной апельсин]).

Бетховен описывается суровым и хмурым, что демонстрируется посредством следующих причастий:

– *frowning* от глагола *frown* – «to make an angry, unhappy, or confused expression, moving your eyebrows together» [Longman] (злобно, огорчённо или задумчиво морщить лицо, сдвинув брови);

– *beetled* от глагола *beetle* – «to go somewhere quickly and leaning forward» [Longman] (идти куда-либо быстро, нагнувшись вперёд);

– *thunderbolted* от существительного *thunderbolt*, которое имеет два значения «a flash of lightning which hits a person or thing and kills or destroys them» и «a sudden event or piece of news that shocks you» [Longman] (удар молнии,

который может убить человека или уничтожить предмет; неожиданное событие или шокирующая новость).

Таким образом, Бетховен предстаёт шокированным, как громом поражённым событием, невольным участником которого он является, его хмуро сдвинутые брови выражают неодобрение.

*...I pulled the lovely Ninth out of its sleeve, so that **Ludwig van** was now nagoi too... [A Clockwork Orange] (...вынул из конверта несравненную Девятую, так что Людвиг ван теперь тоже стал nagoi... [Заводной апельсин]).*

В описании композитора используется прилагательное *nagoi*, которое означает «naked» [A Clockwork Orange] – «not wearing any clothes or not covered by clothes» [Longman] (не имеющий на себе одежды, голый). Отмечается употребление метафоры, поскольку в данном контексте под указанным прилагательным подразумевается, что, 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 Clockwork Orange] (...до меня донёсся всего лишь такт или полтора, но то был Людвиг ван, и я сразу понял, что от меня требуется... [Заводной апельсин]).*

Имплицитно указывается, что Бетховен является наставником, его 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 Clockwork Orange] (...вижу вдруг на буфете очень симпатичненькую вещицу, прекраснейшую вещицу <...> это была голова и плечи самого Людвиг ванна – то, что у них называется «бюст»; сделана она была из камня, с каменными длинными волосами, слепыми glazzjami и длинным развевающимся шарфом... [Заводной апельсин]).*

В описании бюста Людвига ван Бетховена присутствуют такие характерологические лексемы с положительной коннотацией, как прилагательные *lovely* (милый, прекрасный) и *little, malenky* (маленький, небольшого размера), что говорит о трепетном отношении к предмету и музыканту.

Детальное описание бюста свидетельствует о поклонении, благоговейном отношении и, возможно, страхе перед величием композитора. Так, фигура:

– сделана из камня (*stone*), что указывает на непоколебимость, монументальность;

– каменные слепые глаза (*blind glazzies*) как будто пронизывают насквозь все существо главного героя;

– длинный развевающийся шарф (*the big flowing cravat*) создаёт иллюзию жизни.

...there rose like the sun Ludwig van himself with thundery litso and cravat and wild windy voloss... [A Clockwork Orange] (...тут, как солнце, восстал сам Людвиг ван с litsom громовержца, с длинными волосами и развевающимся шарфом... [Заводной апельсин]).

Бетховен предстает как солнце (*the sun*), он способен осветить и указать путь любому человеку. Его лицо охарактеризовано прилагательным *thundery*, которое используется при описании погоды: «*thundery weather is the type of weather that comes before a thunderstorm*» [Longman] (тип погоды перед грозой), а также применимо к описанию внешности человека, и означает хмурый, мрачный, угрожающий.

Эти качества еще более подчеркнуты описанием волос композитора – *wild windy*. Прилагательное *wild* используется применительно к диким животным – «*living in a natural state, not changed or controlled by people*» [Longman] (живущий в естественной среде, неизменный или неконтролируемый людьми), а *windy* означает «*there is a lot of wind*» [Longman] (где много ветра), т.е. у композитора развевающиеся от ветра, вероятно, всклокоченные волосы. Таким образом, актуализируется признак первобытной жизненной силы, мощи, энергии.

...*Ludwig van* <...> *looking* <...> *deaf* ... [A Clockwork Orange] (...*Людвигом ваном* <...> *глухой*... [Заводной апельсин]).

Акцентируется внимание на физическом недуге музыканта, на его глухоте, что репрезентировано адъективным маркером *deaf* в значении «physically unable to hear anything or unable to hear well» [Longman] (физически неспособный слышать что-либо или неспособный слышать хорошо).

...*Ludwig van* *got very razdras and bezoomny*... [A Clockwork Orange] (...*Людвиг ван* *весь стал zhutko razdras, как bezoomni*... [Заводной апельсин]).

Поведение Бетховена характеризуется такими прилагательными, как *razdras* («upset» [A Clockwork Orange]), означающим злой и раздражённый; *bezoomny* (согласно трактовке Э. Бёрджесса, означает «mad» [A Clockwork Orange]) – неконтролируемая манера поведения без обдумывания того, что делаешь. Прилагательные усилены наречием *very* (очень). Актуализируется признак злости, раздражённости, сумасшествия, безумства.

...*I'm slooshying lovely Ludwig van* ... [A Clockwork Orange] (...*слушаю чудесного Людвиг ванна*... [Заводной апельсин]).

Выражается восхищение композитором и его музыкальным талантом посредством прилагательного *lovely* (чудесный).

Далее следуют такие модели употребления имени собственного, как [Фамилия музыканта] (25%) и [Фамилия музыканта + Название музыкального произведения] (15% от общего количества проанализированных примеров). Контексты с данными моделями немногочисленны и лишены экспрессии, присущей контекстам с антропонимической моделью [Личное имя музыканта]. Рассмотрим примеры.

Однокомпонентная модель имени собственного [Фамилия музыканта] представлена в 5 контекстах. Ср.:

Beethoven *just wrote music* [A Clockwork Orange] (*Бетховен просто писал музыку*) [Заводной апельсин];

Sister Agnes used to do an imitation of Beethoven singing *Küsse gab sie uns und Reben, einen Freund geprüft im Tod* [Earthly Powers] (*Сестра Агнес бывало*

изображала пение бетховенской "Оды к радости": *Küsse gab sie uns und Reben, einen Freund geprüft im Tod* [Силы земные]).

Двухкомпонентная модель имени собственного [**Фамилия музыканта + Название музыкального произведения**] отмечается в следующих примерах:

*...horrible Nazi film with the **Beethoven Fifth**...* [A Clockwork Orange] (*...uzhasni нацистский фильм с заключительной частью бетховенской Пятой... [Заводной апельсин]*);

*He walked through the Soho pub like a visitor from a neighbouring TV stageset, striking briskly the opening right-hand bars of **Beethoven's 'Moonlight' Sonata*** [Tremor of Intent] (*Словно актёр с телестудии, находящейся неподалёку от Сохо, он прошествовал через «Таверну Фицрой», небрежно наигрывая начальные такты партии правой руки из бетховенской «Лунной сонаты» [Трепет намерения]*).

В примерах не используется описательная или оценочная лексика, характеризующая музыканта. Присутствующие в контекстах прилагательные применяются для описания произведений композитора, что не является предметом настоящего анализа.

В текстах анализируемых произведений представляются 4 лексических портрета Бетховена: физиологический, психологический, эмоциональный и интеллектуальный. Дается физиологический портрет музыканта, где Бетховен представлен как человек: со слепыми глазами (*blind glazzies*), с длинными развевающими волосами (*wild windy voloss*), в развевающемся шарфе (*the big flowing cravat*), глухой (*deaf*).

Демонстрируется психологический портрет композитора: обладающий пронизывающим взглядом, наставник, учитель (*viddied right at once what to do*); непоколебимый (*like stone*). Психологический образ Бетховена подтверждает его способность к психоанализу; он способен видеть людей насквозь, наставлять на правильный путь; непоколебим в своём мнении.

Негативные признаки личности композитора содержатся в эмоциональном и интеллектуальном портретах музыканта. Эмоциональный портрет композитора выражается следующими негативно-окрашенными прилагательными: хмурый,

суровый, рассерженный (*frowning beetled like thunderbolted*); мрачный, угрожающий (*thundery*); злой, раздражённый (*razdradz*). Эмоциональное состояние, в котором предстаёт музыкант, подчёркивает его неодобрительное отношение к разворачивающимся «на его глазах» событиях, невольным участником которых он является. Интеллектуальный портрет представлен одной лексической единицей: сумасшедший, безумный (*bezomny*).

В индивидуально-авторской картине мира Энтони Бёрджесса отражаются как универсальные, так и специфические черты композитора. К универсальным чертам относится упоминание физических черт музыканта: глухота, длинные развевающиеся волосы, признание величия его гения и таланта. Особенности характера Людвиг ван Бетховена принадлежат как к сфере универсальных, так и специфических черт. Так, например, суровость, мрачность, приобретённые композитором из-за его болезни и отстранённости от общества, являются общеизвестными. Однако раздражённость, злоба, скрытая угроза, пронизывающий взгляд – специфические черты, привнесённые в характер композитора писателем.

Музыка Бетховена близка к психоанализу и проникает в самые потаённые уголки души. Она требует от слушателя глубокого понимания, серьёзных душевных затрат, побуждает задуматься о верности выбранного жизненного пути.

Следующей яркой фигурой является австрийский композитор **Wolfgang Amadeus Mozart** (*Вольфганг Амадей Моцарт*). Преобладает однокомпонентная модель имени собственного [**Фамилия музыканта**], употребление встречается в 9 контекстах. Отмечается, что фамилия композитора использована для указания его произведений. Ср.:

*...he seemingly having just picked up any **Mozart** he could find on the shelf...* [A Clockwork Orange] (*...он, видимо, взял первую попавшуюся ему на полке пластинку Моцарта...* [Заводной апельсин]);

*You played **Mozart** very nicely until you decided he was a white reactionary slave-owning fag* [Earthly Powers] (*Ты очень хорошо играл Моцарта, пока не решил, что он был белым реакционным педиком-рабовладельцем* [Силы земные]);

...there was talk of his playing **Mozart**... [Earthly Powers] (...предполагалось, что Ральф будет играть музыку Моцарта... [Силы земные]).

Музыкант и отношение к нему характеризуются мелиоративно-коннотативными квалификаторами *lovely* (прекрасный) и *for the benefit of* (из уважения к):

*And now here was lovely **Mozart** made horrible* [A Clockwork Orange] (И вот теперь прекрасный Моцарт превращён в сущий ад [Заводной апельсин]);

*From a ramshackle raki-stall came thin Turkish radio-noise, skirling reeds in microtonal melismata with, as for the benefit of **Mozart**, gongs, cymbals, jangles* [Tremor of Intent] (Из окон полуразвалившейся пивной доносились завывания турецкой радиолы: пронзительные звуки свирели, в микротональные мелизмы которой вплетались (словно из уважения к Моцарту) гонги, колокольчики и цимбалы [Трепет намерения]).

В проанализированных контекстах с ономастической моделью [Фамилия музыканта] преобладает положительная характеристика Моцарта, выраженная прилагательным с положительной коннотацией – *lovely*. Актуализируется признак уважительного отношения к музыканту и его творчеству.

В одном из контекстов наблюдается обращение к композитору по имени **Wolfgang Amadeus**, что служит примером однокомпонентной модели [Личное имя музыканта]. Возникает ощущение личного знакомства с великим музыкантом:

*At eighteen old **Wolfgang Amadeus** had written...* [A Clockwork Orange] (Восемнадцать лет у Вольфганга Амадеуса уже написаны были... [Заводной апельсин]).

Следующей известной фигурой является **J.S. Bach** (И.С. Бах). Имя немецкого композитора упоминается в 7 контекстах.

В 3 примерах данное имя собственное употреблено согласно модели [Инициалы имени + Фамилия музыканта]. Приведём один из них:

*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 [A Clockwork Orange] (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 толкнуть куда серьёзней, разорвать их на части и растоптать в пыль на полу их же собственного дома [Заводной апельсин]).

В данном контексте музыка Баха служит катализатором целой палитры чувств: от комфорта, сконцентрированности, восхищения до враждебности, разочарования и разрушения. Музыка порождает в слушателе гнев и жажду возмездия: *I would like to have tolchecked them both harder and ripped them to ribbons* (мне бы следовало их обоих толкнуть куда серьёзней, разорвать их на части и растоптать в пыль). Страшные намерения подчёркнуты желанием учинить расправу на территории жертв (*on their own floor*), чтобы унижить их до крайней степени и доказать, что даже в собственном доме они не могут чувствовать себя в безопасности.

Звучащая мелодия описывается как *brown gorgeousness* (охряная роскошь). Актуализируется признак восхищения музыкой.

И.С. Бах описывается как *starry German master*:

– прилагательное *starry* акцентирует внимание на возрасте музыканта, характеризуя его как пожилого, старого человека;

– существительное в атрибутивной позиции *German* указывает на национальную принадлежность музыканта – «someone from Germany» [Longman] (кто-либо из Германии);

– существительное *master* означает «someone who is very skilled at something» [Longman] (некто, наделённый особым талантом или обладающий особым умением в чём-либо) и подчёркивает талант композитора и гениальность его творчества.

Демонстрируется уважительное отношение к немецкому композитору, как к талантливому музыканту.

В следующих примерах используется однокомпонентная модель имени собственного [Фамилия музыканта], где под фамилией музыканта подразумеваются также его музыкальные произведения. Ср.:

*She played **Bach** to him on the gramophone...* [Time for a Tiger] (*Проигрывала на пластинках Баха...* [Время тигра]).

Контексты, содержащие антропоним И.С. Бах, показывают высокую оценку личности композитора и его творчества. Музыка И.С. Баха можно с уверенностью назвать философской. Она имеет очень большое воздействие на способ мышления и духовное устремление, облегчает обмен и ассимиляцию идей [Scott 2013, 60–66].

Следующий оним *G.F. Handel* (Г.Ф. Гендель) употребляется в соответствии со следующими ономастическими моделями [Инициалы имени + Фамилия музыканта], [Фамилия музыканта] и [Фамилия музыканта + Название музыкального произведения]. Обратимся к примерам:

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 Clockwork Orange] (*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...* [Заводной апельсин]).

В данном контексте отмечается антиномия: *holy music* – *tolchock*. Прилагательное *holy* означает «connected with God and religion» [Longman] (связанный с Богом и религией), а глагол *tolchock* трактуется как «to hit; to push; to blow» [A Clockwork Orange] (ударить, толкнуть, нанести удар). Возникает диссонанс: духовные материи и сцены насилия. Духовная музыка должна порождать в сознании главного героя романа «Заводной апельсин» картины жестокости, вызывающие физическое недомогание.

Обращает на себя внимания тот факт, что героя поместили в закрытое пространство без права выбора, что репрезентируется фразовым глаголом *lock in* (*запирать*). Актуализируется признак принуждения, навязывания своей воли, лишения права выбора.

Прослеживается религиозная составляющая: лексема *yahoody* на молодёжном жаргоне означает *Jew* [A Clockwork Orange] – «someone whose religion is Judaism, or who is a member of a group whose traditional religion is Judaism» [Longman] (человек, который исповедует Иудаизм; член религиозной группы, исповедующей иудаизм).

Религиозные мотивы обоснованы тем, что задачей Генделя было преобразование морального состояния жизни в Англии. Благодаря его музыке возникло представление о святости и долге, утвердилась подчёркнутая официальность в жизни англичан [Scott 2013, 50–56].

В следующем контексте имя Генделя употребляется совместно с именем Бетховена:

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 [A Clockwork Orange] (*А во сне, блин, мне приснилось, будто я сижу в каком-то огромном оркестре, где кроме меня ещё сотни и сотни исполнителей, а дирижёр 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* [Заводной апельсин]).

В данном контексте акцент делается на физическом недостатке Генделя, что выражается посредством прилагательного *blind* (слепой). Физические пороки музыкантов приписываются дирижёру, руководящему оркестром. Дирижёр описан глухим (*deaf*), как Бетховен, и слепым (*blind*), как Гендель, а также равнодушным (*weary*) ко всему происходящему в оркестре и миру в целом.

В нижеследующем контексте имя Генделя используется в одном ряду с Бетховеном и другими великими композиторами:

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 Clockwork Orange] (*Но насчёт музыки это нечестно. Нечестно, чтобы я становился больным, когда слушаю чудесного Людвиг вана, Г.Ф. Генделя или ещё кого-нибудь* [Заводной апельсин]).

Выражается негодование относительно применения музыки великих классиков в качестве каузатора физического недомогания (*feel ill*). Возмущение также подчёркивается лексическим повтором: *it's not fair* (*нечестно*). Наблюдается контекстная антиномия: *music* (*музыка*) – *ill* (*больной*), показывающая, что музыка не может иметь аугментативного и пейоративного значения. Актуализируется чувство протеста против использования музыкальных творений в ненадлежащих целях.

Обращает на себя внимание тот факт, что имя Г.Ф. Генделя не встречается обособленно, а употребляется в общем ряду с именами других музыкантов – Бетховена и Баха.

Необходимо отметить, что имя Г.Ф. Генделя наблюдается в контекстах, которые описывают душевные (*not fair*) и физические страдания (*feel ill*). Это связано с религиозной составляющей музыки (*holy music*), способствующей морально-нравственному преображению, достижимому только через страдания.

Воздействие музыки Генделя проявляется в пробуждении почтительности, благоговения и глубокого уважения со всеми сопровождающими их явлениями и следствиями [Scott 2013, 48–57].

Семантические и оценочные компоненты проанализированных контекстов позволяют говорить преимущественно о положительном отношении к творчеству композитора, за исключением одного примера, эксплицирующего резко негативную оценку. Ср.:

You mean an opera about a saint? You don't have operas about saints. Saints are for oratorios. Like Mendelssohn and Handel and all that shit [Earthly Powers] (*Ты имеешь в виду оперу про святого? Про святых опер не пишут. О святых пишут оратории. Как Мендельсон, Гендель и все прочее дерьмо* [Силы земные]).

Резко отрицательное отношение к творчеству не только Генделя, но и ещё одного известного композитора Мендельсона (*Mendelssohn*) выражается посредством экспрессивно окрашенного пейоративно-коннотативного детерминанта *shit* (*дерьмо*), репрезентирующего эстетический тип оценки (по Н.Д. Арутюновой [Арутюнова 1988]).

В следующих примерах, содержащих имя *Felix Mendelssohn* (Феликс Мендельсон), напротив, наблюдается положительная оценка творчества композитора. Ср.:

And then there was old Felix M. with his Midsummer Night's Dream Overture [A Clockwork Orange] (Потом ещё старина Феликс М. со своей увертюрой «Сон в летнюю ночь» [перевод Л.К.]).

Прослеживается деидентификация композитора, употреблена модель [Личное имя + Инициал Фамилии музыканта] – *Felix M.* При анализе контекста становится очевидным, о каком музыканте идёт речь. Это известный немецкий композитор, написавший увертюру «Сон в летнюю ночь», Феликс Мендельсон. Писатель считает, что музыкант является настолько известной личностью, что по названию произведения читатель сможет определить его создателя. Это подтверждает и прилагательное *old*, которое означает «very well known; someone you have known for a long time» [Longman] (очень хорошо знакомый; тот, кого ты знаешь уже долгое время). Подобное обращение говорит об отношении к музыканту как к старому приятелю, с которым приятно провести время.

But Strehler is alive, like Heine and Mendelssohn, and the Nazis are merely the stuff of television movies [Earthly Powers] (Но Штрелер жив, как живы Гейне и Мендельсон, а вот нацисты превратились всего лишь в дешёвый материал для телесериалов [Силы земные]).

На примере контекстной антиномии [*alive (живы) – the stuff of television movies (дешёвый материал для телесериалов)*] демонстрируется величие и бессмертие творений великого композитора, что позволяет говорить о мелиоративной маркированности анализируемого онима, употреблённого в соответствии с ономастической моделью [Фамилия музыканта].

В нижеследующем контексте упоминается целый ряд известных композиторов: Моцарт, Бетховен, Шенберг и Орф. Отмечается использование модели имени [Фамилия музыканта] при упоминании *Schoenberg* (Шенберг) и употребление модели [Личное имя + Фамилия музыканта] для *Carl Orff* (Карл

Орф). Имена Шенберга и Карла Орфа употреблены в тексте романа единожды. Обратимся к контексту:

“What shall it be?” asked a veck with otchkies on his nose, and he had in his rookers lovely shiny sleeves full of music. “Mozart? Beethoven? Schoenberg? Carl Orff?” [A Clockwork Orange] (*Ну, кого поставим? – спросил очкастый diadia, тасуя передо мной целую стопку пластинок в глянцевых роскошных обёртках. – Моцарта? Бетховена? Шенберга? Карла Орфа?* [Заводной апельсин]).

Акцент не сделан на каком-либо конкретном композиторе, их фамилии перечисляются при выборе классического произведения.

Указывается форма экзистенции музыки; под музыкой (*music*) в данном примере понимаются музыкальные пластинки, о чём свидетельствует словосочетание *sleeves full of music* (*пластинки в обёртках / коробках*). Объект владения *music* употребляется при субъекте владения *he* и предикате *had* (от *have*). Актуализируется признак восторженного отношения к музыке, репрезентированного эпитетами *lovely shiny* (*глянцевый роскошный*). В вопросе «*What shall it be?*» (*Ну, кого поставим?*) прослеживается аллюзия на общение с ребёнком, с нетерпением ждущим подарка. Музыка воспринимается как долгожданный, желанный подарок, дороже которого трудно найти.

Фиктивный антропоним *Domenico Campanati* (*Доменико Кампанати*) употребляется согласно моделям [Личное имя + Фамилия музыканта], [Личное имя музыканта], [Фамилия музыканта]. Ср.:

Many a great movie had been ennobled by a Campanati score, and Domenico was, a few years after the war, to receive the supreme accolade of an Oscar for his music to Otto Preminger's The Brothers Karamazov, which brought a famed Dostoevsky novel to the screen [Earthly Powers] (*Многие великие фильмы были облагорожены музыкой Кампанати, и через несколько лет после войны Доменико получил высшую награду – Оскар за музыку к фильму Отто Премингера "Братья Карамазовы" по знаменитому роману Достоевского [Силы земные]);*

Domenico Campanati, the noted light composer, had died earlier this year of thrombosis [Earthly Powers] (*Доменико Кампанати*, известный композитор, автор лёгкой музыки умер ранее в этом же году от тромбоза [Силы земные]).

Domenico является итальянским вариантом имени *Dominic*, имеющего латинское происхождение. Дословный перевод имени означает «принадлежащий Господу» [Behind the name, <https://www.behindthename.com/name/dominic>].

Фамилия *Campanati* относится к разряду фамилий, связанных с трудовой деятельностью. Подобным именем называли человека, работавшего на церковных колоколах. Буквальное значение фамильного именованя *Campanati* – «маленький церковный колокол» или «звонарь» [House of Names, <https://www.houseofnames.com/campanati-family-crest>].

Таким образом, этимологический анализ фокусного антропонима позволяет отнести его к числу имён с религиозной составляющей.

Данный антропоним в тексте произведения получает мелиоративную маркированность, что репрезентируется посредством следующих вербальных маркеров: *ennobled by* (*облагорожены*), *receive the supreme accolade of an Oscar* (*получил высшую награду – Оскар*), *the noted composer* (*известный композитор*) и др.

Следующим фиктивным антропонимом с религиозным компонентом выступает *S.R. Polotski* (*С.Р. Полоцкий*):

He sang S.R. Polotski's song about the little doggies in the snow... [Tremor of Intent] (*Песня была из репертуара Полоцкого – о сереньком козликке...* [Трепет намерения]).

Фиктивный антропоним *S.R. Polotski* употребляется согласно ономастической модели [**Инициалы имени + Фамилия музыканта**] и вызывает аллюзию на российского общественно-политического деятеля, богослова, поэта и драматурга Симеона Полоцкого.

Полоцкий (*Polotski*) являет собой топонимическое прозвище, указывающее на город Полоцк, Речь Посполитая.

Фиктивный антропоним *Gus Jameson* (Гас Джеймсон) используется согласно модели имён собственных [Личное имя + Фамилия музыканта]. Ср.:

After dinner Ralph got down to some serious practice on his harpsichord: there was talk of his playing Mozart at a little concert that Gus Jameson, an expatriate Scottish composer, was arranging for late December [Earthly Powers] (После ужина Ральф сел за клавесин и стал всерьёз готовиться к концерту, который собирался устроить Гас Джеймсон, шотландский композитор в изгнании в конце декабря [Силы земные]).

Имя *Gus* представляет собой сокращённый вариант от *Angus*. *Angus* – англицизированная форма шотландского имени *Aonghus*, которое происходит от ирландского *óen* (один) и *gus* (сила, мощь, энергия) и имеет значение «одна сила».

Фамилия *Jameson* берёт своё начало на Гебридских островах и западном побережье Шотландии и трактуется как «сын Джеймса» [Harrison 2013].

Следует отметить, что кроме этимологии данного фиктивного онима, непосредственно указывающей на этническую принадлежность к Шотландии, в исследуемом контексте также присутствует подтверждение шотландского происхождения музыканта – *Scottish composer* (шотландский композитор).

Композитор характеризуется как изгнанник (*expatriate*), что свидетельствует о твёрдости его характера и непоколебимости духа, поскольку изгнанию подвергаются люди, не готовые идти на «делку с совестью» и твёрдо стоящие на своих позициях.

Рассмотрение антропонимического поля художественных текстов Э. Бёрджесса позволило выделить следующие 6 типов моделей имён собственных: 1) [Фамилия музыканта] (51%: *Beethoven* (Бетховен), *Mozart* (Моцарт), *Bach* (Бах), *Schoenberg* (Шенберг) и др.); 2) [Личное имя + Фамилия музыканта] (17%: *Carl Orff* (Карл Орф), *Cyril Scott* (Сирил Скотт), *Frederick Delius* (Фредерик Делиус)); 3) [(Личное имя +) Фамилия музыканта + Название музыкального произведения] (14%: *Beethoven Number Nine* (Симфония номер девять), *Mozart Number Forty* (Сороковая Моцарта) и др.); 4) [Личное имя музыканта] (11%: *Ludwig van* (Людвиг ван),

Wolfgang Amadeus (Вольфганг Амадей) и др.); 5) [Инициалы имени + Фамилия музыканта] (6%: *J.S. Bach* (И.С. Бах), *G.F. Handel* (Г.Ф. Гендель) и др.); 6) [Личное имя + Инициал Фамилии музыканта] (1%: *Felix M.* (Феликс М.)). Количественная иерархия ономастических моделей в произведениях Э. Бёрджесса показана в нижепредставленной таблице (см. Таблицу 2.9).

Таблица 2.9

Количественное соотношение моделей имён собственных, номинирующих композиторов, в произведениях Э. Бёрджесса

<i>Модель номинации</i>	<i>Количество (%)</i>
Фамилия музыканта	71 (51%)
Личное имя + Фамилия музыканта	23 (17%)
(Личное имя +) Фамилия музыканта + Название музыкального произведения	20 (14%)
Личное имя музыканта	16 (11%)
Инициалы имени + Фамилия музыканта	9 (6%)
Личное имя + Инициал Фамилии музыканта	1 (1%)

С позиции оценочности при выражении отношения к музыкантам или их творчеству доминируют аксиологические нейтральные лексемы (*in the style of Puccini* (в стиле Пуччини), *Wagner didn't put the music first* (У Вагнера музыка не стоит на первом плане) и др.) – 54%, далее следуют мелиоративно-коннотативные детерминанты (*lovely* (роскошный), *success* (успех), *noble* (благородный), *processional* (торжественный) и др.) – 29% и вербальные квалификаторы с пейоративной коннотацией (*razdraz* (раздражённый), *bezumno* (безумный), *all that shit* (всё это дерьмо), *wild man* (дикарь) и др.) – 17%.

В процессе описания композиторов наблюдается использование оценочных слов, репрезентирующих *психологический тип оценки* (по Н.Д. Арутюновой [Арутюнова 1988]): *lovely* (чудесный), *favoured* (любимый), *strong* (мощный), *firm* (сильный) и др. Адъективные квалификаторы свидетельствуют о восхищении, уважении и даже благоговении перед гением великих творцов.

Обращает на себя внимание широкий спектр музыкальных культур, вовлечённых в художественные произведения Энтони Бёрджесса путём

упоминания музыкантов, принадлежащих к различным этносам (см. Таблицу 2.10).

Таблица 2.10

Квантитативное соотношение имён композиторов, коррелирующих с разными культурами, отмеченными в произведениях Э. Бёрджесса

Страна	Количество контекстов (%)	Имена музыкантов
<i>Германия</i>	51 (35%)	<i>Beethoven, Bach, Handel, Carl Orff, Mendelssohn, Wagner, Wilhelm Furtwängler, Schumann</i>
<i>Италия</i>	22 (15%)	<i>Puccini, Verdi, Campanati</i>
<i>Англия</i>	20 (14%)	<i>Noel Coward, Frederick Delius, Byrd, Weelkes, Thomas Campion, Cyril Scott, Ivor Novello, Edward Elgar</i>
<i>Франция</i>	17 (12%)	<i>Nadia Boulanger, Germain Tailleferre, Erik Satie, Maurice Ravel, Waldteufel, Debussy, Gabriel Pjerné, Délibes</i>
<i>Австрия</i>	16 (11%)	<i>Mozart, Schoenberg, Strauss, Bayer, Alban Berg</i>
<i>США</i>	10 (6%)	<i>George Antheil, George Gershwin, W.C. Handy, Jerome Kern, Irving Berlin, Richard Rodgers</i>
<i>Россия</i>	5 (3%)	<i>Stravinsky, Khatchaturian, Polotski</i>
<i>Чехия</i>	3 (2%)	<i>Martinů</i>
<i>Венгрия</i>	1 (1%)	<i>Bartok</i>
<i>Шотландия</i>	1 (1%)	<i>Jameson</i>

На основании статистических данных можно сделать вывод о том, что в художественных текстах Э. Бёрджесса преобладают имена представителей музыкальной культуры Германии (35%), далее следуют имена музыкантов из Италии (15%), Англии (14%), Франции (12%), Австрии (11%). Немаловажное значение для писателя также имеют музыкальные деятели США (6%), России (3%), Чехии (2%), Венгрии (1%) и Шотландии (1%). Подобное квантитативное соотношение обуславливается личными вкусовыми музыкальными предпочтениями писателя.

2.3. СУБФРЕЙМ «ИНСТРУМЕНТЫ»

Субфрейм «Инструменты» занимает третье место по количеству ЛЕ и частоте случаев их употребления. Он включает в себя 3 слота: «Типы музыкальных инструментов», «Наименования музыкальных инструментов» и «Предметы, связанные с музыкальной деятельностью».

2.3.1. СЛОТ «Типы музыкальных инструментов»

Слот «Типы музыкальных инструментов» включает 4 лексические единицы: *strings* (*струнные*), *wind instruments* (*духовые инструменты*), *drums* (*ударные*) и *brass* (*медные духовые*).

Слово *STRINGS* (*струнные*) со значением «the section of an orchestra which consists of stringed instruments played with a bow» [Collins] (музыкальные инструменты со струнами, игра на которых осуществляется с помощью смычка) реализуется в следующих примерах:

...his massed strings were a bed for physical passion [Earthly Powers] (...лавина струнных символизировала плотскую страсть [Силы земные]);

Then in a passion of plucked strings and little cracked bells she let fly at a weeping child, pushed by his fellows into a sugar-bin [Time for a Tiger] (Потом под страстное бряцание струн и маленьких треснувших колокольчиков она бросилась к скулившему ребенку, которого собратья толкнули в мешок с сахаром [Время тигра]).

Звучание струнных музыкальных инструментов ассоциируется со страстью, что репрезентируется посредством субстантивной лексемы *passion* (*страсть*).

Номинация *WIND INSTRUMENT* (*духовой инструмент*) имеет значение «a musical instrument that you blow into in order to produce sounds, such as a flute, a clarinet, or a recorder» [Collins] (музыкальный инструмент, действующий посредством вдувания струи воздуха, например, флейта, кларнет или блок-флейта). Ср.:

I was with the wind instruments... [A Clockwork Orange] (*Я сидел в группе духовых...* [Заводной апельсин]).

Номинация *wind instruments* нейтральна, поскольку отсутствует оценочный или характерологический компонент. Наблюдается лишь констатация факта: нахождение в оркестре в группе духовых инструментов.

В следующих контекстах упоминаются два типа музыкальных инструментов – *BRASS* (медные духовые) и *DRUMS* (ударные):

Discordant lower brass symbolised the situation of the men in the boat [Earthly Powers] (Несоответствующий им низкий звук медных духовых должен был символизировать состояние людей в лодке [Силы земные]).

Лексема *brass* (медные духовые) означает «the section of an orchestra which consists of brass wind instruments such as trumpets and horns» [Collins] (музыкальные инструменты, сделанные из металла, такие как труба и тромбон).

Звучание музыки описывается прилагательным *lower brass* (низкий звук медных духовых).

And then the promise loomed, the declaration of the Angel of the Lord, and the rhythm of ancient drums pulsed in imperceptible gradations of acceleration [Earthly Powers] (И вот обещание приблизилось, Ангел Господень возвещал, ритм древних тимпанов неощутимо ускорялся [Силы земные]).

Лексема *drums* (ударные) имеет значение «a drum kit or set of drums» [Collins]; «a musical instrument consisting of a skin stretched tightly over a round frame. You play a drum by beating it with sticks or with your hands» [Collins] (барабанная установка или ударные музыкальные инструменты; музыкальный инструмент из кожи, плотно обтянутой вокруг круглого каркаса. Игра осуществляется посредством ударов палочек или рук). Таким образом, данная лексема используется для указания как отдельного инструмента (барабан), так и для наименования типа музыкальных инструментов (ударные).

Отмечается возраст музыкальных инструментов – *ancient* (древний) и скорость игры на них – *rhythm pulsed in imperceptible gradations of acceleration* (ритм неощутимо ускорялся).

2.3.2. СЛОТ «Наименования музыкальных инструментов»

Слот «Наименования музыкальных инструментов» представлен следующими лексемами: *trumpet* (труба), *drum* (барабан), *piano* (фортепиано), *flute* (флейта), *organ* (орган), *horn* (рожок), *violin* (скрипка), *trombone* (тромбон), *guitar* (гитара), *harpsichord* (клавесин), *oboe* (гобой), *saxophone* (саксофон), *kettledrums* (литавры), *clarinet* (кларнет), *harp* (арфа), *bassoon* (фагот), *gong* (гонг), *cymbal* (цимбала), *pipe* (труба), *jangles* (колокольчики), *viola* (альт), *reed* (свирель). Рассмотрим примеры.

*So I stuck my little fingers real deep in my ookos, but the **trombones** and **kettledrums** blasted through gromky enough [A Clockwork Orange] (Я заткнул *ushi* пальцами, но тромбоны с литаврами всё равно прорывались [Заводной апельсин]).*

В настоящем примере звучание музыкальных инструментов репрезентируется глаголом *blast* и прилагательным *gromky* (громкий). Лексема *blast* означает «to produce a lot of loud noise, especially music» [Longman] (производить громкий шум, особенно от музыки). Акцент делается на громкости звучания тромбонов и литавр.

*So there it was, Domenico's **piano** concerto, first movement, allegro con anima, polytonally up to date and yet strangely old-fashioned with its corny jazz riffs on wa-wa **trumpets** and glissading **trombones** [Earthly Powers] (Доменико, первая его часть *allegro con anima* в политональном смысле вполне современная и, в то же время, странно старомодная с грубыми джазовыми вставками завывающих труб и тромбонов [Силы земные]);*

*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** [A Clockwork Orange] (Перешёл 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, лёжа в*

кровати и воображая себя среди скрипок, тромбонов и литавр [Заводной апельсин]).

В данных контекстах фортепьяно (*piano*) противопоставляется скрипке (*violins*), трубам (*trumpets*), тромбону (*trombones*) и литаврам (*kettledrums*). Звучание фортепиано описывается адъективными квалификаторами *quiet* (*тихий*), *weary* (*тоскливый*), усиленными наречием *very* (*очень*), *up to date* (*современный*), а фортепиано относятся к инструментам, игра на которых используется в качестве аккомпанемента романтическим песням (*malenky romantic songs*).

Игре на скрипке, тромбонах и литаврах, напротив, придаётся особая значимость и масштабность, что подчёркивается отнесённостью к большим оркестрам (*bolshy orchestras*). Однако, партия труб и тромбонов также признаётся старомодной (*old-fashioned*) и банальной (*corny*), что указывает на негативную коннотацию данных ЛЕ.

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 [A Clockwork Orange] (я оказался вроде как на широкой поляне среди цветов и деревьев, и там же был вроде как козёл с человеческим litsom, играющий вроде как на флейте [Заводной апельсин]).

В представленном контексте наблюдается мифопоэтическая составляющая лексемы *FLUTE* (*флейта*), которая может быть отражена посредством семантико-когнитивной цепи: *field* (*поле*) – *flowers* (*цветы*) – *trees* (*деревья*) – *goat-man* (*козёл с человеческим лицом*) – *flute* (*флейта*). Поле, цветы, деревья, получеловек-полукозёл, играющий на флейте, переносят читателя в пространство нереального мира мифа и сказки. Данные образы вызывают приятные ощущения в сознании человека, поэтому можно говорить о мелиоративной коннотации лексемы *flute*.

Debussyish consecutive fourths on oboes and clarinets [Earthly Powers] (Затем последовали кварты гобоев и кларнетов в стиле Дебюсси [Силы земные]);

Solo oboe here? [Earthly Powers] (Тут соло гобоя? [Силы земные]).

Отмечается нейтральная коннотация наименования *ОВОЕ* (*гобой*).

*The stereo was on again and was playing a very sick electronic **guitar** veshch [A Clockwork Orange] (Проигрыватель опять вовсю играл, причём какую-то жуткую электронную вещь на гитаре [перевод Л.К.]);*

*The round man with the **guitar**, Peter or Paul or something, improvised a silly jingle to the tune of 'Chopsticks'... [Tremor of Intent] (Толстяк с гитарой (Питер? Пол?) тотчас выдал дурацкую импровизацию на мотив «собачьего вальса» [Трепет намерения]);*

*...she switched off the radiogram they had which had been playing all twanging **guitars**, very teenage [One hand clapping] (...она выключила запись, которую крутили по радио, сплошные гитары гнусавые, для одних тинейджеров [Однорукий аплодисмент]).*

Произведения, исполняемые на гитаре (*GUITAR*), получают негативную характеристику, что репрезентируется адъективными квалификаторами *very sick veshch* (жуткую вещь), *a silly jingle* (дурацкая импровизация), *very teenage* (для одних тинейджеров). Отмечается указание на разновидность гитары – электрогитара (*electronic guitar*) и звучание – *twanging* (гнусавые). Лексема *guitar* аксиологически нейтральна, однако её лексическое окружение вызывает отрицательные эмоции.

Третий лексико-семантический вариант слова *ORGAN* (*organ*) – «a large musical instrument used especially in churches, with keys like a piano and large pipes that air passes through to produce the sound» [Longman] (большой музыкальный инструмент, используемый в основном в церквях, с клавишами как у пианино и огромными трубами, через которые проходит воздух для создания звука) – реализуется в следующем примере:

*...and then I let the simple music for **organ** only come belting out with a growwwwowwwwowwww [A Clockwork Orange] (...и я сразу врубил орган, взревевший УУУУУУУУУУУУУУУУ [Заводной апельсин]);*

*...the electric **organ** playing something sort of very triumphant, almost like the second wedding march [One hand clapping] (...электроорган играл что-то очень*

триумфальное, почти типа второго свадебного марша [Однорукий аплодисмент]).

Звучание органа (*organ*) репрезентируется глаголом *belt out*. Фразовый глагол *belt out* трактуется как «to sing a song or play an instrument loudly» [Longman] (петь песню или играть на музыкальном инструменте очень громко). Описывается громкость звучания музыкального инструмента. Наблюдается указание на тип органа – *electric organ* (электроорган). Музыка, исполняемая органом, получает положительную оценку – *very triumphant, almost like the second wedding march* (очень триумфальное, почти типа второго свадебного марша).

В следующих контекстах представлен ряд музыкальных инструментов . Ср.:

... a jazzy concerto with saxophones and wa-wa trumpets and the rest of the nonsense [Earthly Powers] (...на сочинение джазового концерта с саксофоном, трубами и прочим вздором [Силы земные]);

It would have been proper for the man who had once been his brother to celebrate this elevation in some Berliozian Te Deum scored for quadruple woodwind, ten horns, six trumpets, the same of trombones... [Earthly Powers] (Было бы весьма уместным, если бы человек, когда-то бывший его братом, восславил бы его возвышение чем-то вроде берлиозовского "Te Deum" для учетверенного числа деревянных духовых, десяти рожков, шести труб, стольких же тромбонов... [Силы земные]);

Pianissimo chords on muted horns and trombones and a slack roll on the deepest kettledrum [Earthly Powers] (Зазвучали пианиссимо приглушенные деревянные духовые и тромбоны, и дробь басового барабана [Силы земные]).

Представленные номинации не получают оценочного и характерологического описания.

Рассмотрение слота «Наименования музыкальных инструментов» показало, что в основе классификации музыкальных инструментов лежат следующие вербальные квалификаторы: «громкость звучания», «материал», «местоположение», а также даётся их оценка (см. Таблицу 2.11).

Классификация номинаций музыкальных инструментов, отмеченных в художественных текстах

Э. Бёрджесса

Наименование музыкального инструмента	Звучание	Характеристика	Локализация	Оценка
<i>trumpet</i> (труба)	<i>silverflamed</i> (искрились) <i>wa-wa</i> (завывающий), <i>muted</i> (приглушённый), <i>signaled</i> (пропели), <i>sketched a diffident flourish</i> (изобразили робкую надежду)	<i>three-wise</i> (трёхструйные), <i>little</i> (маленький)	<i>behind my gulliver</i> (где-то за головой)	<i>wonder of wonders</i> (чудо из чудес), <i>angel</i> (ангельский), <i>corny</i> (банальный)
<i>drum</i> (барабан)	<i>beat easy rhythms</i> (отбивали лёгкие ритмы), <i>languidly spanked</i> (лениво били), <i>a soft thud</i> (приглушённый удар)	<i>little</i> (маленький)	–	–
(<i>grand</i>) <i>piano</i> (фортепиано, пианино, рояль)	<i>very quiet and like yearny</i> (тихие, вроде как даже тоскливые), <i>nonstop</i> (безостановочно), <i>harmless twaddle</i> (безобидно брнчать), <i>full noise</i> (громкие звуки)	<i>old</i> (старый), <i>cottage</i> (небольшое), <i>tropicalized</i> (испытавшее тропики), <i>Paris</i> (парижское), <i>white baby</i> (белый кабинетный)	<i>in night boites</i> (в ночных кафе), <i>in nightclubs</i> (в ночных клубах)	<i>worn</i> (разбитый), <i>must have cost a few quid to untune</i> (безнадёжно расстроенное), <i>rotten, broken down,</i> <i>rounded</i> (расстроенное)
<i>flute</i> (флейта)	<i>bored, like worms of like platinum, into the thick thick toffee gold and silver</i> (звинтились, словно платиновые черви в сладчайшую избыльную plott из золота и серебра), <i>performed an arabesque</i> (исполнила арабеску)	–	<i>in a big field with all flowers and trees</i> (на широкой поляне среди цветов и деревьев)	<i>such bliss</i> (невероятнейшее наслаждение)
<i>organ</i> (орган)	<i>belt out</i> (взрывает)	<i>electric</i> (электроорган), <i>electronic</i> (электронный), <i>a thirty-</i>	–	–

		<i>twofoot pipe</i> (тридцатидвухфутовая труба)		
<i>horn</i> (рожок)	<i>muted</i> (приглушённый)	–	–	–
<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 серебрястых нитей), <i>like silvery wine flowing in a spaceship</i> (как серебрястое вино, льющееся из космической ракеты)
<i>trombone</i> (тромбон)	<i>crunch</i> (изливаться), <i>blast</i> (прорываться), <i>gromky</i> (громкий), <i>glissading</i> (завывающий), <i>farted</i> (издал громкий пукающий звук), <i>muted</i> (приглушённый)	<i>redgold</i> (медь)	<i>bolshy orchestras</i> (большие оркестры)	<i>devil</i> (дьявольский)
<i>guitar</i> (гитара)	<i>with the volume turned up</i> (на полную громкость)	<i>electronic</i> (электронная), <i>electric</i> (электрогитара)	–	<i>twanging</i> (гнукавый), <i>very teenage</i> (для одних тинейджеров)
<i>harpsichord</i> (клавесин)	<i>elegant rococo</i> (красивый пассаж)	<i>rosewood</i> (из розового дерева)	–	<i>untuned</i> (расстроенный), <i>lovely</i> (прекрасный)
<i>oboe</i> (гобой)	<i>bored, like worms of like platinum, into the thick thick toffee gold and silver</i> (завинтились, словно платиновые черви в сладчайшую избыточную плоть из золота и серебра), <i>sketched a diffident flourish</i> (изобразили робкую надежду)	–	–	<i>such bliss</i> (невероятнейшее наслаждение)
<i>saxophone</i> (саксофон)	–	–	–	–
<i>kettledrums</i>	<i>blast</i> (прорываться),	–	–	–

<i>(литавры)</i>	<i>gromky (громкий), a slack roll (дробь)</i>			
<i>clarinet (кларнет)</i>	<i>in a descending passage (угасающий звук)</i>	–	–	–
<i>harp (арфа)</i>	–	–	–	–
<i>bassoon (фагот)</i>	–	<i>white pinky (розоватый), made of flesh (часть моего тела)</i>	<i>right in the middle of my belly (нос из середины живота)</i>	–
<i>gong (гонг)</i>	–	–	–	–
<i>cymbal (цимбала)</i>	–	–	–	–
<i>jangles (колокольчики)</i>	–	–	–	–
<i>viola (альт)</i>	–	–	–	–
<i>reed (свирель)</i>	<i>skirling (пронзительные звуки)</i>	–	–	–
<i>tube (туба)</i>	–	–	–	–
<i>shawm (дудка)</i>	<i>skirled (пронзительно дудела)</i>	–	–	–

2.3.3. СЛОТ «Предметы, связанные с музыкальной деятельностью»

Слот «Предметы, связанные с музыкальной деятельностью» включает в себя такие ЛЕ, как *stereo* (проигрыватель), *disc* (диск), *strings* (струны), *gramophone* (грамофон), *speakers* (динамики), *baton* (дирижёрская палочка). Ср.:

The stereo was on and you got the idea that the singer's goloss was moving... [A Clockwork Orange] (Проигрыватель играл вовсю, причём стерео, так что golosnia певца как бы перемещалась... [Заводной апельсин]);

While the stereo played bits of lovely Bach I closed my glazzies and viddied myself... [A Clockwork Orange] (Проигрыватель играл чудесную музыку Баха, и я, закрыв glazzja, воображал... [Заводной апельсин]);

Here was my bed and my stereo, pride of my jeeznu... [A Clockwork Orange] (Здесь была моя кровать и стереоустановка, гордость и отрада моей zhizni... [Заводной апельсин]).

В представленных контекстах демонстрируются формы экзистенции лексемы *STEREO* (проигрыватель): *stereo was on* и *stereo played* (проигрыватель играл). ЛЕ *stereo* получает определение *pride of my jeeznu* (гордость моей жизни), которое указывает на то, что проигрыватель чрезвычайно важен для слушателя и является главным достижением всей его жизни. Таким образом, лексема *stereo* имеет ярко выраженную положительную коннотацию.

Под словом *DISC* (диск) подразумеваются компакт диски (*compact discs*) – «small shiny discs that contain *music* or computer information» [Collins] (маленькие блестящие диски, содержащие музыку или компьютерную информацию). Рассмотрим несколько примеров:

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 [A Clockwork Orange] (Они сидели на моей кровати (всё ещё неубранной), болтали ногами и тянули свои коктейли, пока я прокручивал им на своём стерео жалкое их fuflo [Заводной апельсин]);

“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 [A Clockwork

Orange] (*Что, сестрички, оттягиваетесь пилить диск на скрипучей телеге? – А я уже заметил, что пластинки, которые они купили, сплошь был всяческий *nadtsatyi kal* [Заводной апельсин]).*

Лексема *disc* получает негативную характеристику, что отражается посредством уничижительных прилагательных *pathetic* (*жалкий*) и *malenky* (*маленький*).

В указанных контекстах речь идёт о дисках с некачественной записью, которые покупают подростки. Об этом свидетельствует ряд лексических единиц с негативной оценкой.

Так, о некачественной записи говорят прилагательное *fuzzy* в значении «unclear» [Longman] (*нечёткий, неясный*) и отглагольное существительное *warbles*. Глагол *warble* имеет значение «to sing, especially not very well – used humorously» [Longman] (*петь, особенно не очень хорошо – используется для выражения иронии*).

Диски (*discs*) также получают определение *teeny pop veshches*. Прилагательное *teeny* указывает на возраст целевой аудитории – подростки (*teenagers*), а также означает «крохотный» («tiny» [Longman]). Лексема *pop* выступает указанием жанра популярной музыки, которая характеризуется как низкосортная. Существительное *veshch* используется в качестве синонима слова *disc*, а также выражает неодобрительное отношение.

Номинация *SPEAKER* (*динамик*) в шестом лексико-семантическом варианте означает «a piece of electrical equipment, for example part of a radio or set of equipment for playing CDs or tapes, through which sound comes out» [Collins] (*часть электрического устройства, например, радио или аудиопроигрывателя, через которые воспроизводится звук*). Ср.:

*The little **speakers** of my stereo were all arranged round the room, on ceiling, walls, floor...* [A Clockwork Orange] (*Портативные динамики моей установки расположены были по всей комнате: на стенах, на потолке, на полу...* [Заводной апельсин]).

Лексема *speakers* получает характеристику *little* – «small in size» [Longman] (маленького размера). Указывается локализация динамиков – *speakers*, о чём свидетельствует глагол *arrange* (*располагаться*) и указание на расположение: *round the room* (*по всей комнате*), *on ceiling* (*на потолке*), *walls* (*на стенах*), *floor* (*на полу*). Подобное расположение маленьких динамиков при прослушивании музыки создаёт эффект объёмного звука, слушатель как бы находится внутри музыки.

2.4. СУБФРЕЙМ «ПРОИЗВЕДЕНИЯ»

Субфрейм «Произведения» в художественных текстах Бёрджесса включает в себя 8 слотов: «Названия произведений классической музыки», «Названия произведений популярной музыки», «Джазовые композиции», «Мелодии из кинофильмов», «Наименования религиозных гимнов», «Названия произведений рок-музыки», «Названия произведений фолк-музыки» и «Наименования народных песен» (см. Таблицу 2.12).

2.4.1. СЛОТ «Наименования произведений классической музыки»

Среди названий произведений классической музыки кроме *реально существующих* великих композиций встречаются примеры *фиктивных номинаций*, относящихся к жанру классической музыки (см. Таблицу 2.12).

Как видно из приведённой выше таблицы с количественными данными, доминируют названия *реальных музыкальных произведений* (91%), относящихся к жанру классической музыки.

В данной группе номинаций преобладает название *Number Nine (the Choral Symphony)*, *the Ninth* (*Симфония номер девять (хоральная)*). Ср.:

...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)... [A Clockwork Orange] (...я подумал, что наконец-то у меня есть время сходить в магазин пластинок (кстати, не только время: babok в карманах полно), чтобы спросить насчёт давно обещанной и давно заказанной пластинки с записью Девятой (она же хоральная) симфонии Бетховена... [Заводной апельсин]).

В фокусном примере актуализируется признак сладостного томления, ожидания. Отмечается мелиоративная коннотация анализируемого наименования, которая выражается посредством прилагательных *long-promised* (*давно обещанной*) и *long-ordered* (*давно заказанной*). Акцентируется внимание на долгожданном событии, на желании стать обладателем заветной пластинки и прикоснуться к великолепной музыке.

В следующем контексте встречается редуцированный вариант названия *the Ninth*:

“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 yumyummy [A Clockwork Orange] («Девятую», – сказал я. – «Мою 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!
[Заводной апельсин]).

Данный контекст насыщен лексическими единицами, передающими восхищение музыкой Бетховена.

Название симфонии сопровождается эпитетом *glorious*, означающим «extremely enjoyable» [Longman] (доставляющий невероятное удовольствие). Мелодия описывается как *lovely music*, что также передаёт завороченность музыкой.

Ощущение восторга выражается при помощи субстантивных маркеров *gorgeosity* и *yutyutyum*. *Gorgeosity* образовано от прилагательного *gorgeous*, которое означает «extremely pleasant or enjoyable» [Longman] (невероятно приятный, великолепный); *yutyutyum* представляет собой вариант удвоенного прилагательного *yummy*, которое имеет значение «tasting very good» [Longman] (очень вкусный).

Перечисленные лексемы отражают чувства невероятного наслаждения, удовольствия, восторга, которые доставляет «Симфония номер девять» Бетховена.

Девятая симфония, или симфония с хорами (1822–1824) признаётся вершиной творчества Бетховена. Полная революционного оптимизма, величественная симфония венчает творческий путь великого композитора, сумевшего преодолеть личное горе и страдания, сохранить непоколебимую веру в человечество и его прекрасное будущее и пронести эту веру через всю жизнь [Самин, <https://litvek.com/br/100674?p=40>]. Именно поэтому симфония вызывает столь яркие эмоции у слушателей, которые выражены экспрессивно окрашенной лексикой.

Следующей по частотности употребления является номинация *Symphony Number Forty in G Minor* (Симфония номер сорок в соль миноре). Ср.:

“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 razdraz within... [A Clockwork Orange] («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* [Заводной апельсин]).

В данном примере описывается возникшее непреодолимое желание услышать Сороковую симфонию Моцарта: *I don't know why that should have come into my gulliver* (почему именно это взбрело мне в голову, даже и не знаю).

Существительное *gulliver* в переводе с молодёжного жаргона означает «head» [A Clockwork Orange] (голова), т.е. *come into my gulliver* = *come into my head* (прийти в голову).

Репрезентируется подсознательное желание разобраться в происходящем, оценить сложившуюся ситуацию, обрести гармонию. Симфония Моцарта помогает успокоиться и собраться с мыслями. Эта музыка затрагивает самые глубокие человеческие чувства, отражает драматическое, даже трагическое состояние души. Музыка симфонии с первых аккордов захватывает слушателя удивительной искренностью высказывания автора. Композитор размышляет в ней о несовершенстве мира, о невозможности разрешения жизненных конфликтов [Музыкальная фантазия, <http://music-fantasy.ru/materials/mocart-simfoniya-no-40-sol-minor>].

В контексте демонстрируется невежество, незнание музыкальной классики, что вызывает раздражение. Эмоция раздражения выражена с помощью лексемы *razdrazh*, относящейся к сленгу-надсат и заимствованной из русского языка, именно поэтому в ней легко угадывается основа «раздражение». Актуализируется признак поиска внутреннего равновесия и обретения гармонии.

Важно указать, что в двух примерах слово *symphony* с издёвкой искажено подростками и звучит как *seemfunnah*. Подчёркивается низкий уровень образования и воспитания молодых.

Далее по частотности словоупотреблений следует название *The Fifth Symphony* (Пятая симфония). Ср.:

If Beethoven's Fifth Symphony was not played by an orchestra and all the printed and manuscript Copies of the music were destroyed by fire, we wouldn't be right in saying that the work doesn't exist any more [Earthly Powers] (Если бы оркестры не исполняли пятую симфонию Бетховена, а все её записи погибли бы при пожаре, мы не смогли бы утверждать, что это произведение более не существует [Силы земные]);

At seven Val knocked – three shorts and a long, out of the scherzo of Beethoven's Fifth – and I rushed to open [Earthly Powers] (В семь Вэл постучался тремя короткими и одним длинным ударом, подражая первым тактам пятой симфонии Бетховена, я побежал открывать [Силы земные]).

Название музыкального произведения *Midsummer Night's Dream Overture* (Увертюра «Сон в летнюю ночь»), написанного немецким композитором Феликсом Мендельсоном в 1826 году под впечатлением от одноимённой комедии Шекспира, а также номинация музыкальной композиции Эдуарда Эльгара *Salut d'Amour* ("Salut d'Amour") реализуются в нижеследующем примере:

*All the time I was aware of the inadequacy of the musical accompaniment, to be made more than good by the Nazis: <...> the **Midsummer Night's Dream Overture** for the mountains; Elgar's **Salut d'Amour** for die Liebe [Earthly Powers] (В течение всего сеанса меня не покидало ощущение бедности музыкального сопровождения, нацисты его явно улучшили: <...> горные сцены сопровождалась увертюрой "Сон в летнюю ночь", а любовные сцены – "Salut d'Amour" Элгара [Силы земные]).*

В данных контекстах нет прямого указания на отношение к увертюре «Сон в летнюю ночь». Указание на улучшение некоего действия посредством музыкального произведения Элгара "Salut d'Amour", позволяет говорить о мелиоративной маркированности данной номинации.

The Jupiter («Юпитер») является Симфонией №41, написанной Моцартом в 1788 году. Есть сведения, что название «Юпитер» ей дал Дж.П. Саломон, известный английский скрипач и антрепренёр, за невиданный прежде величественный масштаб, грандиозность замысла и эпическую стройность

воплощения [Belcanto, http://www.belcanto.ru/s_mozart_41.html]. Обратимся к примеру:

After that I had lovely Mozart, the Jupiter, and there were new pictures of different litsos to be ground and splashed... [A Clockwork Orange] (После этого был чудный Моцарт, «Юпитер», и снова разные картины, litsa, которые я терзал и kurotshil... [Заводной апельсин]).

В данном примере прослеживается яркий контраст чувств и эмоций. Симфония «Юпитер» (*the Jupiter*) занимает особое место в творчестве Моцарта. Горделиво-величественная, она носит оптимистический характер. В её основе лежат торжество и героика. Её мужественная, приподнято-праздничная музыка, её монументальность напоминают страницы бетховенских симфоний с их героикой, стойким оптимизмом, ярким волевым началом [Belcanto.ru, http://www.belcanto.ru/s_mozart_41.html].

Музыка Моцарта очаровывает и вызывает восторг, о чём говорит прилагательное *lovely* (*чудный*), однако в сознании героя романа «Заводной апельсин» возникают отнюдь не привлекательные для обычного человека картины. Звучащая музыка вызывает в нём желание совершить насилие: *litsos to be ground and splashed* (*лица, которые я терзал и курочил*).

Лексемы *ground* от глагола *grind* в значении «to press something onto a surface and rub it with a strong twisting movement» [Longman] (плотно прижать что-либо к поверхности и растереть, раздробить сильным вращательным движением) и *splashed* от глагола *splash* – «to make water fly up in the air with a loud noise by hitting it» [Longman] (разлетаться каплями жидкости с громким звуком от удара) изображают жестокое избиение, которое, как и музыка Моцарта, доставляет герою удовольствие. Он торжествует, находится в состоянии эйфории от актов насилия и унижения. Подобные параллели вызывают диссонанс и неприятие в сознание большинства людей. Отмечается извращённое мировосприятие и мироощущение главного героя.

The Brandenburg Concerto («Бранденбургский концерт») является одним из шести Бранденбургских концертов, написанных Бахом в Кётене. Эта серия

представляет собой самое широкое и совершенное выражение баховского оркестрового стиля [Belcanto, http://www.belcanto.ru/bach_brandenburg.html]. Ср.:

*...and it was after this that I thought I would have just one last disc only before crossing the border, and I wanted something starry and strong and very firm, so it was J.S. Bach I had, **the Brandenburg Concerto** just for middle and lower strings [A Clockwork Orange] (...а уже затем надумалось поставить напоследок, на самой границе сна, завершающий диск, что-нибудь мощное, старое и забойное, и я вынул И.С. Баха, «Бранденбургский концерт» для альты и виолончели [Заводной апельсин]).*

Музыка Иоганна Себастьяна Баха описана такими прилагательными, как *starry* (старое), *strong* (мощное), *firm* (забойное).

Лексема *starry* может иметь иную трактовку – *старый*, т.е. классический.

Таким образом, музыка Баха представлена как монументальное произведение, оказывающее успокаивающее, умиротворяющее воздействие, вселяющее надежду, придающее уверенность. Неслучайно именно «Бранденбургский концерт» Баха был избран для прослушивания перед отходом ко сну: *I thought I would have just one last disc only before crossing the border* (надумалось поставить напоследок, на самой границе сна [Заводной апельсин]).

The Joy ode («Ода к радости») является одой, написанной в 1785 году немецким поэтом Фридрихом Шиллером, положенной на музыку Бетховеном. Ср.:

*And the tune of **the Joy ode** in the Ninth was singing away real lovely and horrorshow within [A Clockwork Orange] (Внутри у меня звучала мелодия «Оды к радости» из Девятой, звучала чисто и мощно [Заводной апельсин]);*

...sang Hortense with the same sweetness as for the "Ode to Joy" [Earthly Powers] (...пропела Ортенс столь же мило как "Оду к радости" [Силы земные]).

«Ода к радости» (*the Joy ode*) служит заключительной частью Девятой симфонии Бетховена. Звучание мелодии описывается лексемами с положительной семантикой: *horrorshow* означает «good, well» [A Clockwork Orange] (хорошо), *lovely* имеет значение «very pleasant, enjoyable, or good» [Longman] (очень

приятный, восхитительный, хороший), *sweetness* (умильность, сладость). Актуализируется признак мощного положительного воздействия мелодии на слушателя.

Идея преодоления страдания и торжества света последовательно проведена через всю симфонию и с предельной ясностью выражена в конце благодаря введению поэтического текста, который Бетховен ещё в Бонне мечтал положить на музыку. Девятая симфония с её финальным призывом – «Обнимитесь, миллионы!» – стала идейным завещанием Бетховена человечеству и оказала сильнейшее воздействие на симфонизм XIX и XX вв. [Belcanto, http://www.belcanto.ru/s_beethoven_9.html].

‘Wachet Auf’ Choral Prelude (хоральный прелюд «Wachet auf») – это одна из самых поэтических духовных кантат-драм И.С. Баха. Реализация данной номинации наблюдается в следующем контексте:

So I went over to the starry stereo and put on J.S. Bach’s ‘Wachet Auf’ Choral Prelude’... [A Clockwork Orange] (Пришлось мне опять включить старый проигрыватель, ставить хоральный прелюд «Wachet auf» И.С. Баха... [Заводной апельсин]).

«Wachet auf, ruft uns die Stimme» («Проснитесь, голос нас сзывает!») была написана на мелодию старинного протестантского хора. Сюжет – евангельская притча о мудрых и неразумных девах, переосмысленная Бахом в трагедию людей, проспавших своё счастье в жизни [Belcanto, http://www.belcanto.ru/bach_kantaten.html].

Концепция переосмысления в данном контексте выражается посредством фразового глагола *go over (went over)*, который имеет значение «to think very carefully about something» [Longman] (сосредоточено размышлять о чем-либо); также данный фразовый глагол в сочетании с предлогом – *go over to something* означает «to change to a different way of doing things» [Longman] (переходить к другому образу выполнения действий). Актуализируется признак прозрения, нового осмысления жизни.

'Prague' («Прага») – симфония №38 «Пражская», созданная Моцартом в 1786 году [Belcanto, http://www.belcanto.ru/s_mozart_38.html]. Ср.:

...this veck put a disc on for me, but it wasn't the Mozart Forty, it was the Mozart 'Prague'... [A Clockwork Orange] (*...и продавец поставил на проигрыватель диск, но то была не Сороковая Моцарта, а моцартовская «Прага»...* [Заводной апельсин]).

В данном примере отсутствует оценочный или описательный компонент. Используется нейтральная лексика.

Далее обратимся к рассмотрению примеров, в которых репрезентируются **номинации фиктивных музыкальных произведений** (9%), относящихся к жанру классической музыки.

Так, **Symphony No. 2** (Симфония №2) написана вымышленным композитором Адрианом Швайгзельбером. Ср.:

*...and the shamble out began to a nice choice bit of **Symphony No. 2** by Adrian Schweigselber...* [A Clockwork Orange] (*...и скрипучая телега тюремного проигрывателя заиграла Симфонию №2 Адриана Швайгзельбера, премильый фрагментик...* [Заводной апельсин]).

Симфония №2 (*Symphony No. 2*) описывается адъективным квалификатором *nice* (премильый), имеющим положительную коннотацию и выражающим положительное отношение к данной музыкальной композиции.

The Symphony Number Three (Третья симфония) является произведением вымышленного датского композитора Отто Скаделига. Ср.:

*It was a symphony <...> namely **the Symphony Number Three** of the Danish veck Otto Skadelig, a very gromky and violent piece, especially in the first movement <...> 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 Clockwork Orange] (*Это была симфония <...> Третья симфония одного датчанина по имену Отто Скаделиг, shtuka громкая и жёсткая, особенно в первой части <...> на меня накатила боль и тошнота, и я застонал <...> Потом я влез на подоконник <...> и тогда прыгнул* [Заводной апельсин]).

Первая часть этой симфонии (*the first movement*) является олицетворением жестокости, именно она подталкивает слушателя к самоубийству.

Симфония описывается прилагательными *gromky* и *violent*, которые усилены наречием *very* (*очень*).

Прилагательное *gromky* относится к молодёжному жаргону, заимствовано из русского языка, поэтому его значение легко распознается – «громкий».

Прилагательное *violent* имеет значение «showing very strong angry emotions» [Longman] (демонстрирующий сильные эмоции гнева); «involving actions that are intended to injure or kill people, by hitting them, shooting them etc» [Longman] (включающий действия и намерения, направленные на причинение людям вреда или смерти посредством нанесения ударов или осуществлением выстрелов), а также в 7 и 8 лексико-семантических вариантах – «with a lot of force; extremely bright» [Longman] (с большой силой; очень яркий).

Музыка является каузатором физической боли, которая оказывается настолько нестерпимой, что облегчение главный герой романа «Заводной апельсин» видит только в смерти.

Чувства страданий передаются пейоративно-коннотативными лексемами *pain* (*боль*), *sickness* (*тошнота*), *groan* (*стонать*). Актуализируется признак страданий, физической боли, безысходности и отчаяния.

‘Das Bettzeug’ («*Das Bettzeug*») – опера, написанная ещё одним вымышленным композитором Фридрихом Гиттерфенстером. Рассмотрим пример:

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 Clockwork Orange] (*Она была из оперы Фридриха Гиттерфенстера «Das Bettzeug» – то место, где героиня с перерезанным горлом выпускает дух и говорит что-то типа «может быть, так будет лучше»* [Заводной апельсин]).

В данном контексте, подобно предыдущему, актуализируется признак отчаяния; выход из ситуации видится только в смерти – *she’s snuffing it with her throat cut* (*с перерезанным горлом выпускает дух*), *better like this maybe* (*может*

быть, так будет лучше). Использованные лексические единицы имеют ярко выраженную эмоциональную окраску и отражают жестокость.

В британском английском в неформальном регистре глагол *snuff it* означает «to die» [Longman] (умирать).

Название оперы «*Das Bettzeug*» в переводе с немецкого означает «постельные принадлежности»; прослеживается аллюзия на фразеологизм «на смертном одре».

Итак, среди проанализированных **номинаций произведений классической музыки** доминируют *названия реальных классических произведений* (91%), *номинации фиктивных композиций*, относящихся к жанру классической музыки, составляют небольшую долю (9%). Определить принадлежность фиктивных музыкальных произведений к жанру классической музыки позволил анализ контекстов.

Преобладающими номинациями в группе «Названия реальных классических композиций» являются «*Симфония номер девять (хоральная)*» Людвига ван Бетховена (*Number Nine (the Choral Symphony), the Ninth*), далее следует «*Симфония номер сорок в соль миноре*» Моцарта (*Symphony Number Forty in G Minor*) и «*Пятая симфония*» Бетховена (*The Fifth Symphony*). Данная парадигма обусловлена особым отношением главного героя романа к авторам этих произведений.

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 (*yummy* (вкуснятина)); г) удовольствие (*horrorshow* (хорошо), *lovely* (чудесный), *nice* (приятный)) и др.

Положительные эмоции, вызванные классическими музыкальными произведениями, объясняются тем, что указанные композиции занимают особое место в творчестве музыкантов. Их внутреннее содержание поражает богатством,

сложностью и широтой. Композиторы предстают перед слушателем, ищущим гармонию, разумность, ясность.

В группе «Названия фиктивных классических композиций» доминант выявлено не было, реализация каждой номинации наблюдается единожды. Обращает на себя внимание тот факт, что в изученных контекстах преобладают лексемы с ярко выраженной пейоративной коннотацией, эксплицирующие эмоциональные и физические страдания (*violent, pain, sickness, groan, snuff it* и др.). Положительную характеристику музыка получает только в одном контексте (*nice*).

2.4.2. СЛОТ «Наименования произведений популярной музыки»

Среди наименований произведений популярной музыки, упомянутых в художественных произведениях Энтони Берджесса, не встречается ни одной реально существующей композиции. Обратимся к контекстам.

Название песни *'You Blister My Paint'* в переводе на русский язык трактуется как призыв «содрать краску» («Слуни с меня краску»). Ср.:

It was Berti Laski rasping a real starry oldie called 'You Blister My Paint' [A Clockwork Orange] (Это Берти Ласки наяривал одну старую shtuku под названием «Слуни с меня краску» [Заводной апельсин]).

В данном контексте субъектом исполнения песни выступает певец *Berti Laski* (*Берти Ласки*), объектом является старая песня (*oldie*) при предикате *rasp* (*наяривать*).

Глагол *blister*, входящий в состав названия, означает «to develop blisters or make blisters form» [Longman] (получить ожоги или приобретать форму ожогов). Возникает невольная ассоциация с человеком, чье тело покрыто ожогами и который призывает содрать с него кожу.

Отмечается использование разговорного, сниженного стиля, а также прямое обращение к слушателю, выраженное местоимением *You* (*ты*).

Проводимые параллели со свеживанием человека отнюдь не вызывают положительных эмоций, а, напротив, зарождают чувство отвращения.

Название композиции *'You Blister My Paint'* классифицируется как экстремное, поскольку в названии заложена аллюзия на акт предельной жестокости.

Название следующей композиции звучит как *'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 Clockwork Orange] (Потом был такой момент, когда диск на автоматическом проигрывателе закончился и пошёл на замену (то была Джонни Живаго, русская koshka со своей песенкой «Только через день»)... [Заводной апельсин]).

Название песни *'Only Every Other Day'* содержит указание времени – «через день», и относится к категории темпоральных номинаций. Субъект исполнения певица по имени *Джонни Живаго (Johnny Zhivago)* описывается как *Russky koshka (русская кошка)*, что указывает на её манеру пения, сравнимую с кошачьим мяуканьем, и сопровождается глаголом *sing (петь)*. Музыкальное произведение *'Only Every Other Day'* не получает какой-либо характеристики; название также имеет нейтральную семантику.

Нижеследующий контекст содержит названия двух композиций: *'Honey Nose'* («Медонос») и *'Night After Day After Night'* («Ночь за днём 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 Clockwork Orange] (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 однойцевых евнухида, чьих имён я не помню)... [Заводной апельсин]).

Данные произведения описываются посредством адъективного квалификатора *pathetic*, которое, как упоминалось ранее, означает «жалкий», что отражает презрение и сарказм.

Субъект – певец *Ike Yard (Айка Ярð)* употребляется при предикате *sung (от sing – петь)*, объектом является песня под названием *'Honey Nose'*.

Название песни *'Honey Nose'* состоит из двух существительных, одно из которых находится в атрибутивной позиции: *honey* – «мёд» и *nose* – «нос». Актуализируется признак сладострастия. Номинация относится к гастрономической категории.

Номинация *'Night After Day After Night'* символизирует признак бесконечности – ночь сменяет день, и день сменяет ночь. Название данной композиции классифицируется как темпоральное. Однако характеристика исполнителей этой песни и их манеры исполнения демонстрирует резко негативное отношение к рассматриваемому произведению.

Субъектом исполнения являются *two horrible yarbleless like eunuchs (два однойцевых евнухида)* при глаголе *moan (стонать)*, объектом выступает песня *'Night After Day After Night'*.

Таким образом, актуализируется признак высшей степени презрения и ироничного отношения, который ещё более подчёркивается упоминанием о том, что имена певцов были забыты (*whose names I forget*).

Следующая композиция имеет поэтичное название *Joy Thou Glorious Spark Of Heaven* («Радость, пламя неземное...»):

...and all the time the old tune Joy Thou Glorious Spark Of Heaven was sparking away within [A Clockwork Orange] (...внутри у меня всё звучала и звучала сверкающая музыка: «Радость, пламя неземное...» [Заводной апельсин]).

Рассматриваемая номинация 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 при прослушивании музыки. Актуализируется признак трогательного отношения к рассматриваемой композиции, возникновения тёплых, приятных чувств

Следует также отметить написание названия данного музыкального произведения без использования кавычек.

Название песни *“That Day, Yeah, That Day”* переводится как «Эх, денёк, ух, денёк, 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 Clockwork Orange] (...a из динамиков стереустановки нёсся всякий эстрадный cal тина Неда Ахимоты, который тогда как раз пел «Эх, денёк, ух, денёк, йе-йе-йе» [Заводной апельсин]).

В данном контексте субъектно-объектные отношения можно отразить при помощи модели: *субъект – Ned Achimota (Нед Ахимота), объект – песня “That Day, Yeah, That Day”, глагол – sing (петь).*

Название музыкального произведения *“That Day, Yeah, That Day”* классифицируется как *темпоральное (Day)* и *название с междометием (Yeah)*.

Все музыкальные произведения жанра популярной музыки, как и рассматриваемая песня *“That Day, Yeah, That Day”*, характеризуются посредством пейоративно-коннотатированной лексемы *cal* (*кал*). Подобная нелестная характеристика говорит о негативном отношении к поп-музыке в целом и к анализируемой композиции в частности.

Как показал анализ материала, 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. Отдельные названия (*‘Only Every Other Day’*) является нейтральными; в контексте отсутствует какая-либо экспрессивно окрашенная лексика.

Названия фиктивных композиций классифицируются как:
а) экскламативные: *Joy Thou Glorious Spark Of Heaven* («Радость, пламя

неземное...»), "What I Want To Say" ("Я Хочу Сказать"); б) физические («шокирующие» (по Ю.М. Лотману [Лотман 1992])): 'You Blister My Paint' («Слупи с меня краску»); в) гастрономические: 'Honey Nose' («Медонос»); г) темпоральные: 'Only Every Other Day' («Только через день»), 'Night After Day After Night' («Ночь за днём и день за ночью»), "That Day, Yeah, That Day" («Эх, денёк, ух, денёк, йе-йе-йе»); д) названия с междометиями: "That Day, Yeah, That Day" («Эх, денёк, ух, денёк, йе-йе-йе»); е) профессиональные: 'Une Petite Spécialité'.

2.4.3. СЛОТ «Наименования джазовых композиций»

Названия джазовых музыкальных произведений репрезентируется в художественных произведениях Берджесса следующими номинациями: '*Some Of These Days*' ("Прежние Деньки"), '*The Darktown Strutters' Ball*' ("Балл Задавак Из Тёмного Города"), '*You Want Lovin' But I Want Love*' («Для Тебя Это Флирт, Для Меня – Любовь»). Ср.:

Thuds, bellows, a tune like "Some of These Days" [Earthly Powers] (Глухие удары, рёв, мотив напоминающий "Прежние деньки" [Силы земные]);

He shouted at the band to play "The Darktown Strutters' Ball" and they did [Earthly Powers] (Он заорал музыкантам, чтобы они сыграли "Балл задавак из Тёмного Города", они подчинились [Силы земные]);

In one a dance was swinging away to out-of-date music, corny trumpet and saxophone in unison on You Want Lovin' But I Want Love [Tremor of Intent] (В одном из них были танцы: звучала старомодная музыка, труба и саксофон в унисон выводили уже почти забытое «Для тебя это флирт, для меня – любовь» [Трепет намерения]).

Лексическое окружение фокусных номинаций отражает негативное отношение писателя к джазу, о чём свидетельствуют пейоративно-коннотатированные вербальные репрезентанты *thuds* (удары), *bellows* (рёв), *shouted* (заорал), *out-of-date music* (старомодная музыка), *corny* (банальный).

2.4.4. СЛОТ «Наименования музыкальных композиций из кинофильмов»

Названия мелодий из кинофильмов: "*With A Smile And A Song*" ("*С Песней И Улыбкой*") – песня из фильма «Белоснежка и семь гномов», "*Half An Hour*" ("*Полчаса*"), "*Il Etait Une Fois*" (*Однажды*), употребляются в текстах художественных произведений единожды. Ср.:

He sang "With a Smile and a Song" in falsetto [Earthly powers] (*Он фальцетом пел "С песней и улыбкой"* [Силы земные]);

...the song without words was called "Half an Hour" [Earthly powers] (*...песня без слов, сопровождавшая фильм, называлась "Полчаса"* [Силы земные]);

The theme song of the film – a rather grim film about a girl blighted by her father's execution for murder – was something sung in a cabaret, and it kept recurring in contexts of irony. It was called "Il etait une lois" [Earthly powers] (*Основная мелодия этого довольно мрачного фильма о судьбе девушки, изломанной казнью отца, совершившего убийство, была в стиле песенок кабаре и повторялась в контексте горькой усмешки. Называлась она "Il etait une fois"* [Силы земные]).

Названия мелодий из кинофильмов являются нейтрально- и отрицательно-маркированными. На негативное отношение к номинации "*Il etait une lois*" указывает вербальный квалификатор – *in contexts of irony* (*в контексте горькой усмешки*), выражающий чувства жалости и горечи.

2.4.5. СЛОТ «Наименования религиозных гимнов»

Слот «Названия религиозных музыкальных произведений» включает следующие номинации: "*Abide With Me*" ("*Слушайте Меня*"), "*Onward Christian Soldiers*" ("*Вперёд, Христово Воинство*"). Обратимся к примерам:

...the pianist, fresh cigarette apuff, began to play "Abide with Me" [Earthly powers] (*Пианист, закулив очередную сигарету, заиграл "Слушайте меня"* [Силы земные]);

The development section was brief because Domenico did not know how to develop, and the coda, when it came at last, bore an embarrassing resemblance to

"Onward Christian Soldiers," though well peppered and vinegared with discords [Earthly powers] (*Развитие темы было коротким, ибо Доменико не умел развивать, а кода до ошеломления напоминала старый английский гимн "Вперёд, Христово воинство", хотя и сильно приперчённый и приправленный уксусом разноголосицы* [Силы земные]).

В результате контекстуального анализа наблюдается негативное, пренебрежительное отношение к религии, в частности к религиозной музыке, на что указывает такой факт, как курение во время исполнения церковного гимна – *fresh cigarette aruff* (*закурив очередную сигарету*).

2.4.6. СЛОТ «Названия композиций, относящихся к жанру рок-музыки»

Категория наименований песен в жанре рок-музыки репрезентирована одной номинацией: *'Seven Lonely Nights'* («Семь месяцев одиночества»). Ср.:

The record of 'Seven Lonely Nights' stuck and squawked psitta-cinely... [Tremor of Intent] (*Пластинка «Семь месяцев одиночества» заедала и верещала, как попугай...* [Трепет намерения]).

Отмечается некачественное звучание музыкального произведения, выраженное посредством глагольных лексем с негативной семантикой: *stuck* (*заедала*), *squawked psitta-cinely* (*верещала, как попугай*).

2.4.7. СЛОТ «Названия музыкальных произведений, относящихся к жанру фолк-музыки»

Слот «Названия музыкальных произведений в жанре фолк-музыки» репрезентируется одной номинацией: *"Whiter Than The Whitewash On The Wall"* («Белее Белых Стен»). Ср.:

The pianist began to play "Whiter Than the Whitewash on the Wall" [Earthly Powers] (*Пианист заиграл "Белее белых стен"* [Силы земные]).

В данном примере отсутствуют описательная, характерологическая и оценочная составляющие. Таким образом, фокусное наименование относится к разряду нейтрально-маркированных.

2.4.8. СЛОТ «Наименования народных песен»

Слот «Наименования народных песен» представлен широко известной композицией "*Song of the Volga Boatmen*" ("Дубинушка"). Ср.:

It also played, in honour of the new pact, the "Song of the Volga Boatmen." The laughing drinkers, pretty women and solid burgesses and slim men in uniform, relaxed, civilised, some of them joining facetiously in the yo-oh heave-ho, seemed an assurance that there would not be any war [Earthly Powers] (Ещё он играл "Дубинушку" в честь недавно заключённого пакта. Смеющиеся пьяницы, миловидные женщины и дородные бюргерши, стройные мужчины в униформе, все раскрепощённые, цивилизованные, некоторые даже подпевали "Эй, ухнем": все это казалось надёжной гарантией того, что войны не будет [Силы земные]).

В анализируемом контексте песня выступает гарантией поддержания мира – *seemed an assurance that there would not be any war* (казалось надёжной гарантией того, что войны не будет). Репрезентируется прямое предназначение жанра народной песни – объединение людей в независимости от их социального статуса, гендерной принадлежности, возраста, что эксплицируется мелиоративно-коннотативными адъективными квалификаторами *relaxed* (раскрепощённые), *civilized* (цивилизованные) и может быть представлено посредством следующей семантико-когнитивной цепи: *laughing drinkers* (смеющиеся пьяницы) + *pretty women* (миловидные женщины) + *solid burgesses* (дородные бюргерши) + *slim men in uniform* (стройные мужчины в униформе) → *joining facetiously in the yo-oh heave-ho* (подпевали "Эй, ухнем").

Рассмотрение **музыкальных артефактов** в художественных текстах Энтони Бёрджесса позволило установить, что субфрейм «Произведения» содержит 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 областям классической, религиозной музыки, поп-, рок-, фолк-музыки, джазу, жанру народной песни.

Реальные классические музыкальные произведения имеют мелиоративную коннотацию, что выражается рядом положительно-окрашенных вербальных маркеров (*gorgeosity, yumyuyum, lovely* и др.). Прослушивание реальных классических произведений вызывает такие чувства, как ожидание (*long-promised, long-ordered*), восхищение (*glorious*), наслаждение (*yumyuyum*), удовольствие (*horrorshow, nice*) и др.

Фиктивные произведения, относящиеся к **жанру классической музыки**, наделяются пейоративными признаками, что выражается посредством лексем с отрицательной семантикой (*violent, cut* и др.). Вымышленные классические произведения являются каузатором физических и эмоциональных недугов: боль (*pain*), мучения (*groan*), страдания (*sickness, snuff it*) и др.

Таким образом, классические произведения преимущественно оказывают благотворное влияние на чувства и разум людей, что объясняется богатством, сложностью и глубиной смысла, заложенного в них композиторами. Они помогают обрести гармонию и умиротворение. Однако музыка не всегда вызывает положительные эмоции, некоторые композиции заставляют страдать, порождают чувство отчаяния и безысходности.

Обращает на себя внимание тот факт, что в художественных произведениях Э. Бёрджесса демонстрируется негативное отношение к **поп-музыке, джазу, рок-музыке, религиозным гимнам и композициям из кинофильмов**, репрезентированное посредством пейоративно-коннотатированных оценочных лексем: *pathetic* (*жалкий*), *cal* (*фекалии*), *out-of-date* (*старомодная*) и др. Поп-музыка рассматривается как неполноценная, подходящая для людей со скудным интеллектуальным и духовным развитием, джаз описывается как рудимент, к религиозной, рок-музыке и музыке из кинофильмов выказывается явное пренебрежительное отношение. **Классическая и народная музыка**, в свою очередь, характеризуются как источник мощного эмоционального воздействия,

духовного роста, сплочения людей. Актуализируется признак уважительного, порой благоговейного отношения к музыкантам, что продемонстрировано на примере оценочных маркеров с положительной коннотацией (*neatly* (бережно), *nice* (приятный), *gromky* (громкий), *relaxed* (раскрепощённые), *civilized* (цивилизованные)). Нейтральное отношение к **фолк-музыке**, на наш взгляд, обуславливается самой природой этого жанра, поскольку фолк-музыка представляет собой жанр популярной музыки, который развился на основе народной музыки.

2.5. СЛОТ «Место исполнения музыки»

Немаловажное значение в вербализации фрейма «Музыка» в художественных текстах Э. Бёрджесса имеет слот «Место исполнения музыки», в состав которого входят не только названия всемирно известных театров (*La Scala* (Ла Скала), *Opera House* (Оперный театр), *Covent Garden* (Ковент Гарден)), но и номинации, имеющие опосредованное отношение к музыке (*nightclub* (ночной клуб), *disc-bootick* (магазин пластинок), *archive* (архив), *orchestra pit* (оркестровая яма).

LA SCALA (Ла Скала) – сокращённый вариант названия оперного театра в Милане от *Teatro alla Scala*. Ср.:

No reflection on the belle ballerine of La Scala [Earthly Powers] (К прекрасной балерине из Ла Скала это не имело отношения [Силы земные]);

I had not seen him since that bad time at La Scala [Earthly Powers] (Я его не видел со времён провала в Ла Скала [Силы земные]).

В приведённых примерах отсутствует описательная, оценочная или характерологическая составляющая фокусной лексики, что позволяет говорить о её нейтральной коннотации.

Далее обратимся к рассмотрению примеров, репрезентирующих лексику *OPERA HOUSE* (Оперный театр):

There is to be a concert in the Opera House [Earthly Powers] (Там будет концерт в оперном театре [Силы земные]);

*What made my shame worse was the visit of some British louts with guitars and emetic little songs; they filled the **Opera House** with infantile screamers* [Tremor of Intent] (*Мерзко было на душе и оттого, что как раз в это время в городе проходили гастроли английских парней с гитарами – они распевали тошнотворные песенки и наполняли здание Оперы инфантильными визгами* [Трепет намерения]).

Исполнение поп-музыки (*emetic little songs* (*тошнотворные песенки*)), само её звучание (*filled with infantile screamers* (*наполняли инфантильными визгами*)) в здании Оперного театра видится недопустимым и кощунственным, что репрезентируется фразой *made my shame worse* (*мерзко было на душе*). Актуализируется признак неприятия поп-музыки и возвышения классической. Оперный театр выступает символом храма музыки.

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 фрейму «Музыка», поскольку в нём присутствует сема «*music*», выделяемая из контекста. Ср.:

*...there was the **disc-bootick** I favoured with my inestimable custom...* [A Clockwork Orange] (*...где находился любезный моему утончённому сердцу магазин пластинок...* [Заводной апельсин]);

*...there was the **disc-bootick** 'MELODIA' – I had used to favour with my inestimable custom...* [A Clockwork Orange] (*...а там смотрю – магазин пластинок «Melodija», который я так любил посещать когда-то в прошлом...* [Заводной апельсин]).

В контекстах с номинацией *disc-bootick* 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 определённой ситуации». Актуализируется признак предпочтения,

фаворитизма, привычки.

2.6. СЛОТ «Адресат»

Музыка существует только тогда, когда её используют по назначению – слушают. Адресат музыки зачастую выражается дейктическими средствами, поэтому мы не проводим их статистический анализ (т.е. не отражаем статистические данные в Таблице 2.1).

Так, в качестве слушателя в романе «Заводной апельсин» Э. Бёрджесса указывается преимущественно главный герой. Роман построен на отношениях героя с музыкой, через музыку повествователь связан с композиторами. Таким образом, роман является музыкацентричным.

Поскольку в романе «Заводной апельсин» повествование ведётся от первого лица, адресат музыки репрезентируется в тексте посредством местоимений **I, ME** (я) (43 ед.). Ср.:

As I slooshied, my glazzies tight shut to shut in the bliss <...> and indeed when the music, which was one movement only, rose to the top of its big highest tower, then, lying there on my bed with glazzies tight shut and rookers behind my gulliver, I broke and spattered and cried aaaaaaah with the bliss of it. And so the lovely MUSIC glided to its glowing close [A Clockwork Orange] (Слушая, я держал glazzja плотно закрытыми, чтобы не sprignutt наслаждение <...> и, конечно же, когда музыка в первой части концерта взмыла к вершине высочайшей башни, я, как был, лежа на спине с закинутыми за голову руками и плотно прикрытыми glazzjami, не выдержал и с криком «а-а-а-ах» выбрызнул из себя наслаждение. Потом прекрасная музыка, подступая все ближе, пошла плавно снижаться [Заводной апельсин]).

Следуя за мелодией, слушатель (главный герой романа) старается не спугнуть возникшее чувственное удовольствие – *my glazzies tight shut to shut in the bliss*, и когда композиция достигает своего апогея, он также испытывает наслаждение – *I broke and spattered and cried aaaaaaah with the bliss of it*, после которого следует эйфория, а мелодия подходит к завершению – *glided to its*

glowing close. Музыка получает определение *lovely* (*прекрасный*), что говорит о восхищении слушателя.

Субъект действия *music* употребляется при предикатах, выраженных глаголами *rise* и *glide* в форме прошедшего времени (*rose, glided*), репрезентирующих динамику развития музыкального действия. Музыка уподобляется половому акту, нарастающее напряжение – *rose to the top of its big highest tower* (*взмыла к вершине высочайшей башни*), сменяется чувством глубокого удовлетворения – *glided to its glowing close* (*пошла плавно снижаться*).

Таким образом, музыка оказывает мощное эмоциональное воздействие, которое трансформируется в физическое удовольствие.

Even the music I liked to slooshy in my own malenky den what what I would have smecked at before, brothers [A Clockwork Orange] (*Даже музыку, которой я так любил услаждать себя в своей маленькой комнатухе, я теперь слушал такую, над которой раньше бы только смеялся, блин* [Заводной апельсин]);

Perhaps, knowing the joy I had in my night MUSIC, they had already taken them. As I slooshied, my glazzies tight shut... [A Clockwork Orange] (*А может, зная о моем пристрастии к музыке по ночам, они его уже приняли. Слушая, я держал glazzja плотно закрытыми...* [Заводной апельсин]);

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 jeezny [A Clockwork Orange] (*Потом я лягу на кровать в своем zakutke и, слушая прекрасную музыку, подумаю о том, что теперь делать со своей zhizniju* [Заводной апельсин]);

Everybody began to leave nice and quiet while I laid there with my glazzies closed, slooshying the lovely music [A Clockwork Orange] (*Народ на цыпочках, молча стал расходиться, а я лежал с закрытыми глазами и слушал восхитительную музыку* [Заводной апельсин]).

Синонимичные фразы *my glazzies tight shut, my glazzies closed* (*плотно закрытые глаза*) символизируют блаженство, желание слушателя полностью раствориться в музыке, забыв о настоящем, перенестись в сладостный (*lovely*) мир

звуков и ощущений. Актуализируется признак абстрагирования, ухода от реальности, погружения в свой внутренний мир.

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 Clockwork Orange] (В тот вечер я страшно соскучился по настоящей музыке – может быть, из-за той kisy в баре «Корова». Перед тем, как на въезде в зону сна мне проштемпелюют паспорт и приподнимут полосатый shest, мне хотелось ещё успеть как следует ею насладиться [Заводной апельсин]).

В фокусе внимания находится физическое и эмоциональное восприятие музыки, влияющем на морально-психологическое состояние слушателя, музыка представлена как объект каузирующего состояния.

Главный герой жаждет насладиться музыкой (*wanted music*), сила его желания не оставляет его ни на минуту, о чём свидетельствует наречие *bad*, усиленное наречием *very* (очень). *Bad* является разговорным вариантом *badly* в значении «to a great or serious degree» [Longman] (в высокой или серьезной степени). Прослушивание музыки сравнивается с большим праздником (*like a big feast of it*). Таким образом, музыка представляется как грандиозное событие, дарящее восторг, радость, незабываемые, яркие эмоции.

Слушатель также эксплицируется следующими местоимениями:

– **THEY** (они) (5 ед.). Ср.:

They cannot hear music unless it is very loud [Earthly Powers] (Они не слышат никакой музыки за исключением очень громкой [Силы земные]);

They listened with attention, Domenico Campanati smiling... [Earthly Powers] (Они слушали внимательно, Доменико Кампанати – с улыбкой... [Силы земные]);

...the one with the green wig, kept pushing her belly out and pulling it in in time to what they called the music [A Clockwork Orange] (Одна из трёх kisok у стойки, та, что была в зелёном парике, то выпячивала живот, то снова его втягивала в такт тому, что у них называлось музыкой [Заводной апельсин]).

В последнем из представленных контекстов с фокусной лексемой описывается вечер в баре с некоторым подобием танцев (*kept pushing her belly out and pulling it in*). Посетители (*they*) танцуют под звуки, которые с трудом можно назвать музыкой, что репрезентируется на примере фразы – *what they called the music* (тому, что у них называлось музыкой). Глагол *call* означает «to have a particular name or title, or use a particular name or title for someone or something» [Longman] (иметь особое название или использовать особое название для кого-либо или чего-либо). Таким образом, звучащую композицию с трудом можно отнести к настоящей музыке. Актуализируется презрительное отношение к людям, не разбирающимся в музыке, а также к музыке низкого сорта.

– **YOU** (ты) (7 ед.):

If you have not heard the music, then how can you know that it is not good? [Earthly Powers] (И если вы ее [музыку] не слышали, то откуда вам известно, что она нехороша? [Силы земные]);

“Music,” said Dr. Brodsky, like musing. “So you’re keen on music [A Clockwork Orange] (Музыку, – задумчиво произнес доктор Бродский. – Так ты, стало быть, музыку любишь [Заводной апельсин]).

Посредством адъективного маркера *keen* во фразе *be keen on* – «to like someone or something» [Longman] (испытывать симпатию к кому-либо или чему-либо) выражается любовь слушателя к музыке.

– **HE** (он) (5 ед.):

He heard the atmospheric music of the sound-track [Time for a Tiger] (Он слышал саундтрек с атмосферической музыкой [Время тигра]);

...he preferred to listen to popular songs and learn the words [Earthly Powers] (...ему больше нравилось слушать популярные песенки и запоминать их слова [Силы земные]);

'It was worth it, whatever it was,' said Roper. 'It led me to her. It led me straight to Brigitte.' And he looked for a moment as though **he** was listening to Beethoven [Tremor of Intent] (Как бы то ни было, я не жалею. Иначе я бы не встретил её,

Бригитту. – Лицо у него приняло такое выражение, будто он слушает Бетховена [Трепет намерения]).

В следующем примере адресатом музыки выступает современная молодёжь – **MODERN YOUTH** (1 ед.). Ср.:

*Great Music, it said, and Great Poetry would like quieten **Modern Youth** down and make Modern Youth more Civilized [A Clockwork Orange] (Великая Музыка, говорилось в ней, и Великая Поэзия умирнула бы современную молодёжь, сделав её более цивилизованной [Заводной апельсин]).*

Музыка рассматривается как культурно-ценностная категория и эксплицируется посредством мелиоративно-коннотатированных вербальных квалификаторов: *Great* (Великий), *Civilized* (цивилизованный), *fond of* (любить), *has charms* (есть чары), *soothe a savage breast* (смягчать свирепые сердца), *quieten down* (успокаивать). Речь идёт о музыке как о великом искусстве; написание с прописной буквы ещё более подчёркивает 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.

В нижеследующих контекстах музыка представлена как объект каузирующего состояния при следующих субъектах-адресатах музыки:

– **MALCHICK** (мальчик) (2 ед.):

*...the loveliest malenky veshch any **malchick** fond of music like myself could ever hope to viddy with his own two glazzies... [A Clockwork Orange] (...прекраснейшую вещь, которую мальчик вроде меня, понимающий и любящий музыку, может только надеяться увидеть воочию [Заводной апельсин]).*

– **LIEBENEINER** (Либенайнер) (1 ед.):

*And yet **this man Liebeneiner**, who had after all taught the English language and analysed poems by Shelley and speeches by Shakespeare, who loved music... [Earthly Powers] (И тем не менее этот человек Либенайнер, который, между прочим,*

когда-то преподавал английский язык, разбирал стихи Шелли и монологи Шекспира, любил музыку... [Силы земные]).

– **ITALIANS** (итальянцы) (2 ед.):

Italians laughing at music? Goodness, I thought Italians were the first people in the world for loving music [Earthly Powers] (Итальянцы, смеющиеся над музыкой? Боже мой, я всегда считала, что итальянцы - самый музыкальный народ в мире [Силы земные]).

В фокусных контекстах актуализируется признак увлечённости, привязанности, получения эстетического удовольствия слушателями от музыки. Объект каузирующего состояния *music* употребляется при предикатах, отражающих каузирующее состояние – любовь слушателей к музыке, репрезентированное адъективным квалификатором *fond*, в устойчивом сочетании *be fond of* означаящим «to like something, especially something you have liked for a long time» [Longman] (любить что-либо, особенно если это длится в течение продолжительного периода времени), и глаголом *love*. Наблюдается упоминание артефакта *lovely little veshch, the loveliest malenky veshch* (очень симпатиченькую вещьцу, прекраснейшую вещьцу), имеющего отношение к музыке, а именно: бюст Бетховена.

Целевой аудиторией популярной музыки выступают подростки, тинэйджеры: **MALCHICKS** (мальчики), **PTITSAS** (киски = девочки):

...only a scream and a creech of nadsat (teenage, that is) malchicks and ptitsas slooshying some new horrible popsongs... [A Clockwork Orange] (...одни визги и вопли надсатных (тинэйджеров, стало быть) мальчиков и кисок, которые слушали свой излюбленные популярные песенки... [перевод Л.К.]).

Песни, написанные в жанре поп-музыки характеризуются посредством эпитета *horrible* – «very unpleasant» [Longman] (очень неприятный). Актуализируется неприятия по отношению к музыкальным произведениям.

Следующей лексемой, номинирующей адресата музыки является **AUDIENCE** (публика) (2 ед.). Ср.:

A fair audience, mostly there to hear Albert Poupon... [Earthly Powers] (Изысканная публика, пришедшая слушать в основном Альбера Пупона... [Силы земные]).

ЛЕ *audience* получает положительную маркированность, реализующуюся на примере эпитета *fair* (изысканный).

Контекстным синонимом слова *audience* выступает слово **PEOPLE** (народ) (1 ед.). Ср.:

Perhaps a band played the state-directed circus-music of Khatchaturian from a Byzantine iron bandstand, people around listening, drinking state beer [Tremor of Intent] (Там на витой железной эстраде оркестр, наверное, играет музыку Хачатуряна для Государственного цирка, а толпящийся вокруг народ пьёт государственное пиво [Трепет намерения]).

Адресатом музыки также являются гости – **GUESTS** (1 ед.):

The guests had stopped talking to listen when the music started [Earthly Powers] (Гости замолчали и стали слушать музыку [Силы земные]).

В тексте одного произведения в качестве слушателя музыки указывается чей-то отец – **FATHER** (1 ед.). Ср.:

His father was a great frequenter of the backstage of La Scala [Earthly Powers] (Отец его был завсегда там кулис в Ла Скала [Силы земные]).

Адресатом музыки является также девушка по имени **HORTENSE** (Ортенс) (1 ед.):

During the song Hortense made a move to get up, but I held her hand tight [Earthly Powers] (Пока она пела, Ортенс порывалась встать, но я крепко держал её за руку [Силы земные]).

По нашим наблюдениям, большое значение в оязыковлении фрейма «Музыка» в художественных текстах Э. Бёрджесса имеет анализ дистрибутивных связей, т.к. они отличаются гетерогенностью состава, что позволяет дать более полную картину фокусного фрейма.

2.7. Вербальные репрезентанты фрейма «Музыка» и синтагматическое поведение его элементов

В вербальной экспликации фрейма «Музыка» участвуют разнообразные сочетания лексем, содержащих архисему «music», с ЛЕ разной категориальной принадлежности. Как следует из результатов проведённого анализа, фрейм «Музыка» в текстах Э. Бёрджесса вербализуется лексемами, формирующими, главным образом, четыре типа словосочетаний: *глагольный* – [Sub(M) + V], *адъективный* – [Adj + Sub(M)], *предложно-субстантивный* – [Sub + Prep + Sub(M)], *субстантивный* – [Sub + Sub(M)] (см. Таблицу 2.13).

Таблица 2.13

Квантитативное соотношение словосочетаний, объективирующих фрейм «Музыка» в текстах Э. Бёрджесса

Типы сочетаний	Количество контекстов (%)	Примеры
Глагольный	186 (51%)	<i>the music rose, music glided, music got more and more gromky, they called the music, singing music, wrote music</i> и др.
Адъективный	131 (36%)	<i>lovely music, heavenly music, trivial music, unearthly music, jaunty music, out-of-date music, electronic music, silly music, plastic music, grosser music</i> и др.
Предложно-субстантивный	36 (10%)	<i>the sound of music, composition of music, a player of jazz music, responsibility for the music, judge of music, a blaze of music, music for the talkies</i> и др.
Субстантивный	11 (3%)	<i>gramophone records, film music, Paris piano, sound being music, night music</i> и др.

2.7.1. Глагольные сочетания, объективирующие фрейм «Музыка»

Глагольные сочетания, репрезентирующие фрейм «Музыка» в произведениях Э. Бёрджесса, занимают первое место по частотности употребления. Со структурной точки зрения выделяются следующие семантико-структурные классы глаголов в глагольных сочетаниях, вербализующих фрейм «Музыка»: *глаголы действия, глаголы деятельности и действия, глаголы*

изменения состояния, глаголы восприятия, глаголы чувства и желания, глаголы речевого действия, глаголы ментального действия, глаголы наличия и глаголы события (см. Таблицу 2.14).

Таблица 2.14

**Семантико-структурные классы глаголов в глагольных сочетаниях
лексем-номинантов фрейма «Музыка» в текстах Э. Бёрджесса**

Наименование класса глаголов	Количество (%)	Примеры
Глаголы действия	65 (35%)	<p><i>play</i> (×7): <i>music playing, organ playing, instruments played, gramophone was playing</i> (×2), <i>organ played</i> (×2) <i>come</i> (×4): <i>music came to my aid, music coming out, music coming, orchestra came onstage</i> <i>give</i> (×3): <i>give a tune, gave out music, give to music</i> <i>sit down</i> (×2): <i>sat down at the piano</i> (×2) <i>go on</i> (×2): <i>it [music] went on, music going on</i> <i>try</i> (×2): <i>music tried to depict, voices try to chew your ear</i> <i>beat</i> (×2): <i>drums beat</i> (×2) <i>laugh</i> (×2): <i>laugh at music</i> (×2) <i>crackle</i>: <i>music crackle</i> <i>rise</i>: <i>music rose</i> <i>glide</i>: <i>music glided</i> <i>boom</i>: <i>music boomed</i> <i>bump out</i>: <i>music bumped out</i> <i>stop</i>: <i>music did not stop</i> <i>pour</i>: <i>music was still pouring</i> <i>blast</i>: <i>music blasting away</i> <i>continue</i>: <i>music continues</i> <i>blare</i>: <i>music blared</i> <i>contend</i>: <i>music contended</i> <i>ruin</i>: <i>ruined by half-witted music (= music ruined)</i> <i>go</i>: <i>music went</i> <i>partake</i>: <i>[music] partake</i> <i>stuck</i>: <i>record stuck</i> <i>squawk</i>: <i>record squawked</i> <i>be ready</i>: <i>record was ready to play</i> <i>tinkle</i>: <i>bells tinkled</i> <i>fart</i>: <i>trombone farted</i> <i>skirl</i>: <i>shawm skirled</i> <i>wake up</i>: <i>gramophone woke me up</i> <i>take</i>: <i>singers took their bows</i> <i>be to</i>: <i>flute was to ignore</i> <i>undulate</i>: <i>strings undulated</i> <i>symbolize</i>: <i>brass symbolized</i> <i>begin</i>: <i>orchestra had begun to rehearse</i> <i>hold</i>: <i>orchestra held a fermata</i> и др. <i>put on</i>: <i>putting on music</i> <i>subsidize</i>: <i>music was being subsidized</i></p>

		<p>put: <i>didn't put the music first</i> let: <i>let the simple music come</i> enclose: <i>enclosed by music (= music enclosed)</i> change: <i>changed the record</i> switch on: <i>switched on the gramophone</i> protect: <i>to protect his cottage piano</i> spank: <i>drums were languidly spanked</i> crash: <i>crashed down his baton</i> crack: <i>had cracked down with his baton</i> survey: <i>surveyed his orchestra</i> raise: <i>raised his baton</i> carry: <i>carry singers и др.</i></p>
Глаголы деятельности или занятия	56 (30%)	<p>play (×16): <i>organist was playing, a band played, choirs sang, orchestra played (×4), was playing the piano, play the piano, played his guitar, played the drums, playing piano (×4), played the drums</i> sing (×9): <i>singer sang, singer was singing, singing music, singing folk-songs, sang songs (×4), sings a song и др.</i> write (×8): <i>wrote music, had written music, writing music (×2), write music (×2), write this opera, write a concerto</i> compose (×7): <i>composing music (×2), music composed (×2)</i> play (×5): <i>played music (×5)</i> finish (×2): <i>finish my opera (×2)</i> spin: <i>spinning music (= composing music)</i> father: <i>had fathered music (= had composed music)</i> work: <i>work at music</i> produce: <i>produce music</i> do: <i>do the music</i> fit: <i>fitting music to film</i> put: <i>music he put to the words</i> provide: <i>providing music (= writing music)</i> wail: <i>wailing songs</i> blow: <i>blew a flute и др.</i></p>
Глаголы изменения состояния	25 (13%)	<p>start (×3): <i>orchestra had started playing, organ started up, band started to play</i> stop (×3): <i>music stopped (×2), music had stopped</i> blast (×2): <i>orchestra blasted (×2)</i> swell (×2): <i>music began to swell, music swelled on</i> get: <i>music got more and more gromky</i> come: <i>music come belting out</i> make sick: <i>music would make me sick</i> sharpen: <i>music sharpened me up</i> quieten: <i>music would like quieten</i> become: <i>music becoming more and more ubriaca</i> change: <i>record changed</i> rise: <i>strings rising</i> flourish: <i>musician will best flourish</i> strike up: <i>band strikes up</i> fall off: <i>singer falling off</i> run down: <i>gramophone ran down</i> wind down: <i>gramophone wound down</i> end: <i>waltz ended и др.</i></p>

		<i>shut out: shut out the music</i> и др.
Глаголы восприятия	15 (8%)	<i>hear</i> (×6): <i>hear music, have not heard the music</i> (×2), <i>heard the music, heard songs</i> <i>slooshy</i> (×6): <i>slooshy music, slooshying music, slooshied music</i> <i>seem</i> (×2): <i>saxophone-player seems to be drunk, [music] seemed to be like louder</i> и др. <i>have: have music</i> (= <i>listened to music</i>) и др.
Глаголы чувства и желания	9 (5%)	<i>love</i> (×3): <i>had loved music, loving music, loved music</i> <i>want</i> (×2): <i>wanted music, don't want any music</i> (= <i>don't want music to exist</i>) <i>need: needed music</i> <i>despise: despise the music</i> <i>appeal: appeal to music</i> <i>adore: opera was adored</i> и др.
Глаголы речевого действия	6 (3%)	<i>speak: music speaks</i> <i>say: song said</i> и др. <i>call: called the music</i> <i>mention: music was mentioned</i> <i>talk: talking about music</i> <i>mean: meant music</i> и др.
Глаголы ментального действия	4 (2%)	<i>know</i> (×2): <i>knew music, knew the song</i> <i>ignore: ignored the music</i> <i>hear: heard of this opera</i> (= <i>got to know</i>) и др.
Глаголы наличия	3 (2%)	<i>have</i> (×2): <i>had shiny sleeves full of music, films had music, music has charms</i> и др.
Глаголы события	3 (2%)	<i>arrange: music had been arranged</i> <i>give up: given up music</i> <i>hire: hired a piano</i> и др.

Среди выделенных семантико-структурных классов преобладают *глаголы, обозначающие действие* (34%), к которым, прежде всего, относятся предикаты, объективирующие музыку как субъектную сущность.

Музыка как субъект репрезентируется посредством глаголов, эксплицирующих 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 (звучащая в то же время) и *music went with it all* (сопровождающая какой-либо процесс).

Устойчивое сочетание глагола с существительным *come to somebody's aid* (*music came to my aid* (музыка пришла мне на помощь)) 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.

Кроме того, глаголы действия представляют музыку как объект. Так, например, лексема *put on* означает поставить запись, плёнку или диск в аппаратуру и включить её, т.е. характеризуется деятельностью человека за музыкальным пультом и т.д.

Второе место по частотности семантико-структурных классов глаголов в глагольных сочетаниях занимают глаголы **деятельности или занятия** (30%). Глаголы данного типа преимущественно репрезентируют музыку как объект человеческой деятельности.

Глаголы *write* (писать), *compose* (сочинять), *father* (производить на свет), *work* (работать), *produce* (производить), *do* (делать), *put to the words* (положить на слова), *provide* (обеспечивать), *spin* (сочинять) используются для указания на творческий процесс написания музыки.

Предикат *sing music* (петь) указывает на процесс исполнения музыкального произведения; *play* (играть) характеризует процесс исполнения музыкального произведения на каком-либо музыкальном инструменте.

Следующую группу составляют **глаголы изменения состояния** (13%), которые описывают музыку как субъект, активного деятеля.

К данной категории принадлежат глаголы, характеризующие повышение громкости звучания музыки: *got more and more gromky* (становилась громче), *belting out* (взревела) и др.

Также музыка изменяет психическое и физическое состояние человека, что

репрезентируется контекстом ...*the music, see. I get all bezoomny...* [A Clockwork Orange] = *music makes me bezoomny*, т.е. музыка может лишить человека способности трезво мыслить, потерять рассудок и довести до безумия.

Сочетание глагола с прилагательным *make somebody sick* описывает приступ тошноты. Музыка характеризуется как причина недомогания.

Фраза *made me feel like old Bog himself* (давала мне почувствовать себя равным Богу) актуализирует такой признак музыки, как наделение человека могуществом.

Глагол *quieten down* (успокаивать, умирять) характеризует музыку как средство, снимающее напряжение, стресс, умиряющее агрессию.

Четвёртое место занимают **глаголы восприятия** (8%): *hear* (слышать), *slosh / sloshy* (слушать), *have* (иметь), *seem* (казаться). В фокусе внимания находится аудиальное восприятие музыки. Музыка рассматривается как объект человеческой деятельности.

Контекстуальное значение лексемы *have*, выделяемое из примера: «*It had been arranged as part of my like further education to read in the book and even have music on the chapel stereo...*» [A Clockwork Orange], определяется как «to hear, to listen» (слышать, слушать). Актуализируется признак процесса восприятия, прослушивания музыкального произведения.

К следующему классу относятся **глаголы чувства и желания** (6%): *love* (любить), *want* (хотеть), *need* (нуждаться), *adore* (обожать) и др. Глаголы чувства репрезентируют музыку как объект эмоционально-чувственной сферы человека. При описании отношения к музыке номинируются такие признаки фрейма «Музыка», как любовь к музыке, желание наслаждаться её звучанием, сильное, неудержимое тяготение к музыке и т.д.

С позиции оценочности глагольные лексемы в функции сказуемого в структуре глагольных сочетаний фрейма «Музыка» различны по аксиологической направленности (см. Таблицу 2.15).

**Количественное соотношение оценочных значений глаголов,
участвующих в вербализации фрейма «Музыка» в текстах Э. Бёрджесса**

Оценочность	Количество	Примеры
Нейтрально- коннотатированные	44 (57%)	<i>sloosh, slooshy, have, play, write, put on, go on, get more and more gromky, call, sing, take, change, beat, blow, hear, switch, rise, tinkle, say, stop, continue, speak, swell, begin, compose, work, know, try, put, do, give, finish, end, start, sit down, hire, symbolize, survey, run down, raise, come, mention, talk, mean</i> и др.
Отрицательно- коннотатированные	25 (33%)	<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, blare, stick, squawk, strike up, despise, laugh at, ignore, chew, wail, fart, skirl, spank, wake up, wind down, crash, crack, blast, fall off</i>
Положительно- коннотатированные	8 (10%)	<i>love, want, come to somebody's aid, quieten down, appeal, flourish, adore, protect</i>

Из таблицы видно, что доминируют аксиологически нейтральные глаголы, это связано с тем, что в большинстве контекстов описывается процесс звучания музыки и указывается громкость её 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) и мн. др.

В числе отрицательно-коннотатированных предикатов (*despise* (презирать), *ignore* (игнорировать), *wail* (выть) и др.), 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) и др.

Необходимо отметить, что встречаются также глагольные сочетания, в которых употребляется устойчивое сочетание глагола-связки *be* +

прилагательное с предлогом. Ср.:

...any malchick [who is] fond of music like myself... [A Clockwork Orange]
(...malltshik вроде меня, понимающий и любящий музыку [Заводной апельсин]);

So you're keen on music... [A Clockwork Orange] (Так ты, стало быть, музыку любишь [Заводной апельсин]).

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]... [A Clockwork Orange] (Но насчёт музыки это нечестно. Нечестно, чтобы я становился больным, когда слушаю [музыку] [Заводной апельсин]).

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, подчёркиваются чувства любви и трепетного отношения к данному виду искусства.

2.7.2. Адъективные сочетания, репрезентирующие фрейм «Музыка»

Прилагательное в составе адъективных сочетаний фрейма «Музыка» вербализует отдельные свойства или признаки рассматриваемого фрейма, а также содержит оценочные параметры. Так, выделяются прилагательные со следующими компонентами значений: 1) оценка: а) психологическая (*pathetic, tragic, sentimental, bloody* и др.); б) сенсорно-вкусовая (*shrill, deafening, loud, soft* и др.); в) эстетическая (*artless, lovely, distorted* и др.) и др. (по Н.Д. Арутюновой [Арутюнова 1988]); 2) характеристика: *brokendown* (сломанный), *drunken* (пьяный), *little* (маленький), *large* (огромный) и др.; 3) новизна: *old* (старый), *ancient* (древний), *out-of-date* (устаревший) и др.; 4) этническая принадлежность: *Chinese* (китайский), *American* (американский), *Italianate* (итальянский) и т.д. Несомненной доминантой выступает группа прилагательных

с оценочным компонентом, что связано с желанием человека выразить своё мнение относительно прослушанного произведения.

С позиции оценочности лексемы прилагательных в адъективных сочетаниях лексем-номинантов фрейма «Музыка» имеют разнообразную аксиологическую направленность (см. Таблицу 2.16).

Таблица 2.16

Количественное соотношение оценочных значений прилагательных, участвующих в вербализации фрейма «Музыка» в текстах Э. Бёрджесса

Оценочность	Количество (%)	Примеры
Пейоративно-коннотатированные	58 (44%)	<i>gromky music, atmosphere music, pathetic music, tragic music, solemn music, sentimental pentatonic Chinese tunes, songs artless and simple, worn grand piano, old songs, old ploughing song, dreary hymns, scratchy record, hoarse record, eerie music, spooky music, the saddest little tunes, rude song, dull songs, twanging guitars, teenage pop singer, digestive music, out-of-date music, simple tune, emetic little songs, corny trumpet, skirling reeds, old musicians, drunken country singer, drunken saxophonists, drunk pianist, plastic music, trivial music, grosser music, anonymous music, silly music, half-witted music, odd tune, disdainful tune, ghastly melody, shrill tenor, bloody big tenor, dirty little songs, erotic songs, secular songs, filthy songs, whimpering little songs, deafening cuckoo song, bad Italianate opera, screaming rock opera, fucking funeral march, unplayable records, irritable baton, rotten old piano, brokendown piano, pounded piano, blurred music, distorted music, untuned harpsichord и др.</i>
Нейтрально-коннотатированные	46 (35%)	<i>simple music, plump blonde singer, synchronised music, atmospheric music, different tunes, samba rhythm, hunting song, holy music, Chinese opera, long-playing records, little drums, tiny bells, American singers, long song, real tune, slow music, street sounds, recitative accompaniment, minor arpeggio, upright piano, bearded singer, brass bands, cathedral choirs, electronic music, loud music, recessional hymn, tropicalized piano, blues tune, mysterious sound, final chorus, female chorus, little opera, modern opera, new waltz, jazzy concerto, piano concerto, muted horns and trombones, muted trumpets, little trumpet, deepest kettledrum, fixed grand piano, white baby grand piano, ancient drums, orchestral brass, portable gramophone, dance orchestra, nightclub singer и др.</i>
Мелиоративно-коннотатированные	27 (21%)	<i>lovely music, heavenly music, easy rhythms, good singsong, great singer, decent songs, good songs, great composers, soft music, unearthly music, angelic chorus, synchronised music, jaunty music, great music, real music, serious music,</i>

		<i>popular tunes, sexy tenor, angelic voices, clean songs, professional soprano, popular songs, creamy waltz, large orchestra, lovely harpsichord, stirring singers</i> и др.
--	--	---

Согласно выше приведённой таблице, доминируют негативно-маркированные прилагательные (44%). Так, ЛЕ *gromky* (*громкий*) указывает на громкость звучания музыки, усиленное наречиями *real* (*реально, по-настоящему*) и *very* (*очень*), оно получает пейоративную маркированность, поскольку слишком громкие звуки вызывают негативные ощущения. Слово *pathetic* (*жалкий*) репрезентирует чувство раздражения. Прилагательное *tragic* (*трагический*) актуализирует признак страданий, утраты, душевной боли и т.д.

Нейтрально-коннотатированные адъективные детерминанты (35%) содержат информацию о размере, цвете, возрасте, этнической принадлежности, жанре и мн.др. Например, прилагательное *holy* (*духовный*) означает «связанный с Богом и религией», речь идёт о духовной музыке. Под духовной музыкой подразумевается церковная музыка, музыкальные произведения, связанные с текстами религиозного характера, предназначенные для исполнения во время церковной службы. Слово *simple* (*простой*) указывает на простоту музыкального произведения, которое не вызывает сложностей для понимания, а служит скорее фоном и др.

К мелиоративно-маркированным (21%) относятся прилагательные, посредством которых актуализируется признак положительного отношения к музыке, возникновения приятных эмоций. При характеристике музыки смысловой составляющей выступает её величие, важность и значимость в жизни отдельного человека и социума, что вербализуется прилагательным *great* (*великий*). В ряде контекстов фрейм «Музыка» эксплицируется прилагательным *lovely* (*очень приятный, доставляющий удовольствие, хороший*). Устаревшее прилагательное *heavenly* означает «extremely pleasant, enjoyable, or beautiful» [Longman] (*невероятно приятный, доставляющий удовольствие или красивый*), актуализируется признак высшей степени наслаждения и восторга.

2.7.3. Предложно-субстантивные сочетания, эксплицирующие фрейм «Музыка»

Предложно-субстантивные сочетания лексем-номинантов фрейма «Музыка» в художественных текстах Э. Бёрджесса представляют собой сочетания субстантивного типа, в которых лексемы связываются предлогом. Например: *talking about music* (разговоры о музыке), *orchestra with saxophones* (оркестр с саксофонами), *practice on his harpsichord* (упражнения на клавесине) и др. В отдельную группу можно выделить предложно-субстантивные сочетания генетивного типа (50%): *festival of music* (фестиваль музыки), *a composer of music* (композитор музыки), *a blaze of music* (пламя музыки) и др.

Отмечается разнообразие оценочных значений предложно-субстантивных сочетаний, вербализующих фрейм «Музыка» (см. Таблицу 2.17).

Таблица 2.17

Количественное соотношение оценочных значений предложно-субстантивных сочетаний, участвующих в оязыковлении фрейма «Музыка» в текстах Э. Бёрджесса

Оценочность	Количество	Примеры
Пейоративно-коннотатированные	23 (64%)	<i>talking about music, sort of music, songs with words, a sort of march, a chord on a guitar, music for the talkies, music for the talking films, music to film, a multitude of drums, festival of music, a composer of music, a player of jazz music, a judge of music, music for movies, responsibility for the music, a song with chorus, opera with a ballet, opera about a saint, opera about a holy man, the libretto of the opera, a multitude of drums, orchestra with saxophones, practice on his harpsichord</i> и др.
Нейтрально-коннотатированные	7 (19%)	<i>noise of song, musician of mediocre talent, composition of mediocre music, bad boy of music, melody of evil, noise of piano, singer with an artificial leg</i> и др.
Мелиоративно-коннотатированные	6 (17%)	<i>magic of the sound-track, in a passion of plucked strings, a blaze of music, song about love and Paris, hit song of the show, angel with trumpet</i> и др.

Как следует из приведённых примеров, вербальные репрезентанты музыки

отражают такие когнитивные характеристики фрейма «Музыка», как: *talking* (разговоры), *film* (фильм), *practice* (упражнения), *composition* (сочинение), *player* (исполнитель) и мн.др.

2.7.4. Субстантивные сочетания, объективирующие фрейм «Музыка»

Субстантивные сочетания, участвующие в вербализации фрейма «Музыка», конституируются глаголом-связкой *be* и существительным в предикативной функции, а также сочетаниями существительного в атрибутивной позиции с субстантивной лексемой, содержащей архисему «music».

В рассмотренном корпусе примеров были выделены следующие ассоциативы: *music – emotional heightener* (музыка – усилитель эмоций), *music – a source of pain* (музыка – источник боли), *music – a deliberate torture* (преднамеренная пытка), *music – sound* (музыка – звук), *music – atmosphere* (музыка – атмосфера), *music – squeaks* (музыка – визг).

Лексема *sound* (звук) также выступает в предикативной функции в значении «слушать музыку» (*sound being music (под звуки 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 определённую атмосферу и т.д.

По результатам анализам с позиции аксиологии доминируют аксиологически нейтральные субстантивные сочетания (45%), участвующие в вербальной репрезентации фрейма «Музыка». Рассматриваемые сочетания имеют пейоративную коннотацию (37%) при отождествлении музыки 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 напряжённой атмосферы (*very gromky atmosphere music (очень громкая атмосферная музыка)* и др.). Мелиоративная коннотация анализируемых субстантивных сочетаний (18%) наблюдается при описании положительных качеств музыки (*[music] It's a useful*

emotional heightener ([музыка] это удобный усилитель эмоций) и др.) (см. Таблицу 2.18).

Таблица 2.18

Квантитативное соотношение оценочных значений субстантивных сочетаний, участвующих в овнешнении фрейма «Музыка» в текстах Э. Бёрджесса

Оценочность	Количество	Примеры
Нейтрально-коннотатированные	5 (45%)	<i>gramophone records, film music, Paris piano, sound being music, night music</i> и др.
Пейоративно-коннотатированные	4 (37%)	<i>music must be a source of pain, music was a deliberate torture, atmosphere music, music is squeaks</i> и др.
Мелиоративно-коннотатированные	1 (18%)	<i>music is a useful emotional heightener</i> и др.

Таким образом, среди дистрибутивно-синтагматических связей вербальных репрезентантов фрейма «Музыка» и его элементов в языке Э. Бёрджесса в квантитативном соотношении преобладают **глагольные сочетания**, что говорит о том, что при вербализации данного фрейма акцент делается на представлении действий, которые совершает музыка и которые направлены на неё. Следующими по частотности являются **адъективные сочетания**, объективирующие фрейм «Музыка». Адъективные сочетания призваны подчеркнуть определённые признаки и характерные черты анализируемого фрейма: *громку* (*громкий*), *holy* (*духовный*), а также отразить субъективное мнение о нём, например, *lovely* (*прекрасный*), *heavenly* (*божественный*). Немаловажное значение в объективации фрейма «Музыка» имеют **предложно-субстантивные** и **субстантивные сочетания**, позволяющие конкретизировать когнитивные характеристики фокусного фрейма. Например, *sound* (звук), *pain* (боль), *torture* (пытка), *atmosphere* (*атмосфера*) и др.

2.8. Образное представление музыки в индивидуально-авторской картине мира Э. Бёрджесса

Музыка является эстетической категорией, которая недоступна прямому

наблюдению, поэтому описать её можно только по образу физического мира. Этим объясняется высокая образность лексических единиц, обозначающих музыку и связанные с ней реалии.

В ходе анализа языкового материала были выделены следующие метафоры, эксплицирующие фрейм «Музыка» в художественных текстах Э. Бёрджесса: «музыка – личность», «музыка – существо», «музыка – пища», «музыка – артефакт», «музыка – сверхъестественное», «музыка – стихия».

Э. Бёрджесс наделяет музыку множеством черт, присущих человеку – морально-этические, эмоционально-психологические, физиологические, духовные и др. (жестокая (*violent*), спокойная (*quiet*), печальная (*pathetic*), трагическая (*tragic*), великая (*great*) и др.

Эти признаки формируют антропоморфный образ музыки как живого существа – носителя определённых качеств. Таким образом, музыка в индивидуально-авторской картине мира Э. Бёрджесса преимущественно антропологизируется; выделяется метафора «МУЗЫКА – ЛИЧНОСТЬ» (16 ед.). Например:

...music came to my aid [A Clockwork Orange] (...мне помогла музыка... [Заводной апельсин]).

Наблюдается использование стёртой метафоры: *music came to my aid* (мне помогла музыка). В данном примере реализуются такие качества музыки, как сопереживание и сочувствие. Музыка, подобно человеку, не остаётся в стороне от чужой беды и приходит на помощь.

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 Clockwork Orange] (Проснувшись, я услышал за стеной музыку, довольно громкую, причём как раз она-то меня и разбудила [Заводной апельсин]).

Музыка может оказывать различное воздействие, она может приходить на помощь (*came to my aid*), а может представлять собой своего рода удар, «пощёчину», выводящую из состояния равновесия, заставляющую проснуться (*dragged me out of my sleep*). Глагол *drag* означает «to pull someone somewhere

where they do not want to go, in a way that is not gentle» [Longman] (тянуть, тащить кого-либо туда, куда он не хочет идти в грубой манере). Таким образом, музыка является психофизической категорией.

...the music becoming more and more ubriaca [Earthly Powers] (...музыка становится всё более и более *ubriaca*) [Силы земные].

Музыка наделяется человеческой слабостью – пристрастием к алкоголю, что репрезентируется итальянским словом *ubriaca*, в переводе означая «пьяный».

...one who had fathered neither children nor great music... [Earthly Powers] (...не создав ни детей, ни великой музыки... [Силы земные]).

Музыка отождествляется с ребёнком. Глагол *father* в значении «to become the father of a child» [Longman] (становиться отцом ребёнка), а также наличие в качестве однородного члена предложения ЛЕ *children* (дети) указывает на равную значимость в жизни композитора детей и созданных им музыкальных произведений – его «детей».

Антропоморфная метафора воплощается также в образе пластинки. Ср.:

Soon they came to the Paradise Cabaret – dim lights and a hoarse record [Time for a Tiger] (Скоро подъехали к кабаре «Парадиз» – слабые огни, хриплая пластинка [Время тигра]).

Звучание пластинки сравнивается с хриплым голосом человека, что эксплицируется посредством эпитета *hoarse* (хриплый).

Следующие контексты репрезентируют способность музыки и музыкальной пластинки разговаривать (*music speaks*) и излагать определённые принципы (*a record recounted the principles of religion*):

It's the music that speaks and always did in opera [Earthly Powers] (В опере прежде всего важна музыка, так всегда было [Силы земные]);

...a record which <...> recounted in a skirl of grace-notes the principles of religion [Time for a Tiger] (...пластинку, резкими благочинными нотами излагавшую <...> религиозные принципы [Время тигра]).

Отдельного внимания в текстах Бёрджесса заслуживает метафорическая репрезентация музыкальных инструментов. Ср.:

...at which time the trombone farted [Earthly Powers] (...тромбон при этом издал громкий пукающий звук [Силы земные]).

В фокусе внимания находится звучание тромбона, которое отождествляется с физиологической потребностью человека.

With the rising of the sun three muted trumpets and two oboes sketched a diffident flourish [Earthly Powers] (С восходом солнца три трубы с сурдинами и два гобоя изобразили робкую надежду [Силы земные]).

Музыкальные инструменты – труба и гобой – предстают в данном контексте в образе художников, что репрезентируется посредством глагола *sketch*, означающего «to draw a sketch of something» [Longman] (нарисовать набросок чего-либо).

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... [A Clockwork Orange] (Вот виолончели, заговорили прямо у меня из-под кровати, отзываясь оркестру, а потом вступил человеческий голос, мужской, он призывал к радости [Заводной апельсин]).

Отмечается метафора-олицетворение – *the bass strings like govoreeting away* (виолончели заговорили). Глагол *govoreet* является примером молодёжного сленга – надсат и, согласно трактовке Э. Бёрджесса, означает «to speak or talk» [A Clockwork Orange] (говорить, общаться). Музыкальные инструменты антропологизируются, они наделяются способностью говорить и даже переговариваться.

В представленном контексте на примере лексемы *goloss* (голос), в которой имплицитно содержится архисема «music», эксплицируется ещё одна разновидность антропоморфной метафоры, а именно: гендерная метафора – *the male human goloss telling them* (вступил человеческий голос, мужской, он призывал). Голос становится одушевлённым, способным говорить с людьми,

обретает телесную оболочку и характеризуется маскулинной гендерной принадлежностью.

Nowadays voices try to chew your ear [Earthly Powers] (*В наше время голоса стремятся орать прямо в ухо* [Силы земные]).

Громкость вокального исполнения музыкального произведения, реализующегося с помощью лексемы *voices*, репрезентируется посредством описания физиологического процесса – жевания. Уподобление прослушивания музыки процессу пережёвывания уха (*to chew your ear*) указывает на неприятные ощущения, возникающие от вокала.

Фрейм «Музыка» в индивидуально-авторской картине мира Бёрджесса эксплицируется посредством метонимии. Ср.:

The flute was to ignore the written point of entry and respond merely to the baton [Earthly Powers] (*Флейте было велено не обращать внимания на партитуру, а только следить за дирижёрской палочкой* [Силы земные]);

It was rejected by La Scala [Earthly Powers] (*Её не приняли в Ла Скала* [Силы земные]);

It may not be rejected by Covent Garden [Earthly Powers] (*Но Ковент Гарден её не отверг* [Силы земные]).

Так, образ флейты символизирует музыканта, именно ему было велено «следить за дирижёрской палочкой» (*respond merely to the baton* (дословно – отвечать только дирижёрской палочке)), а под наименованиями оперного театра *La Scala* и королевского театра *Covent Garden* подразумевается их административный состав.

Музыкальные инструменты *flute* (флейта) и *oboe* (гобой) как смысловой элемент фрейма «Музыка» в языке Бёрджесса объективируются посредством поликомпонентной метафоры. Ср.:

Then flute and oboe bored, like worms of like platinum, into the thick thick toffee gold and silver. I was in such bliss... [A Clockwork Orange] (*Потом ворвались флейта с гобоем, ввинтились, словно платиновые черви в*

сладчайшую изобильную plott из золота и серебра. Невероятнейшее наслаждение... [Заводной апельсин]).

Выделяется образное сравнение «МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ – СУЩЕСТВО» (1 ед.: *flute and oboe bored, like worms* (флейта с гобоем *ввинтились, словно черви*)). Звучание флейты и гобоя сравнивается с жизнедеятельностью червей, прокладывающих себе путь в земле, не смотря ни на что. Данная аллюзия репрезентируется глаголом *bore* – «to make a deep round hole in a hard surface» [Longman] (сделать глубокую круглую дыру в твёрдой поверхности). Уподобление музыки червям отражает высокую степень её проникновения в сознание слушателей.

Наблюдается использование гастрономической метафоры «МУЗЫКА – ПИЩА» (1 ед.: *flute and oboe bored into the thick thick toffee* (флейта с гобоем *ввинтились в сладчайшую изобильную плоть* (перевод В. Бошняка)). В фокусе внимания находится обволакивающий эффект музыки, которая подобна липкой сладости, карамели – *thick thick toffee* (дословно – сладкая-сладкая карамель). Адъективная лексема *thick (thick thick)* означает «almost solid, and therefore flowing very slowly, or not flowing at all» [Longman] (почти твёрдый, и, тем не менее, текущий очень медленно или совсем нетекущий). Существительное *toffee* трактуется как «a sticky sweet brown substance that you can eat, made by boiling sugar, water, and butter together, or a piece of this substance» [Longman] (липкая сладкая коричневая субстанция, которую можно есть, сделанная из варёного сахара, воды и масла, или кусочек этой субстанции). Музыка заполняет все мысли и чувства слушателя, затягивает в водоворот звуков, погружая в сладкое забытие.

Указание драгоценных металлов (*platinum (платина)*, *gold (золото)*, *silver (серебро)*) формирует артефактный образ музыки. Кроме того, отражается ценность музыки, её искромётность и виртуозные переливы.

Фрейм «Музыка» кодируется у писателя образом музыкального инструмента (*bassoon (фагот)*), являющегося частью тела главного героя романа «Заводной апельсин», тем самым актуализируется безграничная любовь к музыке, ставшей «душой» человека. Ср.:

...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 [A Clockwork Orange] (...я играл на каком-то таком розоватом фаготе, который был частью моего тела и рос из середины живота [Заводной апельсин]).

Выделяется метафора «МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ – СУЩЕСТВО», инкорпорирующая в себе признаки вегетативной («МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ – РОСТОК»), анимической («МУЗЫКА – ДУША») и соматической («МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ – 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]).

Фрейм «Музыка» в текстах Бёрджесса воплощается в образе *скрипки (violin)*. Ср.:

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... [A Clockwork Orange] (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... [Заводной апельсин]).

Отмечается метафора «МУЗЫКА – СУЩЕСТВО» (1 ед.: *a bird came the violin (как птица вступила скрипка)*). Сравнение с птицей символизирует лёгкость музыки, полёт мыслей и чувств при её прослушивании. Выделенная метафора позволяет выделить орнитоморфный образ музыки в языке Э. Бёрджесса.

Звуки скрипки освобождают мысли и чувства и пьянят, как вино. Выделяется гастрономическая метафора (1 ед.: *like silvery wine came the violin (как серебристое вино вступила скрипка)*). Аналогия с вином проводится на основании опьяняющего, одурманивающего эффекта, который музыка оказывает на слушателя, подобно сладкому вину.

Мелодия скрипки отрицает саму силу гравитации и поднимает над окружающей действительностью, перенося в мир чувств и эмоций. Выделяется метафора «МУЗЫКА – СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОЕ» (1 ед.: *gravity all nonsense now* (отрицая всякую гравитацию)).

Музыкальные инструменты *труба* (*trumpet*) и *тромбон* (*trombone*) в языке Бёрджесса описываются посредством метафоры «МУЗЫКА – СТИХИЯ» (2 ед.). Ср.:

The trombones crunched redgold under my bed... [A Clockwork Orange] (Золотые струи изливались из тромбонов под кроватью [Заводной апельсин]).

Глагол *crunch*, означающий «to make a sound like something being crushed» [Longman] (издавать звук, похожий на звук при разрушении чего-либо), употребляется в переносном значении и выражает мощь и силу звучания музыкального инструмента, способного затмить все окружающие звуки. Актуализируется признак силы звучания и воздействия тромбона на слушателей, что позволяет выделить физический образ музыки.

Звучание тромбона описывается наречием *redgold*, состоящем из двух основ: *red* (красный) + *gold* (золотой). С одной стороны, данная лексема служит для характеристики цвета инструмента – медный (цвет меди схож с цветом красного золота), с другой стороны, имеет метафорическое значение – «золотые звуки». Создаётся артефактный образ музыки.

...and behind my gulliver the trumpets three-wise silverflamed... [A Clockwork Orange] (...где-то за головой, трёхструйные, искрились пламенные трубы... [Заводной апельсин]).

Звуки трубы вербализуются глаголом *silverflame*, состоящего из двух основ: *silver* + *flame*. Лексема *flame* означает «to burn brightly» [Longman] (ярко гореть). Глагол *silver* трактуется как «to make something shine and look the colour of silver» [Longman] (придать сияние и цвет серебра). Формируется огненный образ музыки.

Огненный образ музыки отмечается также в следующем примере:

Do you propose <...> bursting in a blaze of music at the Scala [Earthly Powers] (*Ты что, собираешься <...> взорвать Ла Скала пламенной музыкой* [Силы земные]).

Звучание музыки сравнивается с пылающим пламенем, выделяется метафора «МУЗЫКА – СТИХИЯ» с доменом «ОГОНЬ».

Музыка в художественных текстах Э. Бёрджесса эксплицируется через метафоры с доменом «вода» (4 ед.):

...the tiny bells tinkled in water-drops [Time for a Tiger] (...*каплями звякали крошечные колокольчики* [Время тигра]);

The music was still pouring in all brass and drums and the violins miles up through the wall [A Clockwork Orange] (*Музыка по-прежнему кипела и клокотала всеми своими ударными и духовыми, скрипки и барабаны водопадами изливались сквозь стену* [Заводной апельсин]);

...had there been copious draughts of music with, if not originality, at least character to wash it down [Earthly Powers] (...*если бы музыка была пусть и не оригинальной, но хоть сколь-нибудь характерной музыкой, чтобы смыть это* [перевод Л.К.]);

I lay all nagooy to the ceiling, my gulliver on my rookers on the pillow, glazzies closed, rot open in bliss, slooshying the sluice of LOVELY SOUNDS [A Clockwork Orange] (*Обнажённый, я лежал поверх одеяла, заложив руки за голову, закрыв глаза, блаженно приоткрыв рот, и слушал, как плывут божественные звуки* [Заводной апельсин]).

Следует обратить внимание на существительное *sluice*, являющееся составной частью фразы *the sluice of LOVELY SOUNDS*. *Sluice* означает «a passage for water to flow through, with a special gate which can be opened or closed to control it» [Longman] (канал для воды со специальными воротами, которые могут открываться и закрываться для контроля потока). В фокусе внимания динамика звуков музыки, которая то течёт медленно и тихо, то превращается в бурный поток. Таким образом, наблюдается метафора «звуки музыки – река». Необходимо отметить графическое оформление фразы *LOVELY SOUNDS*, а

именно её написание прописными буквами. Данная стратегия применяется для создания наибольшего эффекта и более полной передачи чувств.

Выделенные метафоры создают гидронимический образ музыки, уподобляющий её водной стихии. Как отмечает О.О. Борискина, первостихии «обладают максимальной степенью значимости в формировании языкового знания и шире – культурного опыта всего человечества» [Борискина 1999]

Фрейм «Музыка» объективируется в текстах Бёрджесса посредством уподобления звуков музыки:

– ШЁЛКОВОЙ СЕТИ («МУЗЫКА – АРТЕФАКТ»):

...lying on my bed slooshying the music, I was like netted and meshed in the orchestra [A Clockwork Orange] (...слушая в постели музыку, я словно витал посреди оркестра [Заводной апельсин]),

– ЗОЛОТОЙ КЛЕТКЕ («СТРУНЫ – АРТЕФАКТ»):

...those strings were like a cage of silk around my bed [A Clockwork Orange] (...струнными, которые будто шёлковой сетью сплелись над моей кроватью [Заводной апельсин]).

Слушая музыку, человек становится её невольным заложником, звуки музыки окутывают его, сплетаясь в крепкую сеть. Данные метафоры фокусируют внимание на визуальном и тактильном образах музыки.

– МЕБЕЛИ («МУЗЫКА – АРТЕФАКТ»):

There would surely soon be a need for a kind of music specially composed, plastic, anonymous, the humble furniture of action [Earthly Powers] (Несомненно, что в скором времени понадобится особая музыка, сочинённая специально для кино, пластичная, безымянная, скромный антураж к действию на экране [Силы земные]).

Музыка служит фоном для действия, «мебелью», что репрезентируется посредством определения *the humble furniture* (скромный антураж), а также описывается посредством эпитетов *plastic* (пластичная), *anonymous* (безымянная). Таким образом, значение музыки нивелируется, сама музыка не представляет ценности и не несёт смысловой нагрузки.

Интерес представляют гастрономические метафоры:

– «ПЕСНЯ – ПИЦЦА» (1 ед.):

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 Clockwork Orange] (Однако паршивец Тём, сглотив фрагмент песни, будто ломтик горячей сосиски, опять выдал одну из своих пакостей [Заводной апельсин]).

В анализируемом примере песня сравнивается с едой – *this dollop of song like a lomtick of redhot meat* (фрагмент песни, будто ломтик горячей сосиски). Эксплицируется пренебрежительное отношение к песне с долей иронии; музыка сравнивается с гастрономической реалией.

Так, существительное *dollop* означает «a small amount of soft food, usually dropped from a spoon» [Longman] (небольшое количество мягкой пищи, обычно падающее с ложки). Существительное *lomtick* относится к сленгу «надсат», согласно трактовке Э. Берджесса, – «piece, bit» [A Clockwork Orange] (кусочек, ломтик). Глагол *plonk* имеет дефиницию «to put something down somewhere, especially in a noisy and careless way» [Longman] (бросить что-либо небрежно и шумно).

– «МУЗЫКА – ПИЦЦА» (1 ед.):

Conditioned air purred through the champagne light and, only a little louder, stringed instruments played slow and digestive music [Tremor of Intent] (В янтарно-пепельном воздухе стояло урчание кондиционера, смешанное с едва ли более громкой, способствующей пищеварению инструментальной музыкой [Трепет намерения]).

Созданный перцептивный образ песни как кусочка горячей сосиски, а также функционирование музыки в качестве средства для улучшения пищеварения выражают презрительное, уничижительное отношение к композициям.

В художественных произведениях Э. Бёрджесса фрейм «Музыка» репрезентируется посредством метафоры «МУЗЫКА – СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОЕ» (7 ед.). Ср.:

Music has charms to soothe a savage breast [One hand clapping] (*Есть чары в музыке, которые смягчают свирепые сердца* [Однорукий аплодисмент]);

Hear angel trumpets and devil trombones. You are invited [A Clockwork Orange] (*Услышите ангельские трубы и дьявольские тромбоны. Вас приглашают* [Заводной апельсин]).

Звук тромбона отличается силой и мужественностью, а в некоторых случаях тромбон имеет зловещее и причудливое звучание, что отражается посредством эпитета *devil* (*дьявольский*).

Труба известна своими выдающимися виртуозными качествами. Её звучание ассоциируются с торжественными празднествами, временами рыцарства и героических подвигов и характеризуется адъективным квалификатором *angel* (*ангельский*).

Отождествление музыки с ангелом прослеживается также на примере звучания голосов хора (2 ед.). Ср.:

Angelic voices in crescendo [Earthly Powers] (*Ангельский хор поёт крещендо* [Силы земные]);

...angelic voices intone a hymn... [Earthly Powers] (*...ангельские голоса запойт гимн...* [Силы земные]).

Кроме того, музыка отождествляется с раем, что продемонстрировано посредством эпитета *unearthly* (*неземной*):

...there's unearthly music and an angelic chorus [Earthly Powers] (*...сменяется неземной музыкой и хором ангелов* [Силы земные]),

а также со злом (*evil*):

To employ a convenient image, we may say that man plays on a keyboard the melody of evil, but he is not its composer [Earthly Powers] (*Для удобства сравнения можно сказать, что человек играет на клавишах мелодию зла, но не он является ее композитором* [Силы земные]).

Фрейм «Музыка» объективируется также посредством метафор:

– «САУНДТРЕК – СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОЕ» (1 ед.):

At times it was thought that an American might be appointed, who, because he would combine the familiar and the exotic and would carry on his breath the magic of the sound-track, might arouse in the boys a strong religious devotion [Time for a Tiger] (Порой подумывали о приглашении американца, возможно, способного, благодаря сочетанию фамиллярности и экзотики с магическими саундтреками на устах, внушить мальчикам сильную религиозную преданность [Время тигра]);

– «ЗВУКИ – СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОЕ» (1 ед.):


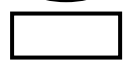
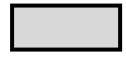
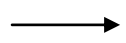
A mysterious sound, Toomey, a kind of song [Earthly Powers] (Очень загадочный звук, Туми, царь песен [Силы земные]).

Музыка обладает силой внушения – *arouse in the boys a strong religious devotion* (внушить мальчикам сильную религиозную преданность), способностью умирять и успокаивать – *to soothe a savage breast* (смягчать свирепые сердца). Создаётся суггестивный образ музыки.

Фрейм «Музыка» в художественных текстах Энтони Бёрджесса репрезентируется образными средствами, коррелирующими с различными сферами внешнего и внутреннего мира человека.

На основе анализа образного представления музыки в произведениях Э. Бёрджесса был построен лингвистический граф, который отражает ведущие образные парадигмы в языке писателя (см. Рисунок 2.2) с выделением области-аттрактора и области-источника.

Условные обозначения:

- | | |
|---|---|
|  | – область-аттрактор |
|  | – область-источник |
|  | – образ является общим для нескольких аттракторов |
|  | – связь между областями |

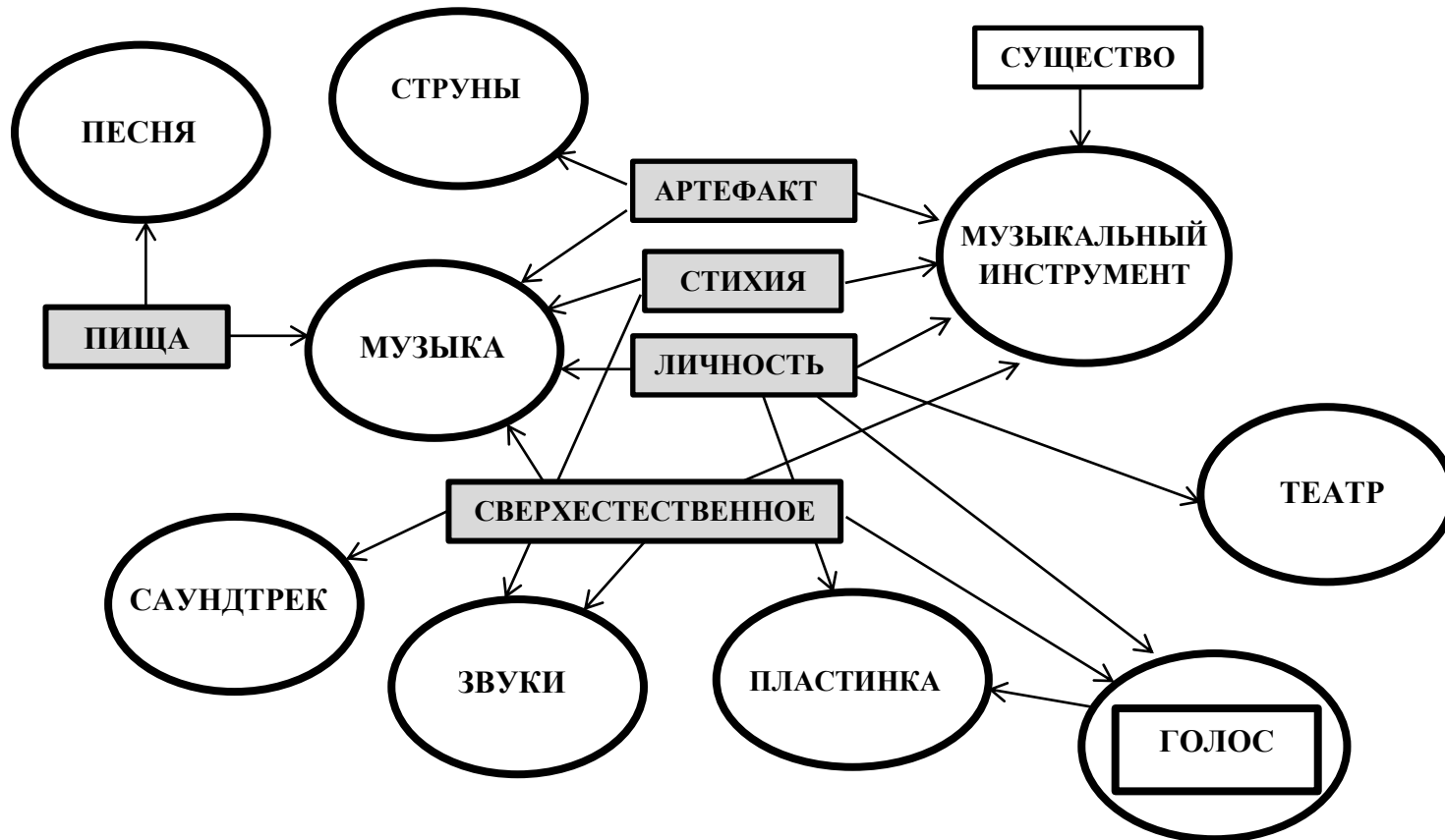


Рисунок 2.2. Образное представление музыки в художественных текстах Э. Бёрджесса

Образное представление музыки в индивидуально-авторской картине мира писателя подчёркивает её проникновение во все сферы жизни человека и тесную взаимосвязь с ними. Характерно, что в текстах Бёрджесса источниками метафоризации и сравнения музыки выступают, главным образом, антропологическая и материальная сферы.

Выводы

На основании изучения особенностей употребления языковых средств с ключевым компонентом *music* в художественных текстах Бёрджесса было установлено, что лексемы, используемые для вербализации фрейма «Музыка», характеризуются гетерогенностью состава с точки зрения их семантического содержания.

Доминантой фрейма «Музыка» в количественном соотношении выступает субфрейм «Музыкальная экзистенция», отражающий сущностные свойства музыки.

Определение особенностей оязыкования фрейма «Музыка» с позиции изучения субъектных и объектных значений ключевой лексемы *MUSIC* (*музыка*), входящей в состав субфрейма «Музыкальная экзистенция», позволило прийти к заключению, что диада «Субъект – Объект» является релевантной для художественных произведений Э. Бёрджесса. Отметим, что преобладают объектные значения лексемы *MUSIC* (62%), а именно: музыка как *объект творческой деятельности* (29%) (например, *wrote music* (*писал музыку*)), что символизирует стремление человека отразить свои эмоции, чувства и переживания в музыке. Субъектные значения (38%) характеризуются преобладанием *музыки как субъекта действия, агенса* (50%) (например, *music tried to depict* (*музыка пыталась отразить*)).

Следующим по частотности является субфрейм «Творец», содержащий информацию о композиторе и исполнителе музыки. На третьем месте находится субфрейм «Инструменты», далее следуют субфрейм «Произведения» и отдельные слоты «Адресат» и «Место исполнения музыки».

Отдельного внимания заслуживает тот факт, что в состав субфреймов «Творец» и «Произведения», кроме субстантивных лексем, входят имена собственные, представляющие особый интерес.

В художественных текстах Э. Бёрджесса имена собственные выступают как элемент вербальной репрезентации фрейма «Музыка». Имена собственные в языке писателя подразделяются на *антропонимы* и *музыкальные артефакты*. *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 *музыкальных артефактов* 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, популярной, народной, джазовой, религиозной, рок-музыки, а также саундтреки к кинофильмам.

В произведениях Э. Бёрджесса обращает на себя внимание негативное, пренебрежительное отношение к *популярной музыке*, репрезентированное посредством негативно-окрашенных оценочных лексем: *pathetic* (жалкий), *cal* (фекалии) и др. 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 уважительного, порой благоговейного отношения к музыкантам и их произведениям, что продемонстрировано на примере оценочных маркеров с положительной коннотацией (*neatly* (бережно), *nice* (приятный) и др.). Классические произведения в художественных текстах Бёрджесса оказывают благотворное влияние на чувства и разум людей, что объясняется богатством, сложностью и глубиной смысла, заложенного в них композиторами. Они помогают обрести гармонию и умиротворение.

С позиции синтагматического аспекта в художественных произведениях Э. Бёрджесса доминирует *глагольный тип сочетаний*. Посредством разных семантико-структурных классов глаголов как элементов глагольных сочетаний репрезентируются субъектные и объектные признаки музыки. К числу *субъектных признаков музыки* следует отнести её физические и эмоциональные действия, а также состояния (например, *music blared* (музыка пылала) и др.); *объектные признаки музыки* эксплицируются в процессе её создания и восприятия, в том числе в ходе размышлений и дискуссий о музыке, выражении чувств и т.п. (например, *work at music* (работать над музыкой), *despise the music* (презирать музыку) и др.).

В языке Бёрджесса выявляются следующие сферы-источники образного представления музыки: личность, существо, пища, стихия, сверхъестественное, артефакт. Особенностью индивидуально-авторской картины мира писателя является метафоричность представления фрейма «Музыка», а также его антропологическая и материальная направленность.

Наряду с образными средствами необходимо отметить использование экспрессивно окрашенной лексики с мелиоративной (*blissful* (блаженный), *glorious* (великолепный) и др.) и пейоративной (*fierce* (жестокий), *vulgarities* (накости) и др.) коннотацией. Лексика носит окказиональный характер.

Небезынтересно отметить стилистические приемы, релевантные для языка Бёрджесса, среди них: а) *оценочные слова*; б) *перечисления*; в) *обращения*; г) *лексические повторы*; д) язык «надсат» и др. *Оценочные слова* в текстах Бёрджесса выражают личностную оценку автора относительно музыки. *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 Бёрджессом в текст произведения «Заводной апельсин» *фиктивного языка «надсат»* подтверждает гипотезу о том, что музыка является сущностью, не поддающейся описанию известными (традиционными) средствами языка.

В индивидуально-авторской картине мира Бёрджесса присутствуют такие типы оценок (по Н.Д. Арутюновой [Арутюнова 1988]), как: а) психологический (*tragic, sentimental* и др.); б) сенсорно-вкусовой (*deafening, soft* и др.); в) эстетический (*lovely, distorted* и др.) и др.

Особое место в процессе вербализации фрейма «Музыка» в языке Бёрджесса 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)] и др. Обращает на себя внимание амбивалентность лексических единиц, эксплицирующих фрейм «Музыка» в анализируемых произведениях.

Как показывает анализ текстов, фрейм «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.

Можно говорить о том, что экстралингвистические функции музыки для писателя сводятся к психологическому воздействию, как положительному, так и отрицательному. Фрейм «Музыка» в картине мира Бёрджесса отражает особенности восприятия писателем данного феномена. Когнитивные слои фокусного фрейма дифференцируются по полярным онтологическим признакам: музыка – это, с одной стороны, позитивная сущность: «Любовь» (*loved music so much* (любил музыку так сильно)), «Удовольствие» (*lovely music* (прекрасная музыка), *heavenly music* (божественная музыка)), «Помощник» (*music came to my aid* (музыка помогла мне)) и др.; с другой – негативная – «Боль и Страх» (*I was like wandering all over the flat in pain and sickness, trying to shut out the music* (Обезумев от боли и тошноты, я метался по всей квартире, пытаюсь скрыться от этой музыки)), «Уничтожение» (*the music blasting away to my left, and I shut my*

glazzies <...>, then I jumped (музыка была теперь от меня слева, закрыл glazzja, <...> 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.

Таким образом, анализ оязыковлени фрейма «Музыка» в художественных текстах Э. Бёрджесса позволил установить амбивалентную природу фокусного фрейма. Писатель демонстрирует, что музыка оказывает воздействие не только на душевное, но и на физическое состояние человека. Музыка в индивидуально-авторской картине мира Бёрджесса представлена как сущность, выполняющая разнообразные функции: просветительскую, морально-нравственную, эстетическую, деструктивную, сотериологическую 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.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В оязыковлении фрейма «Музыка» в художественных произведениях Э. Бёрджесса отмечается использование обширного диапазона лексических единиц, обозначающих различные реалии, явления и др., коррелирующие со сферой музыки, что позволяет рассматривать музыку в парадигме фреймового анализа. Фрейм позволяет отразить структуру нашего знания о музыке и вербальные средства её репрезентации.

1) Фрейм «Музыка» структурируется посредством лексических единиц, 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 субфрейма: 1) «Музыкальная экзистенция»; 2) «Творец»; 3) «Инструменты»; 4) «Произведения» и отдельные слоты «Адресат» и «Место исполнения музыки». Доминантным субфреймом как составляющей фрейма «Музыка» выступает субфрейм «Музыкальная экзистенция» (*sound* (звук), *melody* (мелодия) и др.), отражающий разные формы проявления музыки, её сущностные свойства, связь музыки с духовными и социальными аспектами жизни людей.

2) На основании анализа лексемы *MUSIC* как ключевого компонента субфрейма «Музыкальная экзистенция» и фрейма «Музыка» в целом выявлено, что художественные тексты Э. Бёрджесса характеризуются превалированием *объектных значений музыки*, среди которых преобладает *музыка как объект творческой деятельности* (например, *composed music* (сочинил музыку)). Среди *субъектных значений* доминантой является *музыка как субъект действия, агент* (например, *music crackled and boomed* (музыка трещала и взвизгивала)), что объясняется мощным влиянием, производимым музыкой на слушателей; музыка наделяется качествами действующей сущности.

Таким образом, в дихотомии «человек – музыка» приоритетным является отношение человека к музыке как культовому понятию, эксплицируемому при этом, чаще всего, как унарная сущность, предназначение которой состоит в её использовании в качестве духовной пищи для человека.

3) Рассмотрение вербальных репрезентантов фрейма «Музыка» позволило установить, что доминируют *сочетания глагольного типа*. Акцент делается на физических действиях, производимых как самой музыкой, так и совершаемых с музыкой, что подтверждается доминированием класса *глаголов действия* (*organ played* (орган играл), *changed the record* (сменил пластинку) и др.). *Адъективный тип сочетаний*, репрезентирующий фокусный фрейм, содержит оценочный (*lovely* (прекрасный, чудесный), *Great* (Великий), *simple* (простой) и др.) и характерологический (*gromky* (громкий), *tragic* (трагический), *solemn* (мрачный) и др.) компоненты. Лексемы, присутствующие в сочетаниях *предложно-субстантивного* и *субстантивного типов*, используются для детализации когнитивных признаков фокусного фрейма (*noise of piano* (шум пианино), *song about love and Paris* (песня о любви и Париже) и др.).

4) Фрейм «Музыка» в индивидуально-авторской картине мира Бёрджесса репрезентируется *образными средствами*, коррелирующими с различными сферами внешнего и внутреннего мира человека. Метафоры и образные сравнения, участвующие в вербальной репрезентации фрейма «Музыка» в художественных текстах писателя, определяются такими сферами-источниками, как личность, артефакты, существо, пища, сверхъестественное, стихия. Выявлено, что источниками образного представления музыки выступают, главным образом, *антропологическая* и *материальная* сферы.

5) В процессе оязыковления фрейма «Музыка» в текстах Бёрджесса значительная роль отводится ономастической составляющей. Имена собственные классифицируются на *антропонимы*, репрезентирующие имена музыкантов и названия музыкальных групп (субфрейм «Творец»), и *музыкальные артефакты*, эксплицирующие названия музыкальных произведений (субфрейм «Произведения»). Ономастическое пространство художественных произведений Энтони Бёрджесса, коррелирующих с фреймом «Музыка», представлено *реальными* и *фиктивными* номинантами.

Имена музыкантов в картине мира Э. Бёрджесса соотносятся с разными культурами (*Англии, Германии, Италии, России, Греции, Израиля, США, Дании,*

Польши, Японии, Франции и др.). Характерно, что музыканты, имена которых используются в текстах писателя, являются представителями, главным образом, культуры *Германии, Италии и Англии*, что отражает музыкальные предпочтения Э. Бёрджесса.

Кроме того, в *вымышленных наименованиях* музыкантов и музыкальных групп прослеживается взаимодействие с разными сферами жизни, в частности, *политической, религиозной, мифологической* и др.

В языке Бёрджесса отмечаются как *реально существующие названия музыкальных произведений*, так и *вымышленные*. В фокусе внимания Э. Бёрджесса находится *противопоставление* двух музыкальных жанров: *классической и популярной* музыки.

Появление *фиктивных* имён и названий в художественных текстах писателя являет собой результат его творческой деятельности, а также отражает свободу выражения индивидуально-авторского отношения к музыке и её создателям.

б) В произведениях Бёрджесса прослеживается упоминание широко известных музыкальных инструментов (субфрейм «Инструменты»), являющихся неотъемлемыми составляющими оркестра (*violin (скрипка), trombone (тромбон), trumpet (труба), kettledrums (литавры), flute (флейта), oboe (гобой), guitar (гитара), organ (орган), bassoon (фагот), piano (фортепиано)* и др.), что обуславливается преференцией жанра классической музыки. При описании музыкальных инструментов используется экспрессивно окрашенная и оценочная лексика (*wonder of wonders (чудо из чудес), devil (дьявольский)* и др.), что подчёркивает значимость каждого из них.

7) Фрейм «Музыка» в картине мира Бёрджесса имеет амбивалентную природу, которая проявляется в полярности выполняемых ею *функций*, детерминированных как её сущностными свойствами, репрезентированными в языке, так и индивидуально-личностным мировидением писателя.

Посредством экстралингвистических функций музыки Бёрджесс подчёркивает её противоречивый характер: музыка – это «любовь» и «болезнь», «удовольствие» и «боль» и т.д. Полярность представления фрейма «Музыка»

создаётся 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)]) и др.

Противоречивый характер музыки детерминируется также различными *аксиологическими константами*, доминируют среди которых эмоционально-психологические квалификаторы (*lovely* (прекрасная, чудесная), *violent* (жестокая) и др.).

8) Авторский стиль Э. Бёрджесса в репрезентации музыки прослеживается в употреблении таких *стилистических фигур*, как: а) стилистически сниженная лексика (*plennies*, *lickturn* и др.); б) язык надсат (*grazzy*, *malenky* и др.); в) перечисления (*concertos and symphonies and operas and oratorios and all that cal* и др.); г) негация (*no*, *not cal* и др.); д) указательные местоимения (*this*, *that*); е) графические средства (*Great Music* и др.) и т.д.

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 проживание в Советском Союзе. Использованные стилистические средства отражают авторскую оценку музыки, фокусируют внимание на яркости, динамичности, выразительности описания образа музыки, являются маркерами межличностных отношений коммуникантов.

Музыка в картине мира Э. Бёрджесса характеризуется явной многоликостью своего отражения в социуме. Музыка в языке Бёрджесса представляется как глобальный, многомерный феномен. Фрейм «Музыка» соотносится с основополагающими сущностями человеческого существования, 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. Между музыкой и

слушателем устанавливается духовная связь. Музыка становится новой реальностью слушателя, принимаемой им.

Проведённое исследование подтверждает предложенную гипотезу и впервые даёт представление о вербальной экспликации фрейма «Музыка» в художественных текстах Э. Бёрджесса с позиции его рассмотрения в категориально-семантическом, квантитативном, аксиологическом, синтагматическом, субъектно-объектном, ономастическом, метафорическом, функциональном и стилистическом аспектах.

Предлагаемая нами стратегия исследования фрейма «Музыка» может быть использована для описания фокусного фрейма 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 счёт контрастивного анализа вербальной репрезентации фрейма «Музыка» в сопоставлении с индивидуально-авторскими картинами мира других писателей, в том числе, относящихся к различным историческим эпохам и лингвокультурам. Дальнейшие исследования могут быть посвящены изучению имён собственных как вербальных экспликаторов фрейма «Музыка», рассмотрению метафоризации как способа объективации эстетических типов фреймов 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. 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.
2. 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.
3. Алефиренко Н.Ф. Фразеологическое значение: природа, сущность, структура / Н.Ф. Алефиренко // Грани слова: Сб. науч. ст. к 65-летию проф. В.М. Мокиенко. – М. : ООО «Изд-во ЭЛПИС», 2005. – С. 21–27.
4. Алешинская Е.В. Современный американский музыкальный термин : дис. ... канд. филол. наук / Е.В. Алешинская. – Нижний Новгород, 2008. – 177 с.
5. Анкерсмит Ф.Р. История и тропология : взлет и падение метафоры / Ф.Р. Анкерсмит. – Москва : Прогресс-Традиция, 2003. – С. 82–85.
6. Аристотель Поэтика. Об искусстве поэзии / Аристотель // Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. – Минск : Литература, 1998. – С. 1064–1112.
7. Арутюнова Н.Д. Аксиология в механизмах жизни и языка / Н.Д. Арутюнова // Проблемы структурной лингвистики. – Москва : Наука, 1982. – С. 5–23.
8. Арутюнова Н.Д. Субъект / Н.Д. Арутюнова // Языкознание. Большой энциклопедический словарь. – Москва : Большая Российская энциклопедия, 1998. – С. 497–498.
9. 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.
10. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений : Оценка. Событие. Факт / Н.Д. Арутюнова. – Москва : Наука, 1988. – 341 с.

11. Арутюнова Н.Д. Языковая метафора (синтаксис и лексика) / Н.Д. Арутюнова // Лингвистика и поэтика : сб. науч. ст. – Москва, 1979. – С. 147–174.
12. 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.
13. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка : пер. с фр. Е.В. и Т.В. Вентезель / Ш. Балли. – Москва : Иностран. лит-ра, 1955. – 416 с.
14. Баранов А.Н. Структуры знаний и их языковая онтологизация в значении идиомы / А.Н. Баранов, Д.О. Добровольский // Исследования по когнитивным аспектам языка : Тр. по искусственному интеллекту. – Тарту, 1990. – Вып. 903. – С. 20–36.
15. 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.
16. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. / М. М. Бахтин // Литературно-критические статьи / Сост. С. Бочаров и В. Кожинов. – М., 1986. – С. 473–501.
17. 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.
18. Болдырев Н.Н. Фреймовая семантика как метод когнитивного анализа языковых единиц / Н.Н. Болдырев // Проблемы современной филологии : межвуз. сб. науч. тр. – 2000. – Вып. 1. – С. 36–45.
19. Бондалетов В.Д. Русская ономастика / В.Д. Бондалетов. – Москва : Просвещение, 1983. – 224 с.
20. 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.

21. Борискина О.О. Криптоклассы как средство языковой категоризации мира / О.О.Борискина // Язык и национальное сознание. – Воронеж, 1999. – Вып. 2. – С. 24–25.
22. Борухов Б.Л. Онтология художественного текста / Б.Л. Борухов // Художественный текст: онтология и интерпретация. – Саратов : СГПИ, 1992. – С. 4–16.
23. Быканова М.С. Языковая личность музыканта в этнокультурном аспекте: на материале дискурсных манифестаций А.Н. Скрябина и К. Дебюсси : дис. ... канд. филол. наук / М.С. Быканова. – Белгород, 2014. – 195 с.
24. Быков Д. Борис Пастернак / Д. Быков. – 7-е изд. – М. : Молодая гвардия, 2007. – 893 с.
25. 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.
26. 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.
27. Вахштайн В.С. Социология повседневности и теория фреймов / В.С. Вахштайн. – СПб. : Изд-во Европейского ун-та, 2011. – 334 с.
28. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / Вежбицкая А. : пер. с англ. : отв. ред. и сост. М.А. Кронгауз. – М. : Рус. словари, 1996. – 416 с.
29. Вицинская И.А. Лингводинамические процессы в современной немецкой музыкальной терминологии : дис. ... канд. филол. наук / И.А. Вицинская. – Москва, 2009. – 218 с.
30. Виноградов В.В. Избранные труды : О языке художественной прозы / В.В. Виноградов. – Москва : Наука, 1980. – 360 с.
31. Виноградов В.В. О художественной прозе / В.В. Виноградов. – Москва : Наука, 1930. – С. 60.

32. 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.

33. 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.

34. Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки / Е.М. Вольф. – Москва : Едиториал УРСС, 2002. – 280 с.

35. Воронина Е.А. Мировоззренческое знание в литературно-художественном творчестве : дис. ... канд. филос. наук / Е.А. Воронина. – Нижний Новгород, 2008. – С. 65.

36. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка / И.Р. Гальперин. – М. : Изд-во литературы на иностранных языках, 1958. – 462 с.

37. Гаспаров Б.М. Язык, память, образ : лингвистика языкового существования / Б.М. Гаспаров. – М. : Новое лит. обозрение, 1996. – 351 с.

38. Громова И.А. Когнитивные аспекты семантики юридического термина (на материале английской юридической терминологии) / И.А. Громова // Когнитивнопрагматические аспекты лингвистических исследований: Сб. науч. тр. – Калининград : Калининград. ун-т, 1999. – С. 62–69.

39. Гусельникова О.В. Возможности фреймового анализа / О.В. Гусельникова // Мир науки, культуры, образования. – 2009. – № 5. – С. 29–32.

40. Гусельникова О.В. Терминологический аппарат структуры фрейма / О.В. Гусельникова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2010. – №9. – С. 137–149.

41. Делазари И.А. Моделирование музыки : Mozart and the Wolf Gang Энтони Бёрджесса / И.А. Делазари // Зарубежная литература : Проблемы методы. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2015. – Вып. 8. – С. 73–86.

42. Демьянков В.З. Фрейм / В.З. Демьянков // Краткий словарь когнитивных терминов. – М., 1996.

43. Денисов А.В. Музыкальный язык в семиозисе художественной культуры : на материале Европейской музыки : дис. ... канд. искусствоведения / А.В. Денисов. – Санкт-Петербург, 2002.– 233 с.

44. 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.

45. Джигарханов А.Р. Фреймово-тезаурусная характеристика системы железнодорожной терминологии / А.Р. Джигарханов // Молодежное приложение к журналу «Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета». – 2004. – № 3. – С. 22–41.

46. Донцева Н.В. Творчество Б.А. Циммермана : музыка и слово : дис. ... канд. искусствоведения / Н.В. Донцева. – Москва, 2012. – 352 с.

47. 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.

48. Дубовая Т.А. Проблема несовместимости лексических единиц в терминах лексической семантики и семантики фреймов / Т.А. Дубовая // Лингвистическая мозаика : наблюдения, поиски, открытия. – Волгоград, 1998. – Вып. 1. – С. 26–40.

49. Дьяченко Т.Д. Семантико-синтаксические особенности лексических единиц английского языка, активизирующих фрейм «потребление пищи и жидкости» / Т.Д. Дьяченко : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Белгород, 2004. – 27 с.

50. Епишева О.В. Музыка в лирике К.Д. Бальмонта : дисс. ... канд. филол. наук / О.В. Епишева. – Иваново, 2006. – 220 с.

51. Звегинцев В.А. История языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях / В.А. Звегинцев. – Ч. I. – Москва, 1960. – 405 с.
52. Каган М.С. Философия культуры / М.С. Каган. – СПб., 1996. – 415 с.
53. 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.
54. Карасик В.И. Оценочная мотивировка, статус лица и словарная личность / В.И. Карасик // Филология – Philologica. – 1994. – № 3. – С. 2–7.
55. Караулов Ю.Н. Русская языковая личность и задачи её изучения / Ю.Н. Караулов // Язык и личность. – Москва : Наука, 1989. – С. 3–8.
56. Караулов Ю.Н. Типы коммуникативного поведения носителя языка в ситуации лингвистического эксперимента / Ю.Н. Караулов // Этнокультурная специфика языкового сознания. – Москва, 1996. – С. 67–97.
57. Кибрик А.А. О некоторых видах знаний в модели естественного диалога / А.А. Кибрик // Вопросы языкознания. – 1991. – № 1. – С. 61–68.
58. Ковалёв Г.Ф. Литературная ономастика / Г.Ф. Ковалёв. – Москва : Научная книга, 2014. – 447 с.
59. Ковалёв Г.Ф. Ономастические этюды : писатель и имя : монография / Г.Ф. Ковалёв. – Воронеж, 2002. – 274 с.
60. Коробко Л.В. Адъективные средства репрезентации фрейма «Музыка» в художественном дискурсе Э. Бёрджесса / Л.В. Коробко // DISCOVERY SCIENCE RESEARCH: сборник статей II Международной научно-практической конференции. – Петрозаводск : МЦНП «Новая наука», 2020. – С. 145–148.
61. Коробко Л.В. Имя Людвиг ван Бетховена как прецедентная единица в романе Э. Бёрджесса «Заводной апельсин» / Л.В. Коробко // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2017. – № 1. – С. 169–177.
62. Коробко Л.В. Метафорические образы музыки в индивидуально-авторской картине мира Э. Бёрджесса / Л.В. Коробко // Научный журнал «Современные лингвистические и методико-дидактические исследования». – 2019. – Вып. 2 (42). – С. 61–69.

63. Коробко Л.В. Музыка как субъектная (ведущая) сущность в художественном дискурсе Э. Бёрджесса / Л.В. Коробко // Вестник ВГУ. Серия : Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2019. – №3. – С. 70–78.

64. Коробко Л.В. Музыкальное пространство в художественном дискурсе Э. Бёрджесса / Л.В. Коробко, Ю.С. Леонтьева, К.С. Переходченко // Applied Science of Today : Problems and New Approaches : сборник статей II Международной научно-практической конференции. – Петрозаводск : МЦНП «Новая наука», 2020. – С. 209–211.

65. Коробко Л.В. Этимологические и транскультурные составляющие фиктивных имён музыкантов и номинаций музыкальных групп (на материале романа Энтони Бёрджесса «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.

66. Коротун В.Ю. Когнитивно–прагматические особенности функционирования музыкальных метафор в структуре английского масс-медийного дискурса : дис. ... канд. филол. наук / В.Ю. Коротун. – Краснодар, 2017. – 207 с.

67. Лакофф Дж. Metaphors We Live by / Дж. Лакофф, М. Джонсон. – Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.

68. Леонтьев А.А. Основы психолингвистики : учеб. для студ. вузов, обуч. по спец. «Психологии» / А.А. Леонтьев. – Москва : Смысл, 1999. – 287 с.

69. Лингвоперсонология : типы языковых личностей и личностно-ориентированное обучение / под ред. Н.Д. Голева, Н.В. Сайковой, Э.П. Хомич. – Барнаул; Кемерово, 2006. – 435 с.

70. Липилина Л.А. Концептуальное моделирование метафорического значения / Л.А. Липилина // Когнитивно-прагматические аспекты лингвистических исследований: Сб. науч. тр. – Калининград : Изд-во Калининград. гос. ун-та, 2001. – С. 121–128.

71. Лотман Ю.М. Культура и взрыв / Ю.М. Лотман. – Москва : Прогресс, 1992. – 272 с.
72. Лукьянова Н.А. Экспрессивная лексика разговорного употребления : Проблемы семантики / Н.А. Лукьянова. – Новосибирск : Наука, 1986. – 230 с.
73. Макарова С.А. От «чистого искусства» к «жизнетворчеству» стиха : А.А. Фет и русский символизм : монография / С.А. Макарова. – М. : Издательский центр «Азбуковник», 2017. – 375 с.
74. Макарова С.А. Русская словесность: история, теория, методика преподавания : избранные статьи / С.А. Макарова. – М. : Азбуковник, 2014. – 398 с.
75. Макарова С.А. Русский стих и музыка. Избранные работы / С.А. Макарова. – М., 2015. – 360 с.
76. Мартыненко Л.Р. Музыкальность поэзии XIX века как культурный феномен : дис. канд. культурологии / Л.Р. Мартыненко. – Нижневартовск, 2011. – 137 с.
77. Маслова В.А. Поэт и культура : концептосфера Марины Цветаевой : учеб. пособие / В.А. Маслова. – Москва : Флинта : Наука, 2004. – 256 с.
78. 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.
79. 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.
80. Мезенин С.М. Конструкции современного английского языка со значением сравнения / С.М. Мезенин : дис. ... канд. филол. наук. – М., 1968. – С. 46, 107–117.

81. 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.

82. 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.

83. Минский М. Фреймы для представления знаний / М. Минский. – Москва : Энергия, 1979. – 152 с.

84. Мирзоева Л.Ю. Категориальные особенности оценки и их представление в современной лингвистике / Л.Ю. Мирзоева // Вестник КарГУ. – 2012. – № 2 (66). – С. 4–9.

85. Москвин В.П. Русская метафора : очерк семиотической теории / В.П. Москвин. – Москва : Изд. ЛКИ, 2007. – 184 с.

86. Мышьякова Н.М. Литература и музыка в русской культуре XIX века : дис. ... докт. искусств-я / Н.М. Мышьякова. – Санкт-Петербург, 2003. – 234 с.

87. Надольская О.Н. Лексикология музыкального исполнительства. Теоретические основания и системный анализ : дис. ... канд. искусствоведения / О.Н. Надольская. – Саратов, 2006. – 157 с.

88. Николаева Т.М. Лингвистика текста / Т.М. Николаева // Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 267.

89. Николаева Т.М. Лингвистика текста: современное состояние и перспективы / Т.М. Николаева // Новое в зарубежной лингвистике: Лингвистика текста. – М., 1978. – Вып. VIII. – С. 6.

90. Одинцов В.В. Сравнение / В.В. Одинцов // Русский язык : энциклопедия. – М.: «Советская энциклопедия», 1979. – 432 с.

91. Опарина Ю.М. Музыка слова и слово в музыке : поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов : дис. ... канд. искусствоведения / Ю.М. Опарина. – Москва, 2014. – 482 с.
92. Осецкая О.В. Священное слово в музыке А. Пярта : дис. ... канд. филол. наук / О.В. Осецкая. – Нижний Новгород, 2008. – 167 с.
93. Откупщикова М.И. Синтаксис связного текста / М.И. Откупщикова. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1982. – 103 с.
94. Павлова Е.В. Музыка в ранней прозе Томаса Манна : дис. ... канд. филол. наук / Е.В. Павлова. – Москва, 2010. – 200 с.
95. Позднякова Е.Ю. Языковая картина мира и языковое пространство во взаимосвязи «язык-культура» / Е.Ю. Позднякова // Филология и человек. – 2010. – № 1. – С. 20–28.
96. 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.
97. Рубцова С.П. Художественный текст как предмет понимания в лингвистике и философии / С.П. Рубцова // Вестник ВГУ. Серия : Филология. – 2017. – №4. – С. 54–68.
98. Рылов Ю.А. Очерки романской антропонимии : монография / Ю.А. Рылов. – Воронеж : ЦЧКИ, 2000. – 163 с.
99. 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.
100. 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.
101. 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.

102. Серкова Н.И. Предпосылки членения текста на сферфразовом уровне / Н.И. Серкова // Вопросы языкознания. – 1978. – № 3. – С. 75–82.

103. 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.

104. Соколова О.В. Категория фрейма в когнитивной лингвистике / О.В. Соколова // Вестник Астраханского государственного технического университета. – 2007. – № 1. – С. 236–239.

105. Стернин И.А. Коммуникативное и когнитивное сознание / И.А. Стернин // С любовью к языку. – Москва–Воронеж, 2002. – С. 44–51.

106. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного / А.В. Суперанская. – Москва : Наука, 1973. – 340 с.

107. 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.

108. Старостина Е.В. Фреймовый анализ русских глаголов поведения (на материале ассоциативных реакций) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е.В. Старостина. – Саратов, 2004. – 23 с.

109. 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.

110. 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.

111. 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.

112. 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.

113. Уланова С.Б. Фрейм как структура репрезентации знаний / С.Б. Уланова // Когнитивные аспекты языковой категоризации : Сб. науч. тр. / Отв. ред. Л.А. Манерко. – Рязань : Рязан. гос. пед. ун-т им. С. А. Есенина, 2000. – С. 133–141.

114. Уфимцева Н.В. Языковое сознание как отображение этносоциокультурной реальности / Н.В. Уфимцева // Вопросы психоллингвистики. – 2003. – № 1. – С. 102–110.

115. Ушакова Т.Н. Психология речи и психоллингвистика / Т.Н. Ушакова // Психологический журнал. – 1991. – Т. 12. – № 6. – С. 12–25.

116. Филиппенко Т.В. Внутренняя форма идиом в когнитивной перспективе / Т.В. Филиппенко // Вестник МГУ. Сер. 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2001. – № 4. – С. 82–96.

117. Филиппов К. А. Лингвистика текста : Курс лекций / К. А. Филиппов. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2003. – 336 с.

118. Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания / Ч. Филлмор // Новое в зарубежной лингвистике XX века. – М., 1988. – Вып. 22. – С. 52–93.

119. 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. – 2015. – № 1 (25). – С. 74–91.

120. Хантимиров С.М. Фреймовая структура семантики слова / С.М. Хантимиров // Вопр. филологических наук. – 2005. – № 2. – С. 67–69.

121. Хоруженко К. Энциклопедический культурологический словарь / К. Хоруженко. – М., 1997. – С. 321.

122. 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.

123. Черкасова Г.А. Квантитативные исследования ассоциативных словарей / Г.А. Черкасова // Общение. Языковое сознание. Межкультурная коммуникация. – Калуга, 2005. – С. 227–244.

124. Чурсин О.В. Когнитивно-фреймовый критерий классификации музыкальных терминов (на примере современного английского языка) / О.В. Чурсин // Молодежное приложение к журналу «Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета». – 2005. – № 1. – С. 36–41.

125. Чурсин О.В. Функционально-семантическая характеристика современной английской музыкальной лексики : когнитивно-фреймовый подход : дис. ... канд. филол. наук / О.В. Чурсин. – Пятигорск, 2009. – 268 с.

126. Шведова И.Р. Фрейм-когниотип «Деловое письмо» (на материале корреспонденции на английском языке) / И.Р. Шведова // V Житниковские чтения: Межкультурные коммуникации в когнитивном аспекте: Матер. всерос. науч. конф. Челябинск, 28–29 мая 2001 г. / Отв. ред. О.В. Демидов. – Челябинск : Челябинск. гос. ун-т, 2001. – С. 109–113.

127. Шейгал Е.И. Фрейм «политик»: серьезное и комическое / Е.И. Шейгал, М.Р. Желтухина // Когнитивные аспекты языковой категоризации: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Л.А. Манерко. – Рязань : Рязан. гос. пед. ун-та им. С.А. Есенина, 2000. – С. 145–150.

128. Шилихина К.М. Горькая ирония и сладкая ложь : синестетическая метафора в описании языка и речи / К.М. Шилихина // Лингвистика без границ : сборник статей памяти доктора филологических наук, профессора В.Б. Кашкина. – Воронеж, 2016. – С. 230–246.

129. Шилихина К.М. Ироническая номинация / К.М. Шилихина // Вестник ВГУ. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2009а. – № 1. – С. 50–54.

130. Шилихина К.М. Метафора и ирония / К.М. Шилихина // Вестник ВГУ. Серия «Лингвистика и межкультурная коммуникация». – 2009б. – № 2. – С. 39–42.

131. Шилихина К.М. Нетривиальная номинация как способ создания иронии / К.М. Шилихина // Когнитивные исследования языка. – 2014. – № 16. – С. 421–430.

132. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр // Собр. соч. в 6 томах. – Москва : ТЕРРА, 1999. – Т. 1. – 496 с.

133. 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.

134. 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.

135. Эшматова И.С. Семантическая и функциональная классификация музыкальной терминологии русского и таджикского языков : дис. ... канд. филол. наук / И.С. Эшматова. – Худжанд, 2013. – 153 с.

136. Яскевич Т.В. Репрезентация фрейма «выбор» в современном английском языке / Т.В. Яскевич // Филология и культура: Матер. II-й Междунар. конф. 12–14 мая 1999 г. / Отв. ред. Н.Н. Болдырев; Редкол. Е.С. Кубрякова и др. – Тамбов : Изд-во Тамбов. гос. унта, 1999. – Ч. 1. – С. 196–203.

137. Blonar V. Der linguistische und onomatische Status des Eigennamens / V. Blonar // Germanistische Linguistik 98-100. Reader zur Namenkunde I. Namentheorie. Herausgegeben von F. Debus, W. Seibicke. – Hildesheim / Zuerich / New York : Olms Verlag, 1989. – S. 111–124.

138. Brown C.S. Music and Literature : A Comparison of the Arts / C.S. Brown. – New Delhi : Thompson Press, 2008. – 304 p.

139. Bußmann H. Lexikon der Sprachwissenschaft: 2. Auf / H. Bußmann. – Stuttgart, 1990. – S. 779.
140. 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.
141. Friedrich P. Music In Russian Poetry / P. Friedrich. – Peter Lang Inc., International Academic Publishers, 1998. – 344 p.
142. Gibbs R.W. Metaphor Interpretation as Embodied Simulation / R.W. Gibbs // Mind and Language. – No. 21. – 2006. – P. 434–458.
143. Gier A. Musik in der Literatur : Einflüsse und Analogien / A. Gier // Literatur intermedial : Musik – Malerei – Photographie – Film. – Darmstadt : WissenschaftlicheBuchgesellschaft, 1995. – P. 61–92.
144. Harris Z.S. Methods in structural linguistics / Z.S. Harris. – Chicago : The University of Chicago Press, 1951. – 384 p.
145. Harrison H. Surnames of the United Kingdom: A Concise Etymological Dictionary / H. Harrison. – Baltimore : Geneological Publishing Company, 2013.
146. 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.
147. 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.
148. 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.
149. Korobko L.V. Metaphorical images of music in the individual-and-author's worldimage of A. Burgess / L.V. Korobko // Scientific Journal “Modern Linguistic and Methodical-and-didactic Researches”. – 2019. – № 2 (25). – P. 45–51.

150. Köster R. Eigennamen im Deutschen Wortschatz. Ein Lexikon / R. Köster. – Berlin / New York, 2003. – 196 S.
151. Lakoff G. The Contemporary Theory of Metaphor / G. Lakoff // Metaphor and Thought, edited by Andrew Ortony. – Cambridge : Cambridge University Press, 1993. – P. 202–251.
152. 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.
153. Phillips P. A clockwork counterpoint : the music and literature of Anthony Burgess / P. Phillips. – Manchester; New York, 2010. – p. 467.
154. 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.
155. Scher P.S. Notes toward a Theory of Music / P.S. Scher // Comparative Literature. – Vol. XXII. – 1970.– № 2. – P. 147–156.
156. Scott C. Music and Its Secret Influence: Throughout the Ages / C. Scott, D. Scott. – Inner Traditions / Bear, 2013. – 224 p.
157. Seibicke W. Die Personennamen im Deutschen. Eine Einführung / W. Seibicke. – Berlin, 2008. – S. 204.
158. 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.
159. 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.

160. Wolf W. Das Problem der Narrativität in Literatur, Musik, und bildender Kunst / W. Wolf // Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. – Trier : WVT, 2002. – P. 23–104.

161. 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.

162. 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.

Список интернет-источников

163. 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).

164. Музыкальная фантазия. – URL: <http://music-fantasy.ru/materials/mocart-simfoniya-no-40-sol-minor>.

165. Самин Д.К. 100 великих композиторов / Д.К. Самин. – URL: <https://litvek.com/br/100674?p=40>.

166. Толстой Л.Н. Что такое искусство? – URL: http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich/text_1300.shtml (дата обращения: 13.09.2015).

167. Behind the name : the etymology and history of first names. – URL: <http://www.behindthename.com> (дата обращения: 23.03.2016).

168. Belcanto.ru. – URL: http://www.belcanto.ru/s_mozart_41.html.

169. Dict.com.ua. – URL: http://dict.com.ua/Meyers_Groes_Konversations_Lexikon/page/Chrlos.22305.

170. House of Names. – URL: <https://www.houseofnames.com/campanati-family-crest> (дата обращения: 23.11.2019).

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. Википедия : свободная энциклопедия. – URL: <https://ru.wikipedia.org>.
4. Квятковский А.П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. – М. : «Советская энциклопедия», 1966. – 376 с.
5. Лингвистический энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 684 с.
6. 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 Оникс» : ООО «Издательство «Мир и Образование», 2010. – 736 с.
7. ABYY Lingvo Live. – URL: <https://www.lingvolive.com>.
8. Collins Online Dictionary. – URL: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english>.
9. Matthews P.H. Oxford concise dictionary of linguistics / P.H. Matthews. – OUP, 2005. – 410 p.
10. Metzler Lexikon Sprache / hrsg. von Helmut Glück. – Stuttgart [u.a.] : Metzler, 1993. – 711 S.
11. The Longman Dictionary of Contemporary English Online. – URL: <http://www.ldoceonline.com>.

Список анализируемых источников

1. Бёрджесс Э. Время тигра / Э. Бёрджесс; пер. с англ. Е.В. Нетесовой. – М. : Центрполиграф, 2002. – 237 с.

2. Бёрджесс Э. Заводной апельсин / Э. Бёрджесс; пер. с англ. В. Бошняка. – АСТ, 2010. – 226 с.
3. Бёрджесс Э. Однорукий аплодисмент / Э. Бёрджесс; пер. с англ. Е.В. Нетесовой. – М. : Центрполиграф, 2002. – 223 с.
4. Бёрджесс Э. Силы земные / Э. Бёрджесс. – URL: <https://www.proza.ru/2013/08/05/97> (дата обращения: 12.07.2019).
5. Бёрджесс Э. Трепет намерения / Э. Бёрджесс; пер. с англ. А.Д. Смолянский. – АСТ, 2010. – 320 с.
6. Burgess A. A Clockwork Orange / A. Burgess. – КАРО, 2015. – 288 p.
7. Burgess A. Earthly Powers / A. Burgess. – Random House, 2012. – 656 p.
8. Burgess A. One hand clapping / A. Burgess. – Bloomsbury Publishing, 2015. – 80 p.
9. Burgess A. Time for a tiger / A. Burgess. – Heinemann, 1968. – 214 p.
10. Burgess A. Tremor of Intent / A. Burgess. – W.W. Norton & Company, 2013. – 272 p.

Список принятых сокращений

1. **ЛЕ** – лексическая единица
2. **Л.К.** – Людмила Коробко
3. **Время тигра** – Бёрджесс Э. Время тигра / Э. Бёрджесс; пер. с англ. Е.В. Нетесовой. – М. : Центрполиграф, 2002. – 237 с.
4. **Заводной апельсин** – Бёрджесс Э. Заводной апельсин / Э. Бёрджесс; пер. с англ. В. Бошняка. – АСТ, 2010. – 226 с.
5. **Однорукий аплодисмент** – Бёрджесс Э. Однорукий аплодисмент / Э. Бёрджесс; пер. с англ. Е.В. Нетесовой. – М. : Центрполиграф, 2002. – 223 с.
6. **Силы земные** – Бёрджесс Э. Силы земные / Э. Бёрджесс. – URL: <https://www.proza.ru/2013/08/05/97> (дата обращения: 12.07.2019).
7. **Трепет намерения** – Бёрджесс Э. Трепет намерения / Э. Бёрджесс; пер. с англ. А.Д. Смолянский. – АСТ, 2010. – 320 с.

8. **A Clockwork Orange** – Burgess A. A Clockwork Orange / A. Burgess. – КAPO, 2015. – 288 p.
9. **Earthly Powers** – Burgess A. Earthly Powers / A. Burgess. – Random House, 2012. – 656 p.
10. **One hand clapping** – Burgess A. One hand clapping / A. Burgess. – Bloomsbury Publishing, 2015. – 80 p.
11. **Time for a tiger** – Burgess A. Time for a tiger / A. Burgess. – Heinemann, 1968. – 214 p.
12. **Tremor of Intent** – Burgess A. Tremor of Intent / A. Burgess. – W. W. Norton & Company, 2013. – 272 p.
13. **Википедия** – Википедия : свободная энциклопедия. – URL: <https://ru.wikipedia.org>.
14. **Behind the name** – Behind the name : the etymology and history of first names. – URL: <http://www.behindthename.com>.
15. **Collins** – Collins Online Dictionary. – URL: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english>.
16. **Longman** – The Longman Dictionary of Contemporary English Online. – URL: <http://www.ldoceonline.com>.

**СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ СУБФРЕЙМ
«МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭКЗИСТЕНЦИЯ» КАК ЭЛЕМЕНТ ФРЕЙМА
«МУЗЫКА»**

– С ключевым словом *MUSIC* (*музыка*) как обозначение музыкального произведения:

“What’s all this about sin, eh?” “That,” I said, very sick. “Using Ludwig van like that. He did no harm to anyone. Beethoven just wrote music.” [A Clockwork Orange] (“Ну-ка, насчет греха подробнее, а?” “Грех”, — сказал я сквозь ужасную дурноту, — “грех использовать таким образом Людвигу вана. Он никому зла не сделал. Бетховен просто писал музыку” [Заводной апельсин]).

When I’d gone erk erk a couple of razzes on my full innocent stomach, I started to get out day platties from my wardrobe, turning the radio on. There was music playing, a very nice malenky string quartet, my brothers, by Claudius Birdman, one that I knew well [A Clockwork Orange] (Передавали музыку, очень даже приличный струнный квартет Клаудиуса Бердмана, *vestsh*, которую я хорошо знал [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (В тот вечер я страшно соскучился по настоящей музыке — может быть, из-за той *kisy* в баре «Корова». Перед тем, как на въезде в зону сна мне проштемпелюют паспорт и приподнимут полосатый *shest*, мне хотелось еще успеть как следует ею насладиться [Заводной апельсин]).

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. 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. Then, brothers, it came. Oh, bliss, bliss and heaven. 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. Oh, it was gorgeousness and gorgeosity made flesh [A Clockwork Orange] (Портативные динамики моей установки расположены были по всей комнате: на стенах, на потолке, на полу, так что, слушая в постели музыку, я словно витал среди оркестра. 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. Вот оно, блин, вот где настоящий *prīhod!* Блаженство, истинное небесное блаженство. Обнаженный, я лежал поверх одеяла, заложив руки за голову, закрыв глаза, блаженно приоткрыв *rot*, и слушал,

как плывут божественные звуки. Само великоление в них обретало plott, становилось телесным и осязаемым [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (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 [Заводной апельсин]).

“What shall it be?” asked a veck with otchkies on his nose, and he had in his rookers lovely shiny sleeves full of music. “Mozart? Beethoven? Schoenberg? Carl Orff?” [A Clockwork Orange] (“Ну, кого поставим?” — спросил очкастый diadia, тасуя передо мной целую стопку пластинок в глянцевых роскошных обертках. — “Моцарта? Бетховена? Шенберга? Карла Орфа?” [Заводной апельсин]).

And the Ninth it was, O my brothers. Everybody began to leave nice and quiet while 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 yumyumum. When it came to the Scherzo I could viddy myself very clear running and running on like very light and mysterious nogas, carving the whole litso of the creeching world with my cut-throat britva. And there was the slow movement and the lovely last singing movement still to come. I was cured all right [A Clockwork Orange] (И Девятая зазвучала, блин. Народ на цыпочках, молча стал расходиться, а я лежал с закрытыми глазами и слушал восхитительную музыку. <...> После этого меня оставили наедине с великолением Девятой Людвига вана. О, какой это был kaif, какой baldiozh! Когда началось скерцо, мне уже виделось, как я, радостный, легконогий, вовсю полосуя вопящий от ужаса белый свет по torder своей верной очень-очень опасной бритвоi. А впереди была еще медленная часть, а потом еще та, где поет хор. Я действительно выздоровел [Заводной апельсин]).

At eighteen old Wolfgang Amadeus had written concertos and symphonies and operas and oratorios and all that cal, no, not cal, heavenly music [A Clockwork Orange] (В восемнадцать лет у Вольфганга Амадеуса уже написаны были концерты, симфонии, оперы, оратории и всякий прочий kal... хотя нет, не kal, а божественная музыка [Заводной апельсин]).

I have been staying here to work at my music [Earthly Powers] (Я здесь остановился, чтобы работать, сочинять музыку [Силы земные]).

I am Domenico Campanati, a composer of music [Earthly Powers] (Меня зовут Доменико Кампанати, я – композитор [музыки] [Силы земные]).

You say you are a composer of music [Earthly Powers] (Вы говорите, что вы композитор [музыки] [Силы земные]).

I should think you would despise the music of this work, which is a musical comedy. I have not, of course, heard the music [Earthly Powers] (Наверное, музыка в этой моей вещи, в музыкальной комедии, покажется вам отвратительной. Я ее, правда, не слышал [Силы земные]).

If the music is good, why should he despise it? [Earthly Powers] (если музыка хорошая, почему же он сочтет ее отвратительной? [Силы земные]).

If you have not heard the music, then how can you know that it is not good? [Earthly Powers] (*И если вы ее [музыку] не слышали, то откуда вам известно, что она нехороша?* [Силы земные]).

I guessed that his music was being subsidised by family money [Earthly Powers] (*Я подумал, что он, наверняка, из богатой семьи и что семья субсидирует его занятия музыкой* [Силы земные]).

What music are you composing? [Earthly Powers] (*Какого рода музыку вы сочиняете?* [Силы земные]).

I hear and see very clearly a mixed quartet drinking cocktails and the music becoming more and more ubriaca [Earthly Powers] (*Я уже слышу и ясно вижу смешанный квартет вечеринки с коктейлями, и как музыка становится все более и более ubriaca* [Силы земные]).

"My real brothers," he said, "laugh at my music" [Earthly Powers] (*«Мои настоящие братья», – ответил он, – «смеются над моей музыкой»* [Силы земные]).

A player of jazz music in nightclubs [Earthly Powers] (*Исполнитель джазовой музыки в ночных клубах* [Силы земные]).

He's prepared to work for a living, or so he says, instead of writing music as a cheese-subsidised hobby [Earthly Powers] (*Он готов начать зарабатывать им на жизнь, по крайней мере, говорит об этом, вместо того, чтобы сочинять музыку в виде хобби на деньги от сыроварни* [Силы земные]).

The cheers of the kuchnays. Oh my God. And the music. What was that music, Carrie? [Earthly Powers] (*Под восторженные крики индийцев. О, Боже мой. И музыка. Что это была за музыка, Керри?* [Силы земные]).

I must say again what I have already represented myself as saying, namely that I was, at, no judge of music [Earthly Powers] (*Я должен снова повторить, что я не музыкальный критик и не мне судить о музыке* [Силы земные]).

Poor little girl, enclosed by mediocre art. My books, Domenico's music [Earthly Powers] (*Бедная девочка, окруженная посредственным искусством. Моими книгами, музыкой Доменико* [Силы земные]).

Then the curtains closed to Tom's tabs music... [Earthly Powers] (*Когда под знаковую музыку Тома опустился занавес...* [Силы земные]).

On the Champs-Elysees in the autumn, just before the Wall Street crash, The Fox Movietone Follies of 1929 was playing almost next door to the Pathé film La Fille du Pendu <...> music by Domenico Campanati [Earthly Powers] (*На Елисейских полях в ту осень, буквально накануне обвала на Уолл-стрит шел фильм "Музыкальные заблуждения" студии "Фокс" 1929 года, а в соседнем кинотеатре одновременно шел фильм студии Пате "Дочь повешенного" <...> музыка Доменико Кампанати* [Силы земные]).

A Godless fronicating idiot with a talent for spinning silly music for silly movies [Earthly Powers] (*Безбожный развратный идиот, способный лишь сочинять дурацкую музыку к дурацким фильмам* [Силы земные]).

That one with Astrid Storm, The Passion and the Pity, was not, but it was nearly ruined by Domenico's half-witted music [Earthly Powers] (*Этот фильм с Астрид*

Сторм "Страсть и жалость" был приличным, хоть Доменико чуть было и не испортил его своей полоумной музыкой [Силы земные]).

The whole world knew Domenico's music, though it did not always know who had composed it [Earthly Powers] (Музыка Доменико известна всему миру, хотя многие и не знают, кем она была написана [Силы земные]).

*Many a great movie had been ennobled by a Campanati score, and Domenico was, a few years after the war, to receive the supreme accolade of an Oscar for his music to Otto Preminger's *The Brothers Karamazov* [Earthly Powers] (Многие великие фильмы были облагорожены музыкой Кампанати, и через несколько лет после войны Доменико получил высшую награду – Оскар за музыку к фильму Отто Премингера "Братья Карамазовы" [Силы земные]).*

I want to write real music again [Earthly Powers] (Хочу снова писать настоящую музыку [Силы земные]).

You produce some of the best film music in the business [Earthly Powers] (ы же создал одни из лучших музыкальных сопровождений для кино [Силы земные]).

I took from their slim Gucci case the few sheets that would feed an hour of Domenico's music and placed them in the dust of the upturned piano lid [Earthly Powers] (Я вынул из папки "Гуччи" несколько листов бумаги с текстом достаточным для часа музыки Доменико и положил их на пыльную крышку рояля [Силы земные]).

"The point is," I said, "that the responsibility for the music is yours" [Earthly Powers] («Дело в том», – сказал я, – «что ты отвечаешь за музыку» [Силы земные]).

Domenico's music tried to depict the acid action of the pickling liquor [Earthly Powers] (Музыка Доменико попыталась отобразить процесс засаливания [Силы земные]).

Dramatically none of it was bad, but the music was of the kind that gets a man an Oscar [Earthly Powers] (Драматически это было не так уж и плохо, но музыка тянула разве что на лауреата Оскара [Силы земные]).

The youngest son became a musician of mediocre talent who found his vocation in the composition of mediocre music for mediocre Hollywood films [Earthly Powers] (Младший сын стал музыкантом посредственного таланта, нашедшим свое призвание в сочинении посредственной музыки к посредственным голливудским фильмам [Силы земные]).

...one who had fathered neither children nor great music... [Earthly Powers] (...не создав ни детей, ни великой музыки... [Силы земные]).

I think you know the man who is to write the music [Earthly Powers] (Мне кажется, вы знаете автора музыки [Силы земные]).

*The critic in the *Corriere della Sera* said that the opera was an affront to the cardinal, the saint, and all true believers, but its perversion of the hagiographic truth could have been swallowed had there been copious draughts of music with, if not originality, at least character to wash it down [Earthly Powers] (Критик в газете "Коррьере дельла сера" назвал оперу оскорблением кардинала, святого и истинно верующих, но извращение истинного жития святого еще можно было бы как-то*

принять, если бы музыка была пусть и не оригинальной, но хоть сколь-нибудь характерной [Силы земные]).

The communist papers on the other hand praised the work as a slap in the face for the forces of reaction, though they ignored the music [Earthly Powers] (С другой стороны, коммунистические газеты восхваляли работу как пощечину силам реакции, но о музыке они вообще ничего не писали [Силы земные]).

If you just appeal to sex and easy sort of music and lyrics that'd make you want to puke and these kids clicking their fingers in a sort of stupid ecstasy, well then... What I mean is that you get so low it stands to reason you'll be appealing to the majority, the majority being stupid for the most part and just like animals [One hand clapping] (Ну, если тебя просто тянет к сексу и к музыке легкого типа, к песням, от которых тошнит, а эти ребята все пальцами щелкают в каком-то дурацком экстазе, тогда... Я имею в виду, если вы так низко опускаетесь, обращаясь, само собой разумеется, к большинству, стало быть, большинство в основном дураки и просто типа животных [Однорукий аплодисмент]).

We quarrelled on and off about him having no ambition and we parted for a whole three months, me going round with one boy after another, and none of them much good with their off-beat finger-snapping to the music and their talk about getting the message and man, that sends me [One hand clapping] (Мы вдрызг поскандалили из-за того, что у него нету амбиций, разбежались на целых три месяца, я гуляла то с одним, то с другим парнем, и ни в одном из них ничего особенно хорошего не было, только щелкали под музыку пальцами, точно чокнутые, да талдычили [Однорукий аплодисмент]).

Music has charms to soothe a savage breast [One hand clapping] (Есть чары в музыке, которые смягчают свирепые сердца [Однорукий аплодисмент]).

So my heart was in my mouth, all mixed up with corned-beef sandwich, as they played sort of eerie music on the electric organ and Laddie O'Neill opened the envelope up [One hand clapping] (Поэтому у меня сердце чуть ли не в рот выпрыгивало, смешиваясь с сандвичем с солониной, пока электроорган играл какую-то загробную музыку, а Лэдди О'Нил открывал конверт [Однорукий аплодисмент]).

This thirty seconds seemed like an age, and it didn't make it any better, the electric organ playing sort of spooky music [One hand clapping] (Эти тридцать секунд казались вечностью, причем оттого, что электроорган играл какую-то загробную музыку [Однорукий аплодисмент]).

...meanwhile the organist, who I also met and I thought was not a very nice sort of a man, was playing sort of spooky music on his electric organ to fill up the time [One hand clapping] (...а тем временем органист, с которым я уже познакомилась и сочла не очень милым, играет на своем электрооргане какую-то загробную музыку, чтобы заполнить время [Однорукий аплодисмент]).

We put on the wireless and had music and the news [One hand clapping] (Включили радио, послушали музыку, новости [Однорукий аплодисмент]).

Perhaps a band played the state-directed circus-music of Khatchaturian from a Byzantine iron bandstand, people around listening, drinking state beer [Tremor of Intent] (Там на витой железной эстраде оркестр, наверное, играет музыку

Хачатуряна для Государственного цирка, а толпящийся вокруг народ пьет государственное пиво [Трепет намерения]).

In one a dance was swinging away to out-of-date music, corny trumpet and saxophone in unison on You Want Lovin' But I Want Love [Tremor of Intent] (В одном из них были танцы: звучала старомодная музыка, труба и саксофон в унисон выводили уже почти забытое «Для тебя это флирт, для меня – любовь» [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **MUSIC** (музыка) как звучащая мелодия:

Perhaps, knowing the joy I had in my night MUSIC, they had already taken them. As I slooshied, my glazzies tight shut to shut in the bliss that was better than any synthemesc Bog or God, I knew such lovely pictures. <...> when the music, which was one movement only, rose to the top of its big highest tower, then, lying there on my bed with glazzies tight shut and rookers behind my gulliver, I broke and spattered and cried aaaaaaah with the bliss of it. And so the lovely MUSIC glided to its glowing close [A Clockwork Orange] (А может, зная о моем пристрастии к музыке по ночам, они его уже приняли. Слушая, я держал glazzja плотно закрытыми, чтобы не sprignutt наслаждение, которое было куда слаще всякого там Бога, рая, синтемеcka и всего прочего, – такие меня при этом посещали видения. <...> музыка в первой части концерта взмыла к вершине высочайшей башни, я, как был, лежа на спине с закинутыми за голову руками и плотно прикрытыми glazzjami, не выдержал и с криком «а-а-а-ах» выбрызнул из себя наслаждение. Потом прекрасная музыка, подступая все ближе, пошла плавно снижаться [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (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 [Заводной апельсин]).

...the one with the green wig, kept pushing her belly out and pulling it in in time to what they called the music [A Clockwork Orange] (...то выпячивала живот, то снова его втягивала в такт тому, что у них называлось музыкой [Заводной апельсин]).

It was like he was singing blood to make up for his vulgarity when that devotchka was singing music [A Clockwork Orange] (Он изливал кровь, словно во искупление rakosti, которую сделал, когда та kisa вдруг излила на нас музыку [Заводной апельсин]).

“You understand about that tolchock 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 Clockwork Orange] (“Про том toltshok. Тём, 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” [Заводной апельсин]).

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. 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, especially in the first movement, which was what was playing now. I slooshied for two seconds in like interest and joy, but then it all came over me, the start of the pain and the sickness, and I began to groan deep down in my keeshkas. 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!" But it 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. Then I thought I had to get away from it, so I lurched out of the malenky bedroom and ittied skorry to the front door of the flat, but this had been locked from the outside and I could not get out. And all the time the music got more and more gromky, like it was all a deliberate torture, O my brothers. So I stuck my little fingers real deep in my ookos, but the trombones and kettledrums blasted through gromky enough [A Clockwork Orange] (Проснувшись, я услышал за стеной музыку, довольно громкую, причем как раз она-то меня и разбудила. Это была симфония, которую я очень неплохо знал, но много лет не slushal, Третья симфония одного датчанина по imeni Отто Скаделиг, shtuka громкая и burlivaja, особенно в первой части, которая как раз и звучала. Секунды две я slushal с интересом и удовольствием, но потом на меня накатилась боль и тошнота, и я застонал, взвыл прямо всеми kishkami. Эх ведь, до чего я дошел — это при моей-то любви к хорошей музыке; я сполз с кровати, еле дотащился, подвивая, до стенки и застучал, забился в нее, vskritshivaja: «Прекратите! Прекратите! Выключите!» 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. Тогда я решил от нее сбежать, выскочил из спальни, добрался до двери на лестницу, но она оказалась заперта снаружи, и я не смог выбраться. Музыка тем временем становилась все громче и громче, блин, словно мне нарочно устроили такую пытку. Я заткнул ushi пальцами, но тромбоны с литаврами все равно прорывались [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (Обезумев от боли и тошноты, я метался по всей квартире, пытаюсь скрыться от этой музыки, выл так, будто мне выпустили kishki [Заводной апельсин]).

The music was still pouring in all brass and drums and the violins miles up through the wall [A Clockwork Orange] (Музыка по-прежнему кипела и клокотала всеми своими ударными и духовыми, скрипки и барабаны водопадами изливались сквозь стену [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (Потом я влез на подоконник (музыка была теперь от меня слева), закрыл glazzja, щекой ощутил холодное дуновение ветра и тогда прыгнул [Заводной апельсин]).

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

Clockwork Orange] (*И, уже vurubajass, 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 [Заводной апельсин]).*

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 [A Clockwork Orange] (Моей обязанностью было управляться со стареньким проигрывателем, ставить торжественную музыку перед и после, а также в середине службы, когда полагается петь гимны [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (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 [Заводной апельсин]).

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 growwwwowwwwowwww. Then the plennies started to sing real horrible [A Clockwork Orange] (У меня, естественно, пластинка уже была поставлена, и я сразу врубил орган, взревели УУУУУУУУУУУУУУУУ. Зеки начали петь, и вот уж это было на самом деле ужасно [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (Наконец под громкий, бьющий по usham и по нервам треск атмосферных помех, начался фильм [Заводной апельсин]).

All the time the music bumped out, very like sinister [A Clockwork Orange] (Музыка нарастает, diko зловецце [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (В этот раз на экране сразу появилась молоденькая kisa, с которой проделывали добрый старый sunn-vunn — сперва один мальчик, потом другой, потом третий и четвертый, причем из динамиков неся ее истошный kritsh пополам с печальной и трагической музыкой [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (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 [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (Потом пошли кадры, где людей куда-то

тащат, а они кричат, но на звуковой дорожке их криков не было, блин, была одна музыка, а людей тащили и по дороге избивали [Заводной апельсин]).

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. It's a sin, that's what it is, a filthy unforgivable sin, you bratchnies!" [A Clockwork Orange] (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 bezumni: "Стоп!" — кричал я. — "Прекратите, подлые griaznyje kozly! Это грех, вот что это такое, это самый последний грех, вы, ублюдки!" [Заводной апельсин]).

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 jeezny [A Clockwork Orange] (Потом я лягу на кровать в своем zakutke и, слушая прекрасную музыку, подумаю о том, что теперь делать со своей zhizniju [Заводной апельсин]).

A malenky bit of a rest first, yes, and a quiet think on the bed to the sound of lovely music [A Clockwork Orange] (Сперва следует tshutok отдохнуть, да-да, и спокойно подумать, лежа в кровати под звуки прекрасной музыки [Заводной апельсин]).

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. It was because all those violence films had music with them. And I remembered especially that horrible Nazi film with the Beethoven Fifth, last movement. And now here was lovely Mozart made horrible [A Clockwork Orange] (Дело в том, что эти svolotchi доктора устроили так, что любая музыка, которая навевает всякие там чувства, подымала теперь во мне такую же тошноту, что и всякий вид или поползновение к насилию. А все потому, что в фильмах насилие сопровождалось музыкой. Особенно запомнился мне тот izhasni нацистский фильм с заключительной частью бетховенской Пятой. И вот теперь прекрасный Моцарт превращен в суций ад [Заводной апельсин]).

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, 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 [A Clockwork Orange] (Даже музыку, которой я так любил услаждать себя в своей маленькой комнатухе, я теперь слушал такую, над которой раньше бы только смеялся, блин. 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 [Заводной апельсин]).

The music had stopped and Ezra Pound was back at the table [Earthly Powers] (...музыка стихла, и Эзра Паунд вернулся за столик [Силы земные]).

The music he put to the words [Earthy Powers] (Музыка, которую он написал к этим словам [Силы земные]).

...there was hardly any talk on the cartwheel Vitaphone sound disk but there was plenty of music [Earthy Powers] (...почти не было слов, зато было очень много музыки [Силы земные]).

The ballet sequences needed music exactly synchronised to the choreography [Earthy Powers] (Для балетных эпизодов была нужна строго синхронная с хореографией музыка [Силы земные]).

That's where Domenico's musical destiny lies. In providing music for the talkies [Earthy Powers] (Вот где лежит будущее Доменико. Писать музыку для звукового кино [Силы земные]).

Shopgirl novels and musichall monologues and music for the talkies [Earthy Powers] (Чтиво для продавщиц, монологи в мюзик-холле и музыка для киношек [Силы земные]).

The guests had stopped talking to listen when the music started [Earthy Powers] (Гости замолчали и стали слушать музыку [Силы земные]).

Domenico, as I foretold, was to find his true métier in writing music for the talking films [Earthy Powers] (Доменико, как я уже предсказывал, нашел свое настоящее призвание в сочинении музыки для звукового кино [Силы земные]).

...a driveway guarded by stone or plaster patriarchs in robes with open mouths that gave out soft organ music [Earthy Powers] (...вдоль дорожки стояли каменные или гипсовые статуи патриархов в длинных одеждах и с раскрытыми ртами, из которых лилась мягкая органная музыка [Силы земные]).

...Domenico would at this hour be fitting atmospheric music to film [Earthy Powers] (...Доменико в это время должен был записывать воздушную музыку к фильму [Силы земные]).

I left him to his plastic music and castaways... [Earthy Powers] (Я оставил его с его пластичной музыкой и потерпевшими кораблекрушение... [Силы земные]).

Communists find him and Nazistically kick and beat him to death while trivial music continues in the background [Earthy Powers] (Коммунисты находят его там, избивают до смерти, подобно нацистам, под аккомпанемент ярмарочной музыки [Силы земные]).

The haute cuisine is garbage and the music is squeaks... [Earthy Powers] (Изысканными блюдами становятся отбросы, музыка превращается в визг... [Силы земные]).

Do you propose trying to get in before your former wife, still your wife incidentally but let that pass, bursting in a blaze of music at the Scala [Earthy Powers] (Ты что, собираешься опередить свою бывшую жену, кстати, она все еще остается твоей женой, но забудем об этом, и взорвать Ла Скала пламенной музыкой [Силы земные]).

The noises of war recede and there's unearthly music and an angelic chorus [Earthy Powers] (Просто, шум битвы стихает и сменяется неземной музыкой и хором ангелов [Силы земные]).

It's the music that speaks and always did in opera [Earthy Powers] (В опере прежде всего важна музыка, так всегда было [Силы земные]).

Maybe you don't want any music at all [Earthly Powers] (Может быть вам вообще музыка не нужна [Силы земные]).

The music became greyish and devout [Earthly Powers] (Музыка стала мрачноватой и благочестивой [Силы земные]).

The music began to swell as if accompanying cinematic sunrise over the desert [Earthly Powers] (Музыка начинает звучать громче, как при картине рассвета над пустыней в кино [Силы земные]).

A composer of film music [Earthly Powers] (Будучи сочинителем кинематографической музыки [Силы земные]).

This, loosely based <...> on a story by Anatole France, employs a travestied version of a legend of the great saint to hammer home, in gross words and grosser music, the interesting thesis that God is evil [Earthly Powers] (Эта вольная адаптация <...> рассказа Анатоль Франса использовала искаженную версию легенды о великом святом для того, чтобы с помощью грубых слов и еще более грубой музыки провозгласить тезис о том, что Бог есть носитель зла и что даже божественные чудеса могут быть использованы в качестве инструментов распространения зла в этом мире [Силы земные]).

Jaunty music, weak on melody but rich in polyrhythms, swelled on pipes and a multitude of drums. The film was over [Earthly Powers] (Бодрая музыка небогатая мелодией, зато богатая ритмами труб и множества барабанов [Силы земные]).

I'm glad you've gone back to composing real music [Earthly Powers] (Я рад, что ты снова стал сочинять настоящую музыку [Силы земные]).

I got a prize at the Venice festival of electronic music [Earthly Powers] (Я получил приз Венецианского фестиваля электронной музыки [Силы земные]).

The music stopped [Earthly Powers] (Музыка оборвалась [Силы земные]).

They cannot hear music unless it is very loud [Earthly Powers] (Они не слышат никакой музыки за исключением очень громкой [Силы земные]).

There would surely soon be a need for a kind of music specially composed, plastic, anonymous, the humble furniture of action [Earthly Powers] (Несомненно, что в скором времени понадобится особая музыка, сочиненная специально для кино, пластичная, безымянная, скромный антураж к действию на экране [Силы земные]).

Music and light blared from coffee-shops [Time for a Tiger] (В кофейнях пылала музыка и свет [Время тигра]).

He heard the atmospheric music of the sound-track [Time for a Tiger] (Он слышал саундтрек с атмосферической музыкой [Время тигра]).

Conditioned air purred through the champagne light and, only a little louder, stringed instruments played slow and digestive music from a gallery above the gilded entrance [Tremor of Intent] (В янтарно-пепельном воздухе стояло урчание кондиционера, смешанное с едва ли более громкой, способствующей пищеварению инструментальной музыкой, которая доносилась с галереи над позолоченным входом в зал [Трепет намерения]).

The music suddenly, except for the pianist, stopped [Tremor of Intent] (Музыканты (за исключением пианиста) вдруг прекратили играть [Трепет намерения]).

Here radio music of various kinds contended... [Tremor of Intent] (Радиоприемники разносили разнообразные мелодии... [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **MUSIC (музыка)** как искусство, отражающее мир в звуковых образах:

Great Music, it said, and Great Poetry would like quieten Modern Youth down and make Modern Youth more Civilized [A Clockwork Orange] (Великая Музыка, говорилось в ней, и Великая Поэзия умирала бы современную молодежь, сделав ее более цивилизованной [Заводной апельсин]).

“Music,” said Dr. Brodsky, like musing. “So you’re keen on music. I know nothing about it myself. It’s a useful emotional heightener, that’s all I know [A Clockwork Orange] (“Музыку”, – задумчиво произнес доктор Бродский. – “Так ты, стало быть, музыку любишь. Я-то сам в ней ничего не смыслю. Что ж, это удобный эмоциональный стимулянт, и вот тут-то уж я дока” [Заводной апельсин]).

“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. All that shows you’re an evil lot of bastards and I shall never forgive you, sods.” [A Clockwork Orange] (“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 Людвиг ван, Г.Ф. Генделя или еще кого-нибудь. Так делать могут только злобные svolotshi, я никогда вас не прощу за это, kozly!” [Заводной апельсин]).

The sweetest and most heavenly of activities partake in some measure of violence – the act of love, for instance; music, for instance [A Clockwork Orange] (В самом святом и приятном присутствует и некоторая доля насилия — в любовном акте, например; да и в музыке, если уж на то пошло [Заводной апельсин]).

Music and the sexual act, literature and art, all must be a source now not of pleasure but of pain [A Clockwork Orange] (Музыка, половая любовь, литература и искусство – все это теперь для тебя источник не удовольствия, а только лишь боли [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (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 [Заводной апельсин]).

...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 viddy with his own two glazzies, for 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 Clockwork Orange] (...а тут еще вижу вдруг на буфете очень симпатиченькую вещицу, прекраснейшую вещицу, shtuki, которую malltshik вроде меня, понимающий и любящий музыку, может только надеяться увидеть

воочию, потому что 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 [Заводной апельсин]).

Ricciardelli's lyrics and recitative were far too wordy and overbrimmed with poetic colour: leave colour to the music [Earthly Powers] (Стихи и речитативы Ричарделли были слишком многословны и переполнены поэтическими красотами: красоты должны остаться для музыки [Силы земные]).

"Italians laughing at music? Goodness, I thought Italians were the first people in the world for loving music" [Earthly Powers] (Итальянцы, смеющиеся над музыкой? Боже мой, я всегда считала, что итальянцы - самый музыкальный народ в мире [Силы земные]).

"Domenico," his mother said, "is anxious to start earning money. It is difficult with music, as we all know" [Earthly Powers] («Доменико», — заметила его мать, — «стремится начать зарабатывать деньги. Но музыкантам это непросто, мы все это хорошо понимаем» [Силы земные]).

He believes ragtime and jazz and so on have something to give to serious music [Earthly Powers] (Он считает, что рэгтайм, джаз и тому подобное могут кое что привнести в серьезную музыку [Силы земные]).

He made the shrug that used to be made by Germans and Italians when music and England were mentioned in the same breath [Earthly Powers] (Он пожал плечами, как любой итальянец или немец при упоминании музыки и Англии в одном контексте [Силы земные]).

Hippism and microscopy, given up music as a mug's game [Earthly Powers] (Бросил занятия музыкой, сочтя их кривлянием, посвятил себя микроскопии и спорту [Силы земные]).

He calls himself the bad boy of music [Earthly Powers] (Он называет себя хулиганом от музыки [Силы земные]).

And yet this man Liebeneiner, who had after all taught the English language and analysed poems by Shelley and speeches by Shakespeare, who loved music... [Earthly Powers] (И тем не менее этот человек Либенайнер, который, между прочим, когда-то преподавал английский язык, разбирал стихи Шелли и монологи Шекспира, любил музыку... [Силы земные]).

Wagner didn't put the music first [Earthly Powers] (У Вагнера музыка не стоит на первом плане [Силы земные]).

It was his idea I should do the music [Earthly Powers] (Это ему пришла в голову идея о том, что я должен сочинить к нему музыку [Силы земные]).

I meant things like knowledge and philosophy and music [One hand clapping] (Я имею в виду вещи наподобие знаний, философии, музыки [Однорукий аплодисмент]).

There was this Crabbe, with a lot of books and talking about music and this ology and that ology [Time for a Tiger] (А тут Краббе с кучей книжек, с разговорами по музыку, про такую ологию и про сякую ологию [Время тигра]).

But good is a neutral inanimate -music, the taste of an apple, sex [Tremor of Intent] (Но добро не только нейтрально, оно неодушевлено: музыка, вкус яблока, секс [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **TUNE** (*мелодия*):

And the tune of the Joy ode in the Ninth was singing away real lovely and horrorshow within [A Clockwork Orange] (Внутри у меня звучала мелодия «Оды к радости» из Девятой, звучала чисто и мощно [Заводной апельсин]).

...and all the time the old tune Joy Thou Glorious Spark Of Heaven was sparking away within [A Clockwork Orange] (...внутри у меня все звучала и звучала сверкающая музыка: «Радость, пламя неземное...» [Заводной апельсин]).

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 [A Clockwork Orange] (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 [Заводной апельсин]).

*...and then the lovely blissful **tune** all about Joy being a glorious spark like of heaven... [A Clockwork Orange] (...и тут потекла та самая блаженная мелодия, в которой радость сверкала божественной искрой с небес... [Заводной апельсин]).*

Give us a tune that sounds like what Lauren Bacall looks like [Earthly Powers] (Дай нам мотив, описывающий внешность Лорин Бэколл [Силы земные] [Силы земные]).

The congregation began to sing a kind of recessional hymn, tune the "Old Hundredth" [Earthly Powers] (Все сборище запело прощальный гимн на мотив "Старый сотый" [Силы земные]).

A railway porter going off duty walked two hundred yards behind me, singing, to the tune... [Earthly Powers] (Позади меня шагах в двухстах шел носильщик, окончивший смену, и напевал... [Силы земные]).

And Greene the planter could bash out the odd tune on the tropicalized piano [Earthly Powers] (Да еще плантатор Грин мог сыграть несколько мелодий на испытанном тропику пианино [Силы земные]).

There was nothing Chinese in the voice, which had the slack falling disdainful tune of an Anglican rector's [Earthly Powers] (Голос был без всякого китайского акцента, напоминавший слегка презрительные интонации англиканского ректора [Силы земные]).

The second subject on solo piano <...> was a kind of blues tune [Earthly Powers] (Вторая часть фортепьянного соло <...> напоминала мелодии блюза [Силы земные]).

Thuds, bellows, a tune like "Some of These Days" <...> and it was all over [Earthly Powers] (Глухие удары, рев, мотив напоминающий "Прежние деньки" <...> и, наконец, это кончилось [Силы земные]).

...a tap dancer took over the dance floor and tap-danced, a man admirably pared to bone and a fixed smile, to the tune of "Sweet Sue" [Earthly Powers] (...четочник, поджарый костлявый мужчина пошел отбивать на танцевальной эстраде четку под мотив "Sweet Sue" [Силы земные]).

La Stampa of Turin called it a Broadway musical without tunes and hinted at a vendetta within the Campanati family [Earthly Powers] (Туринская "Ла Стампа" назвала ее бродвейским мюзиклом без мотивов с намеком на вендетту внутри семейства Кампанати [Силы земные]).

I'm glad you've gone back to composing real music <...> I mean tunes and so on [Earthly Powers] (Я рад, что ты снова стал сочинять настоящую музыку <...> Я имею в виду, мелодии и тому подобное [Силы земные]).

The orchestral score had been, I thought, well tailored to the action, but it was a potpourri of popular opera tunes [Earthly Powers] (Оркестровая партитура для него хорошо подходила к действию, но представляла собой попури из популярных оперных мелодий [Силы земные]).

Then he was going downstairs, singing away this time, a sort of long song with no words and no real tune to it [One hand clapping] (Потом пошел вниз, распевая на этот раз типа длинной песни без слов и без настоящей мелодии [Однорукий аплодисмент]).

I don't know why it is, but the little march tune they have on the wireless when the sports news is coming is one of the saddest little tunes in the world to my ears [One hand clapping] (Не знаю почему, но коротенькая мелодия марша, которую крутят по радио перед спортивными новостями, на мой слух, один из самых унылых на свете мотивов [Однорукий аплодисмент]).

The towns echo with trishaw-bells, the horns of smooth, smug American cars, radios blaring sentimental pentatonic Chinese tunes, the morning hawking and spitting of the towkays, the call of the East [Time for a Tiger] (В городах эхом звучат колокольчики велорикши, гудки гладких самодовольных американских автомобилей, радио, игравшее сентиментальные пентатонические китайские мотивы, утренний кашель и плевки тукаев, крики Востока [Время тигра]).

The record changed. Crabbe went on, weakly, with his one tune [Time for a Tiger] (Пластинка сменилась. Краббе слабо продолжал на одной ноте [Время тигра]).

You can hear five different tunes going on at the same time [Time for a Tiger] (Одновременно слышишь пять разных мелодий [Время тигра]).

The round man with the guitar, Peter or Paul or something, improvised a silly jingle to the tune of 'Chopsticks' [Tremor of Intent] (Толстяк с гитарой (Питер? Пол?) тотчас выдал дурацкую импровизацию на мотив «собачьего вальса» [Трепет намерения]).

I want something too direct and easy and tender for you. I want a simple tune, not a full orchestra. It's just the way I am [Tremor of Intent] (Мне хочется чего-то более непосредственного, легкого и нежного. Многоголосью оркестра я предпочитаю легкую мелодию. Так уж я устроен [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **MELODY** (**мелодия**):

To employ a convenient image, we may say that man plays on a keyboard the melody of evil, but he is not its composer [Earthly Powers] (Для удобства сравнения можно сказать, что человек играет на клавишах мелодию зла, но не он является ее композитором [Силы земные]).

Jaunty music, weak on melody but rich in polyrhythms, swelled on pipes and a multitude of drums [Earthly Powers] (Бодрая музыка небогатая мелодией, зато богатая ритмами труб и множества барабанов [Силы земные]).

The drill grumbled down the scale and ceased its ghastly melody [Earthly Powers] (Сверло со скрежетом остановилось, его ужасная мелодия оборвалась [Силы земные]).

– С ключевым словом **SOUND** (звук):

I lay all nagooy to the ceiling, my gulliver on my rookers on the pillow, glazzies closed, rot open in bliss, slooshying the sluice of LOVELY SOUNDS [A Clockwork Orange] (Обнажённый, я лежал поверх одеяла, заложив руки за голову, закрыв глаза, блаженно приоткрыв рот, и слушал, как плывут божественные звуки [Заводной апельсин]).

Then there were lewdies being dragged off creeching though not on the soundtrack, my brothers, the only SOUND being music, and being tolchoked while they were dragged off [A Clockwork Orange] (Потом пошли кадры, где людей куда-то тащат, а они кричат, но на звуковой дорожке их криков не было, блин, была одна музыка, а людей тащили и по дороге избивали [Заводной апельсин]).

A mysterious sound, Toomey, a kind of song [Earthly Powers] (Очень загадочный звук, Туми, царь песен [Силы земные]).

There even seemed to be a hidden tape-recording of Soho street sounds, the Adriatic brutally shut out [Tremor of Intent] (Магнитофонная запись шума Сохо безжалостно заглушала шум Адриатики [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **ACCOMPANIMENT** (аккомпанемент):

The pianist came in with a recitative accompaniment but then was hushed [Tremor of Intent] (Пианист отозвался речитативным аккомпанементом, но на него сразу шикнули [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **CHORD** (аккорд):

Pianissimo chords on muted horns and trombones and a slack roll on the deepest kettledrum [Earthly Powers] (Зазвучали пианиссимо приглушенные деревянные духовые и тромбоны, и дробь басового барабана [Силы земные]).

The second subject on solo piano with accompanying muted divided strings playing chords like a representation of brave suffering was a kind of blues tune [Earthly Powers] (Вторая часть фортепьянного соло сопровождалась приглушенными звуками разрозненных струнных, долженствующее изображать страдания храбрых, и напоминала мелодии блюза [Силы земные]).

And he crashed down his baton in a final beat, like his namesake on the last chord of, say, the Marche Joyeuse [Earthly Powers] (Он в последний раз ударил по решетке газетой, как его однофамилец композитор палочкой в финальном аккорде "Марша радости" [Силы земные]).

Chord of C major [Earthly Powers] (В тональности до-мажор [Силы земные]).

And then came the coda with a crescendoing and diminuendoing chord of C major, the last whispered yes [Earthly Powers] (И затем кода до-мажор крещендо и диминуэндо с последним шёпотом произнесенным "да" [Силы земные]).

Domenico cut the chord off, but its harmonics lingered like the memory of a toothache [Earthly Powers] (Доменико перестал играть, но мотив торчал в памяти подобно зубной боли [Силы земные]).

A chord made out of the entire chromatic scale was, after all, as far as one could go if one did not use the microtones of Haba already prefigured in a song by Gerard Manley Hopkins [Earthly Powers] (В конце концов, всякой композитор ограничен пределами хроматической гаммы, если, конечно, не использовать микротоны Габы, но их уже предсказал в своей песне Джерард Мэнли Хопкинс [Силы земные]).

I thought I heard the crash of a piano chord muffled by leaves of cedar, fig and apricot [Earthly Powers] (Мне послышалось, что сквозь листву кедра, фиговых и абрикосовых деревьев донесся фортепьянный аккорд [Силы земные]).

So she got up with wonderful grace and went over and sat and struck some blue chords and began to sing [Earthly Powers] (Она поднялась с удивительным изяществом, села за рояль и стала играть блюз, запев [Силы земные]).

Paul Youngusband – a round man who smiled from striking a chord on a guitar... [Tremor of Intent] (Пол Янгхазбанд, бречащий на гитаре толстяк, приветливо улыбается... [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **VOICE** (голос):

The stereo was on and you got the idea that the singer's goloss was moving from one part of the bar to another... [A Clockwork Orange] (Проигрыватель играл вовсю, причем стерео, так что goloss певца как бы перемещалась из одного угла бара в другой... [Заводной апельсин]).

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 [A Clockwork Orange] (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 [Заводной апельсин]).

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... [A Clockwork Orange] (Вот виолончели, заговорили прямо у меня из-под кровати, отзываясь оркестру, а потом вступил человеческий голос, мужской, он призывал к радости [Заводной апельсин]).

Then he began to sing away at a hymn in a real loud rich goloss [A Clockwork Orange] (...и запел громким, хорошо поставленным голосом псалом [Заводной апельсин]).

Angelic voices in crescendo [Earthly Powers] (Ангельский хор поет крещендо [Силы земные]).

...angelic voices intone a hymn... [Earthly Powers] (...ангельские голоса запюют гимн... [Силы земные]).

It would have been proper for the man who had once been his brother to celebrate this elevation in some Berliozian Te Deum scored for quadruple woodwind, ten horns, six trumpets, the same of trombones, three tubas, massive kitchen department, a hundred strings, organ, and voices voices voices [Earthly Powers] (Было бы весьма уместным, если бы человек, когда-то бывший его братом, восславил бы его возвышение чем-то вроде берлиозовского "Te Deum" для учетверенного числа деревянных духовых, десяти рожков, шести труб, стольких же тромбонов, трех туб, огромной кухни ударных, ста струнных, органа и голосов, голосов, голосов [Силы земные]).

And the voice seems to belong to another age. Nowadays voices try to chew your ear [Earthly Powers] (а голос как-будто звучит из другого века. В наше время голоса стремятся орать прямо в ухо [Силы земные]).

I went round some dark alleys and there was the sound of this woman wailing one of these Arab songs [Earthly Powers] (Зашел в какой-то темный переулок, где женский голос был какую-то арабскую песню [Силы земные]).

С ключевым словом **TENOR** (*тенор*):

Domenico wrote a very workmanlike score for Bourrée Italienne, all mandolins and tenors and tarantellas, and impressed Wouk and Heilbutt of MGM, who caught the film in Montreal [Earthly Powers] (Доменико написал очень добротную партитуру для "Итальянского бурре", где было много мандолин, теноров и тарантелл, произведших впечатление на Ваука и Хейльбутта из студии MGM, видевших фильм в Монреале [Силы земные]).

Fra Marco now, with his shrill tenor, dominated the conclave [Earthly Powers] (Фра Марко теперь своим пронзительным тенором вмешивается в конклав [Силы земные]).

Anus, recovering from the blow, rose to add his sexy tenor to the ensemble [Earthly Powers] (Арий, очнувшийся после удара, встает и присоединяет свой соблазнительный тенор к общему хору [Силы земные]).

Bloom and Stephen at the cabman's shelter, the chantey-singing Murphy, a tenor and baritone duet before parting [Earthly Powers] (Блум и Стивен в лачуге извозчика, Мерфи поет матросскую песню, дуэт тенора и баритона перед разлукой [Силы земные]).

But a bloody big tenor one [part] [Earthly Powers] (Зато есть чертовски большая [партия] для тенора [Силы земные]).

– С ключевым словом **SOPRANO** (*сопрано*):

Molly, the professional soprano, played by the voluptuous Gloria Fischbein, herself a professional soprano, sang in bed [Earthly Powers] (Молли, профессиональная певица-сопрано, которую играла сладострастная Глория Фишбейн, тоже профессиональная певица-сопрано, в постели пела дуэтом [Силы земные]).

No big soprano part [Earthly Powers] (Нет большой партии для сопрано [Силы земные]).

– С ключевым словом **BARITONE** (**баритон**):

*...later, Bloom adding his own **baritone** counterpoint about Boylan Boylan Blazes Boylan [Earthly Powers] (а затем вступает баритон Блума, поющего о Бойлане, Бойлане, Буяне Бойлане [Силы земные]).*

Bloom and Stephen at the cabman's shelter, the chantey-singing Murphy, a tenor and baritone duet before parting [Earthly Powers] (Блум и Стивен в лачуге извозчика, Мерфи поет матросскую песню, дуэт тенора и баритона перед разлукой [Силы земные]).

But the bishop, looking like a haji with his head bandage, spoke words to all in a forward-placed professional baritone [Earthly Powers] (Но епископ похожий на паломника-мусульманина из-за повязки на голове профессиональным баритоном обратился ко всем сразу [Силы земные]).

– С ключевым словом **FALSETTO** (**фальцет**):

He sang "With a Smile and a Song" in falsetto [Earthly Powers] (Он фальцетом пел "С песней и улыбкой" [Силы земные]).

– С ключевым словом **SONG** (**песня**):

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 [A Clockwork Orange] (Перешёл 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 [Заводной апельсин]).

...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... [A Clockwork Orange] (мы сквозь ее широкую витрину zasekli старого hronika, в смысле пьяницу, распевавшего поганые песни своих поганых предков [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (Однако паршивец Тём, сглотив фрагмент песни, будто ломтик горячей сосиски, опять выдал одну из своих пакостей [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (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 [Заводной апельсин]).

...only a scream and a creech of nadsat (teenage, that is) malchicks and ptitsas slooshying some new horrible popsongs... [A Clockwork Orange] (...одни визги и

вопли *nadtsatyh* (минэйджеров, стало быть), которые слушали свой излюбленные эстрадные песенки... [Заводной апельсин]).

Thomas Campion wrote some rather dirty little songs. Clean songs too, of course, but some quite erotic [Earthly Powers] (Томас [Кэмптион] сочинял довольно неприличные песенки. Ничего особенного, но некоторые довольно эротичны [Силы земные]).

There used to be a song about my sweet Hortense, as I remember [Earthly Powers] (Была, помнится, когда-то песенка про мою любимую Хортенс [Силы земные]).

At the end of the play the husband sings a song about rats and boiled eggs are served for breakfast [Earthly Powers] (В финале пьесы муж поет песенку про крыс, а на завтрак подаются вареные яйца [Силы земные]).

Drury Lane, get that into your noddle, big stage, open out, let the thing breathe, dancing, singing, get down to it. Duets, patter songs, choruses [Earthly Powers] (Вообрази себе Друри Лейн, большую сцену, раздухарись, заставь свою вещь дышать, танцевать, петь, работай над этим. Пиши дуэты, тараторки, песенки для хора [Силы земные]).

He has a song with chorus--"What I want to say"--and the chorus sings it for him, but this still will not do [Earthly Powers] (Вместе с хором он поет "Я хочу сказать", и хор произносит заветные слова за него, но это не считается [Силы земные]).

He took a very loud splashing bath, singing what sounded like highly secular songs in a coarse dialect [Earthly Powers] (В ванне он громко плескался, пел песенки явно мирского содержания на весьма грубом жаргоне [Силы земные]).

The banjoist was singing, in Frenchified American, an old song by W. C. Handy called "The St. Louis Blues" [Earthly Powers] (Банджоист пел по-английски с французским акцентом старую песню У.К.Хэнди "Сент-Луи блюз" [Силы земные]).

Was he the one who sang the song with the comic stutter in it? [Earthly Powers] (Это тот, который пел песенки, забавно заикаясь? [Силы земные]).

I could not well deny knowing this song, since I had written the words [Earthly Powers] (Я не мог при всем желании сослаться на незнание этой песенки, ибо я сам сочинил к ней слова [Силы земные]).

A chord made out of the entire chromatic scale was, after all, as far as one could go if one did not use the microtones of Naba already prefigured in a song by Gerard Manley Hopkins [Earthly Powers] (В конце концов, всякой композитор ограничен пределами хроматической гаммы, если, конечно, не использовать микротоны Габы, но их уже предсказал в своей песне Джерард Мэнли Хопкинс [Силы земные]).

It was so long that Ophelia went mad and sang the most filthy songs [Earthly Powers] (Она была такой долгой, что Офелия сошла с ума и стала петь самые неприличные песенки [Силы земные]).

At the end he sang, and I got a little round as brother and lyricist, my old song about love and Paris [Earthly Powers] (В конце он спел мою старую песенку о любви и Париже, за что и я удостоился своей доли аплодисментов в качестве автора и его брата [Силы земные]).

The story of the quarter century in song, laughter and a bloody good cry [Earthly Powers] (Нужна история четверти века в песнях, смехе и, черт побери, в слезах [Силы земные]).

...the song without words was called "Half an Hour" [Earthly Powers] (...песня без слов, сопровождавшая фильм, называлась "Полчаса" [Силы земные]).

The theme song of the film – a rather grim film about a girl blighted by her father's execution for murder – was something sung in a cabaret, and it kept recurring in contexts of irony [Earthly Powers] (Основная мелодия этого довольно мрачного фильма о судьбе девушки, изломанной казнью отца, совершившего убийство, была в стиле песенок кабаре и повторялась в контексте горькой усмешки [Силы земные]).

I remember the American neighbour of this film rather well, at least the songs in it [Earthly Powers] (Я хорошо помню похожий американский фильм, по крайней мере, песни из него [Силы земные]).

Popular songs were, at that time, going through a brief phase of literacy [Earthly Powers] (В те времена популярный песенный жанр переживал короткий период грамотности [Силы земные]).

Closing montage of marching Nazis, swastika banners, snarling Hitler, song continuing [Earthly Powers] (Заключительные кадры: марширующие нацисты, знамена со свастикой, оскаленное лицо Гитлера, звучит песня [Силы земные]).

I went round some dark alleys and there was the sound of this woman wailing one of these Arab songs [Earthly Powers] (Зашел в какой-то темный переулок, где женский голос выл какую-то арабскую песню [Силы земные]).

Here's the song about Paris [Earthly Powers] (А вот и песенка о Париже [Силы земные]).

Stephen, played by the fine young tenor Tony Haas, sang an acrid mother song [Earthly Powers] (Стивен, роль которого играл молодой талантливый тенор Тони Хаас, пел песню о злой матери [Силы земные]).

...he preferred to listen to popular songs and learn the words [Earthly Powers] (...ему больше нравилось слушать популярные песенки и запоминать их слова [Силы земные]).

... I could tell from his trolling of the old song of the Archpoet-Mihi est propositum - which came from the nationless Middle Ages when Germany was the Holy Roman Empire [Earthly Powers] (То, что и Штрелер относился ко всему столь же легкомысленно, можно было понять по тому, как он напевал старую песенку "Mihi est propositum", сочиненную древним неизвестным поэтом еще в средние века, когда Германия была Священной Римской империей [Силы земные]).

You Nazis have nothing except barks and yelps and marching songs [Earthly Powers] ([Силы земные]).

He gave me a pattern for an image of man as very small and humped and ugly, whimpering little songs to himself as he rooted in nameless filth [Earthly Powers] (н дал мне образ человека - маленького, горбатого, уродливого, мурлыкавшего под нос какую-то песенку, роющегося в куче какой-то не имеющей названия дряни [Силы земные]).

I knew the song: I'd heard it in Berlin in 1935 [Earthly Powers] (Песня была мне знакома, я ее слышал в Берлине в 1935 году. [Силы земные]).

During the song Hortense made a move to get up, but I held her hand tight [Earthly Powers] (Пока она пела, Ортенс порывалась встать, но я крепко держал ее за руку [Силы земные]).

A mysterious sound, Toomey, a kind of song [Earthly Powers] (Очень загадочный звук, Туми, царь песен [Силы земные]).

Kids in jeans and T-shirts sang songs about him [Earthly Powers] (Дети в джинсах и майках пели о нем песенки [Силы земные]).

He played me one or two of the songs [Earthly Powers] (Он сыграл мне пару песен [Силы земные]).

The book and songs were frantically worked upon during this provincial run, like repairing an aircraft in flight [Earthly Powers] (Текст и песни лихорадочно дорабатывались по ходу этих провинциальных спектаклей, как-будто самолет чинили прямо налету [Силы земные]).

The songs, I thought, were good: Domenico's Italianate lilt was not inappropriate in an ambience where bad Italianate opera was adored [Earthly Powers] (Однако песни были хороши: веселые итальянские мелодии Доменико были как раз по вкусу аудитории, восхищавшейся скверными итальянского стиля операми [Силы земные]).

In the newspaper office scene Schemen had a superb long sung monologue about the tribulations of the Jews – "Wandering, Wandering" and, in the middle of a reverie near Nelson's pillar, the hit song of the show [Earthly Powers] (В сцене в газетной редакции Шемен исполнил великолепную длинную арию о мытарствах евреев "Скитальцы, вечные скитальцы", а затем, мечтая у колонны Нельсона, главный хит [Силы земные]).

At the going down of the first-act curtain, with applause and the deafening cuckoo song which bellowed to the world Bloom's shame, I thought, grinning to myself, of how times had changed and I had had something to do with changing them [Earthly Powers] (Когда в конце первого акта под аплодисменты и оглушительное пение кукушки, вещающей всему миру о позоре Блума, опустился занавес, я подумал, усмехаясь про себя, о том, как же изменились времена, и что есть и некоторая моя заслуга в том, что они изменились [Силы земные]).

Ali was wailing some lovesong of the Atlas slopes as he polished the furniture [Earthly Powers] (Али надраивал мебель, напевая какой-то унылый мотив атласских горцев [Силы земные]).

What I dreamt of was trivial enough – eating a curry in an open-air restaurant in Vienna, a bottle of ketchup on the table, Christmas songs being played in waltztime by the orchestra – but I was buoyed up on a kind of air cushion of acceptance [Earthly Powers] (Сны мне снились самые обыкновенные: что я ем карри в ресторане на улице Вены, на столе стоит бутылка кетчупа, оркестр играет в ритме вальса рождественские гимны, но я сижу, будучи подвешен в воздухе на какой-то воздушной подушке [Силы земные]).

Then he was going downstairs, singing away this time, a sort of long song with no words and no real tune to it [One hand clapping] (Потом пошел вниз, распевая на

этот раз типа длинной песни без слов и без настоящей мелодии [Однорукий аплодисмент]).

...he was singing a song very tunelessly, an oldie that somebody had made a record of and was very popular among the teenagers who thought it was a newie [One hand clapping] (...он очень немелодично пел песню, старую, кто-то ее записал на пластинку, и она стала пользоваться большой популярностью у тинейджеров, принимавших ее за новинку [Однорукий аплодисмент]).

...there'd just be the two of us by the fire all afternoon, and let the rest of the world go by, as the song said [One hand clapping] (...просто целый оставшийся день просидеть с ним вдвоем у камина, и пускай весь оставшийся мир себе катится, как поется в песне [Однорукий аплодисмент]).

And Redvers Glass began to sing in a drunken way with his eyes shut a very rude song about the Street of a Thousand Somethings by the Sign of the Swinging Something Else [One hand clapping] (И Редверс Гласс с закрытыми глазами пьяно запел очень грубую песню про Улицу Тысячи Чего-то там под Вывеской Висячей Еще Чего-то там [Однорукий аплодисмент]).

...then we were in Cleveland, then Detroit, then Chicago, this last place being well-known to me because of a song about it [One hand clapping] (...потом мы очутились в Кливленде, потом в Детройте, потом в Чикаго, причем это последнее место мне было хорошо знакомо, потому что про него есть песня [Однорукий аплодисмент]).

...he just played his guitar and sang very dull songs [One hand clapping] (...он просто играл на гитаре и пел очень глупые песни [Однорукий аплодисмент]).

You could give Howard anything to look at, as it might be a song or a page of a book or a list of names or anything like that [One hand clapping] (Можно было дать Говарду взглянуть на что угодно, скажем, на песню, на страницу в книжке, на список фамилий или на что-нибудь вроде того [Однорукий аплодисмент]).

And when they sang songs they were decent good songs with sensible words, not the bloody tripe you get now with a million records sold to the teenagers [One hand clapping] (А когда пели песни, песни были хорошие и приличные, с осмысленными словами, а не распроклятая белиберда, которую сейчас всучивают тинейджером на миллионах пластинок [Однорукий аплодисмент]).

Alladad Khan was singing softly Punjabi folk-songs about young love in the hay [Time for a Tiger] (Алладад-хан тихо пел пенджабские народные песни про любовь в стогу сена [Время тигра]).

At the worn grand piano sat Hart, playing old songs in N.A.A.F.I. style [Time for a Tiger] (За разбитым роялем сидел Харт, играл старые песни в стиле НААФИ [Время тигра]).

Alladad Khan sang in rapture an old ploughing song [Time for a Tiger] (Алладад-хан в экстазе пел старую песню пахарей [Время тигра]).

He remembered the girls who swore and chain-smoked and cultivated a deliberate lack of allure, the parties where he met them, the songs they sang at the parties [Time for a Tiger] (Вспоминал девушек, которые ругались, курили одну за другой сигареты, целенаправленно культивировали непривлекательность;

вспоминал компании, где их встречал, песни, которые они пели в компаниях [Время тигра]).

Well, some of them walked in their bare feet on broken glass and others stuck knives into their cheeks, and one man swallowed a sword. And they sang songs. And we had a foul-smelling drink called toddy [Time for a Tiger] (Ну, одни ходили босиком по битому стеклу, другие протыкали ножом щеку, один кинжал проглотил. Песни пели. И мы пили вонючий напиток, который называется тодди [Время тигра]).

It was a good thing she had not been able to understand the songs she had heard [Time for a Tiger] (Хорошо, что не понимала услышанных песен [Время тигра]). Like the songs in Hindustani with endless, breathless phrases... [Time for a Tiger] (Вместе с песнями на хинди из бесконечных строк без передышки... [Время тигра]).

But their dances were nothing more than a happy romp and their songs artless and simple as five-finger exercises [Time for a Tiger] (Но танцы представляли собой лишь счастливую суету, песни были безыскусными и простыми, как упражнения для пяти пальцев [Время тигра]).

The child he dandled now in his arms, singing old songs of the Punjab... [Time for a Tiger] (Теперь [он] нянчил дитя на руках, напевал пенджабские старые песни... [Время тигра]).

They drank, and the evening poured itself out in a long bubbling or frothing or aromatic stream, and Alladad Khan sang a Punjabi hunting song and addressed the Crabbes seriously in Urdu... [Time for a Tiger] (Выпивали; вечер лился пузырящимся длинным потоком, пенистым пивом, ароматным спиртным; Алладад-хан пел по-пенджабски охотничью песню, серьезно обращался к супругам Краббе на урду... [Время тигра]).

Lying on the sideboard was a viola, which Roper, perhaps never having met one in England, insisted on calling a Bratsche, her dead father's, and she could play it well, said proud Roper - nothing classical, just old German songs [Tremor of Intent] (На буфете лежал альт, на котором играл еще ее покойный отец, и Роупер, по-видимому, ни разу не встречавший подобного инструмента в Англии, называл его Bratsche и с гордостью сообщил, что Бригитта чудесно играет – не классику, конечно, а старинные немецкие песни. [Трепет намерения]).

What made my shame worse was the visit of some British louts with guitars and emetic little songs [Tremor of Intent] (Мерзко было на душе и оттого, что как раз в это время в городе проходили гастроли английских парней с гитарами – они распевали тошнотворные песенки [Трепет намерения]).

He sang S. R. Polotski's song about the little doggies in the snow, lah-lahing where he had forgotten the words [Tremor of Intent] (Песня была из репертуара Полоцкого – о сереньком козликке; там, где Хильер забывал слова, он вставлял «ла-ла-ла» [Трепет намерения]).

Had he been to songs with Sir Winston Churchill, wondering, as he sang, what Sir Winston had saved the West for? [Tremor of Intent] (Пуста вполне можно было представить себе распевающим гимны вместе со своим однокашником сэром Уинстоном Черчиллем и размышляющим над тем, зачем он, Черчилль, спас Запад [Трепет намерения]).

...came the noise of song and glass-crashing [Tremor of Intent] (...они услышали пьяное пение и звон разбиваемых бокалов [Трепет намерения]).

He sang a maturer song of school, naughty... [Tremor of Intent] (Он распевал гимн второразрядной частной школы [Трепет намерения]).

The burbling had changed to song: 'Whish, little doggies, off you go. Over the crisp and silver snow.' A song of the Northern Crimea, probably, the south being free from the referred terrors of the steppes. <...> Soon there was no more song, only healthy snoring [Tremor of Intent] (Наверное, песня родилась на севере Крыма, – в южной части, где нет степей, вряд ли могли происходить подобные ужасы. <...> Вскоре пение сменилось зычным храпом [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **ARPEGGIO** (аккорд):

At that moment a white-coated steward, evidently Goanese, entered with a carillon tuned to a minor arpeggio [Tremor of Intent] (В этот момент появился стюард в белой куртке с карийоном, настроенным на минорный аккорд. [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **CHORUS** (хор):

Duets, patter songs, choruses. You start with a chorus and end with a chorus [Earthly Powers] (Пиши дуэты, тараторки, песенки для хора. Все должно начинаться хором и оканчиваться хором [Силы земные]).

Look – parallel love stories, those people there could be blown up into a chorus... [Earthly Powers] (Посмотри – параллельные любовные истории, вот из этого можно сделать хор... [Силы земные]).

I finished the final chorus on Sunday, February 24 [Earthly Powers] (Я окончил финальный хор 24 февраля [Силы земные]).

He was panting hard when we reached the Casino, while Domenico and I, with breath to spare for the crescendo, were singing a chorus from our opera... [Earthly Powers] (Когда мы добрались до Казино, он отдувался и ворчал, а мы с Доменико напевали хор из нашей оперы... [Силы земные]).

Well, there are sketches. Choruses. I'm what's known as a Light Comedian [Earthly Powers] (Ну, еще разыгрываем скетчи, есть и хор. Я, что называется, легкий комедиант [Силы земные]).

...Sirenes requiring a female chorus that was always a nuisance to rehearse and, anyway, put up the cost – and then Poupon waddled on to applause extravagantly acknowledged [Earthly Powers] (... "Сирены" не исполнялись, ибо для них требовался женский хор, что делало затруднительными репетиции и повышало стоимость билетов [Силы земные]).

The little old lady smiling, sheered away from by the rest of the crowd crying, like a Schoenberg chorus, in Sprechgesang, pointed her gun at Schupos and SS, making a spraying motion as, most pathetically, with a machine gun [Earthly Powers] (Улыбающаяся маленькая старушка, отделившаяся от толпы, ревевшей наподобие шенбергского хора в "Речитативе", направила свой пистолет на полицейских и СС таким движением, словно выпускала по ним автоматную очередь [Силы земные]).

Numbers. Solos, quartets, choruses [Earthly Powers] (*Побольше номеров. Соло, квартетов, хоров* [Силы земные]).

– С ключевым словом **SYMPHONY** (*симфония*):

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... [A Clockwork Orange] (*Это была симфония, которую я очень неплохо знал, но много лет не slushal, Третья симфония одного датчанина по imeni Отто Скаделиг, очень громкая и жесткая вещь... [Заводной апельсин]).*

I said: "Symphony. Symphony Number Forty in G Minor." <...> I could feel myself growing all razdraz within... [A Clockwork Orange] (*«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* [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (*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?* [Заводной апельсин]).

At eighteen old Wolfgang Amadeus had written concertos and symphonies and operas and oratorios and all that cal, no, not cal, heavenly music [A Clockwork Orange] (*В восемнадцать лет у Вольфганга Амадеуса уже написаны были концерты, симфонии, оперы, оратории и всякий прочий kal... хотя нет, не kal, а божественная музыка* [Заводной апельсин]).

He lalled mockingly the coda of the finale of Brahms's First Symphony [Earthly Powers] (*Он шутливо напел финал первой симфонии Брамса* [Силы земные]).

...Elgar's Symphony Number One in A flat trumpeted nobilmente a massive hope in the future... [Earthly Powers] (*...первая симфония Элгара ля бемоль мажор обещала светлое будущее... [Силы земные]).*

You produce some of the best film music in the business. What do you want to do? A symphony? [Earthly Powers] (*Ты же создал одни из лучших музыкальных сопровождений для кино. Что же ты теперь собираешься делать? Симфонию?* [Силы земные]).

If Beethoven's Fifth Symphony was not played by an orchestra and all the printed and manuscript Copies of the music were destroyed by fire, we wouldn't be right in saying that the work doesn't exist any more [Earthly Powers] (*Если бы оркестры не исполняли пятую симфонию Бетховена, а все ее записи погибли бы при пожаре, мы не смогли бы утверждать, что это произведение более не существует* [Силы земные]).

– С ключевым словом **OPERA** (*опера*):

The songs, I thought, were good: Domenico's Italianate lilt was not inappropriate in an ambience where bad Italianate opera was adored [Earthly Powers] (*Однако*

песни были хороши: веселые итальянские мелодии Доменико были как раз по вкусу аудитории, восхищавшейся скверными итальянского стиля операми [Силы земные]).

And, as if this were opera buffa recitative, he struck a sort of chord [Earthly Powers] (...выпалил он, подобрав аккорд из оперы-буфф [Силы земные]).

An opera in one act [Earthly Powers] (Одноактную оперу [Силы земные]).

Well, why not in my little opera new things, very American? [Earthly Powers] (Ну, так ведь и моя маленькая опера очень современна, с разными американскими штучками [Силы земные]).

We do not go to the play or the opera to be taught what is bad and what is good [Earthly Powers] (Мы ведь ходим смотреть спектакли и слушать оперу не для того, чтобы они нас учили, что хорошо и что дурно [Силы земные]).

I had thought of trying to finish my opera in Pasi's house, outside Taormina [Earthly Powers] (Я думал окончить свою оперу в доме Пази в пригороде Таормины [Силы земные]).

This opera was mainly in the style of late Puccini, with acerbities stolen from Stravinsky [Earthly Powers] (Эта опера была, в основном, в стиле позднего Пуччини с некоторыми резкими моментами, украденными у Стравинского [Силы земные]).

He was ready to cry again at this reference to an opera that had been done often and would be done often again, in Milan too [Earthly Powers] (При упоминании знаменитой оперы, которую часто давали и будут давать на миланской сцене, он готов был снова расплакаться [Силы земные]).

When there was an opera with a ballet in it [Earthly Powers] (Когда давали оперы с балетными номерами [Силы земные]).

You mean an opera about a saint? [Earthly Powers] (Ты имеешь в виду оперу про святого? [Силы земные]).

This is an opera about a holy man [Earthly Powers] (Это – опера про святого [Силы земные]).

You can't write this opera that way [Earthly Powers] (Невозможно сделать из этого оперу [Силы земные]).

*The opera *Una Leggenda su San Nicola* was to have its premiere at La Scala on the feast day of its protagonist [Earthly Powers] (Премьера оперы "*Una Leggenda su San Nicola*" должна была состояться в Ла Скала в день святого героя [Силы земные]).*

I preferred to take in modern opera from high up [Earthly Powers] (Современные оперы я предпочитал слушать издали [Силы земные]).

I heard of this opera of Saint Nicholas [Earthly Powers] (Я слышала о его опере о святом Николае [Силы земные]).

*The critic in the *Corriere della Sera* said that the opera was an affront to the cardinal, the saint, and all true believers, but its perversion of the hagiographic truth could have been swallowed had there been copious draughts of music with, if not originality, at least character to wash it down [Earthly Powers] (Критик в газете "*Коррьере делла сера*" назвал оперу оскорблением кардинала, святого и истинно верующих, но извращение истинного жития святого еще можно было бы как-то*

принять, если бы музыка была пусть и не оригинальной, но хоть сколь-нибудь характерной [Силы земные]).

Kennet Toomey's contribution to the art of Milan was the libretto of the opera Una Leggenda su San Nicola [Earthly Powers] (Вклад Кеннета Туми в искусство Милана состоял в написании либретто оперы "Una Leggenda su San Nicola" [Силы земные]).

The songs, I thought, were good: Domenico's Italianate lilt was not inappropriate in an ambience where bad Italianate opera was adored [Earthly Powers] (Однако песни были хороши: веселые итальянские мелодии Доменико были как раз по вкусу аудитории, восхищавшейся скверными итальянского стиля операми [Силы земные]).

It was proposed to open the autumn season at the Teatro alla Scala with the first two little operas of Puccini's Trittico [Earthly Powers] (Она предполагась к постановке к открытию осеннего сезона в Ла Скала вместе в первыми двумя одноактными операми "Триттико" Пуччини [Силы земные]).

A screaming rock opera about Christ and Judas, with Judas a hero of progressive if simplistic politics, was adjudged genial [Earthly Powers] (Визгливая рок-опера про Христа и Иуду, где Иуда был изображен героем прогрессивной, пусть и упрощенческой политики, была признана гениальной [Силы земные]).

You don't have operas about saints [Earthly Powers] (Про святых опер не пишут [Силы земные]).

The grounds were gay with tree-slung fairy-lights, with fire and smoke of food-sellers, noise of show-booths, of Tonggeng music, Chinese opera, Indian drums, brown and yellow faces above best clothes, glistening eyes wide in the shine of the Sultan's treat [Time for a Tiger] (Территорию весело украшали деревья, увешанные разноцветными фонарями; дымили жаровни продавцов еды; шумели подмостки, где шли представления; музыка ронггenga, китайская опера, индусские барабаны, коричневые и желтые лица над лучшими нарядами, сверкающие глаза, широко открытые на щедроты султанского угощения [Время тигра]).

– С ключевым словом **WALTZ (вальс)**:

The gramophone was playing a waltz [Earthly Powers] (Граммофон играл вальс [Силы земные]).

Still, there was a tango, "La Paloma," and a couple of one-steps, including "Felix," and some Irving Berlin waltzes [Earthly Powers] (Сохранились лишь танго "Ла Палома", пара уан-стенов, включая "Феликса" и несколько вальсов Ирвинга Берлина [Силы земные]).

"Happy Birthday" was played as a creamy waltz... [Earthly Powers] ("Happy Birthday" заиграли в ритме вальса... [Силы земные]).

The waltz ended and the dancers clapped the recorded dance band [Earthly Powers] (Вальс завершился и танцоры захлопали записанной на пластинку музыке [Силы земные]).

We meet Mozart and Rilke at the performance of a new Strauss waltz [Earthly Powers] (Мы встречаем на страницах книги Моцарта и Рильке, слушающих первое исполнение нового вальса Штрауса [Силы земные]).

– С ключевым словом **CONCERTO** (*концерт*):

He was going to write a concerto for railway engine and orchestra [Earthly Powers] (*Он собирался писать концерт для паровоза с оркестром* [Силы земные]).

...being commissioned to compose for the pianist Albert Poupou, who had heard his ridiculous fantasia the previous October, a jazzy concerto with saxophones and wa-wa trumpets and the rest of the nonsense [Earthly Powers] (...получил заказ от пианиста Альбера Пупона, слышавшего его смехотворную фантазию в октябре предыдущего года, на сочинение джазового концерта для фортепиано с саксофоном, трубами и прочим вздором [Силы земные]).

...produced his own jazzy concerto seven years later [Earthly Powers] (...написал свою собственный джазовый концерт семь лет спустя [Силы земные]).

Domenico <...> was not above using one or two of its themes for his jazzy concerto [Earthly Powers] (*Доменико <...> использовал одну – две темы оттуда в своем джазовом концерте* [Силы земные]).

Domenico's concerto, a great event [Earthly Powers] (*великое событие, концерт Доменико* [Силы земные]).

"That concerto," she said, her slight venerean strabismus glinting, as her daughter-in-law's so often did, in faint mockery. "<...> Is it good, this concerto?" [Earthly Powers] («*Ох уж этот концерт*», – озорно сверкнув чуть косящими, как у невестки, глазами, с легкой насмешкой произнесла она. «<...> *Как хоть концерт, хороший?»* [Силы земные]).

Her intonation on that last word had the faint mockery she had given to concerto... [Earthly Powers] (*В последних ее словах явно слышалась насмешка над концертом...* [Силы земные]).

So there it was, Domenico's piano concerto... [Earthly Powers] (*Вот это и было фортепьянным концертом Доменико...* [Силы земные]).

– С ключевым словом **MARCH** (*марш*):

This is not a fucking funeral march [Earthly Powers] (*Это вам не похоронный марш!* [Силы земные]).

– С ключевым словом **ORATORIO** (*оратория*):

Saints are for oratorios [Earthly Powers] (*О святых пишут оратории* [Силы земные]).

– С ключевым словом **SOUND-TRACK** (*звуковая дорожка*):

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 Clockwork Orange] (*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...* [Заводной апельсин]).

Then there were lewdies being dragged off creeching though not on the sound-track... [A Clockwork Orange] (Потом пошли кадры, где людей куда-то тащат, а они кричат, но на звуковой дорожке их криков не был... [Заводной апельсин]).

I've finished with shovelling auditory shit on sound tracks [Earthly Powers] (Надоело грести лопатой звуковое дерьмо на звуковую дорожку [Силы земные]).

He heard the atmospheric music of the sound-track [Time for a Tiger] (Он слышал саундтрек с атмосферической музыкой [Время тигра]).

At times it was thought that an American might be appointed, who, because he would combine the familiar and the exotic and would carry on his breath the magic of the sound-track, might arouse in the boys a strong religious devotion [Time for a Tiger] (Порой подумывали о приглашении американца, возможно, способного, благодаря сочетанию фамиллярности и экзотики с магическими саундтреками на устах, внушить мальчикам сильную религиозную преданность [Время тигра]).

– 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 [A Clockwork Orange] (Моей обязанностью было управляться со стареньким проигрывателем, ставить торжественную музыку перед и после, а также в середине службы, когда полагается петь гимны [Заводной апельсин]).

Then the door opened and the chassos came in to tolchock me back to my vonny cell, but the old charles still went on singing this hymn [A Clockwork Orange] (Затем дверь отворилась, вошли вертухаи, чтобы ottastshitt меня обратно в вонючую камеру, но старый свищ, не прерываясь, продолжал петь свой псалом [Заводной апельсин]).

We'll end with Hymn Number 435 in the Prisoners' Hymnal [A Clockwork Orange] (Споём сейчас гимн номер 435 из тюремного сборника)

Then he began to sing away at a hymn in a real loud rich goloss (...и запел громким, хорошо поставленным голосом псалом [Заводной апельсин]).

...angelic voices intone a hymn... [Earthly Powers] (...ангельские голоса запюют гимн... [Силы земные]).

...Ambrose naked on his deathbed, singing one of his own hymns [Earthly Powers] (...обнаженного Амвросия на смертном одре, поющего гимн его собственного сочинения [Силы земные]).

The congregation began to sing a kind of recessional hymn [Earthly Powers] (Все сборище запело прощальный гимн [Силы земные]).

The hymn ended [Earthly Powers] (Гимн кончился [Силы земные]).

The final hymn sung was "For Those in Peril on the Sea" [Earthly Powers] (Последним песнопением был гимн "За тех кто в море в опасности" [Силы земные]).

God rides on the storm. There's a hymn about that, Isaac somebodyorother [Earthly Powers] (Бог является в буре. Об этом есть гимн, написанный Айзеком, как же его фамилия... [Силы земные]).

...choirboys singing a hymn unidentifiable as to either words or tune... [Earthly Powers] (...мальчиков, поющих гимн на слова и мотив непонятного происхождения... [Силы земные]).

Then there was a good deal about, as an instance of this free adaptation, the African mass, in which dancing and chanting would be more appropriate, and probably far more pleasing to the Lord, than the imposition of organ voluntaries or Western hymns [Earthly Powers] (Далее шло довольно длинное рассуждение о том, что африканской мессе больше подходят и куда более угодны Господу пение и танцы, чем исполнение на органе западных гимнов [Силы земные]).

Still, the film was recognised as an inferior product and Goebbels had set his heart on the sponsoring of a masterwork of commemoration of the author of the official Nazi hymn [Earthly Powers] (Тем не менее фильм был признан неудачным, и Геббельс решил во что бы то ни стало спонсировать создание подлинного шедевра, посвященного автору официального нацистского гимна [Силы земные]).

Francis Xavier preached about the love of an alien God, tried to fracture the indivisible numen and establish a crude triune structure, set up schools where dreary hymns were sung, and finally condoned the rack and the thumbscrew [Time for a Tiger] (Франциско Хавьер проповедовал любовь к чужому Богу, пытался разделить неделимый нумен, создать жесткую триединую структуру, открывал школы, где пели мрачные гимны, и, наконец, смирился с дыбой и тисками для пальцев [Время тигра]).

– С ключевым словом **RECORD / RECORDING** (пластинка, запись):

It had the gloopy name of MELODIA, but it was a real horrorshow mesto and skorry, most times, at getting the new RECORDINGS [A Clockwork Orange] (Название у него было глуповатое: «Melodija», но дело там знали, работали быстро, и там, как правило, проще всего было доставать новые записи [Заводной апельсин]).

The record had come to a stop [Earthly Powers] (Пластинка кончилась [Силы земные]).

The record had been turned over [Earthly Powers] (Он поставил пластинку [Силы земные]).

There were a lot of unplayable records: the heat had turned those unprotected by the icebox into shallow soup plates [Earthly Powers] (Рядом лежало множество пришедших в негодность пластинок: от жары те из них, что не хранились в ящике со льдом, превратились в подобие мелких суповых тарелок [Силы земные]).

Phonograph records were helpful promotion, and films were helpful to phonograph records, the symbiosis began early [Earthly Powers] (Тут на помощь приходила звукозапись на пластинках, а кино, в свою очередь, помогало расти популярности индустрии звукозаписи, их симбиоз начался очень рано [Силы земные]).

Strange, I derived most comfort in my loneliness from my brother Tom, whose voice survived on gramophone records [Earthly Powers] (Странно, но более всего скрашивал мое одиночество мой покойный брат Том, чей голос сохранился в записях на пластинках [Силы земные]).

One of the staff had a complete set of the Tommy Toomey records [Earthly Powers] (Томми Туми, извлеченный из прошлого, поющий и говорящий с виниловой пластинки новому поколению [Силы земные]).

And when they sang songs they were decent good songs with sensible words, not the bloody tripe you get now with a million records sold to the teenagers [One hand clapping] (А когда пели песни, песни были хорошие и приличные, с осмысленными словами, а не распроклятая белиберда, которую сейчас всучивают тинейджерам на миллионах пластинок [Однорукий аплодисмент]).

You, Salim, like gramophone records of American singers [Time for a Tiger] (Вы, Селим, любите пластинки американских эстрадных певцов [Время тигра]).

The record of 'Seven Lonely Nights' stuck and squawked psitta-cinely... [Time for a Tiger] (Пластинка «Семь месяцев одиночества» заедала и верещала, как попугай... [Время тигра]).

A record was ready to play for them, one of the pile skewered on the automatic-change spindle [Time for a Tiger] (Пластинка приготовилась, одна из стопки на автоматическом сменном шпинделе [Время тигра]).

Victor Crabbe's headmaster was a little man called Boothby with a third-class Durham degree, a raunchy sportsman with a taste for whisky-water and fast cars, who subscribed to a popular book-club and had many long-playing records, who invited people to curry tiffin and said, "Take a pew." [Time for a Tiger] (При Викторе Краббе директором был человек по фамилии Бутби с третьесортной, полученной в Дареме степенью, спортсмен с брюшком, любитель виски с водой и быстроходных автомобилей, член популярного книжного клуба, обладатель массы долгоиграющих пластинок, приглашавший на завтраки с кэрри и говоривший: «Присаживайтесь» [Время тигра]).

... he had met Rahimah, the sole dance-hostess, who poured beer, changed the records... [Time for a Tiger] (...он встретил Рахиму, единственную платную танцовщицу, которая разливала пиво, меняла пластинки... [Время тигра])

Crabbe thought with a pang of Rahimah, his betrayal over the scratchy record in the Paradise Cabaret [Time for a Tiger] (Краббе с болью вспомнил Рахиму, свое предательство под исцарапанную пластинку в кабаре «Парадиз» [Время тигра]).

Soon they came to the Paradise Cabaret – dim lights and a hoarse record, the manager in evening dress of shorts and singlet and cigar standing, dim-descried, at the curtained door [Time for a Tiger] (Скоро подъехали к кабаре «Парадиз» — слабые огни, хрипая пластинка, управляющий в вечернем костюме — шорты и майка, — стоял с сигарой, слабо виднеясь в дверях с занавеской [Время тигра]).

Crabbe spoke his slow Malay over a record which, to samba rhythm, recounted in a skirl of grace-notes the principles of religion-“Rukun Islam.” [Time for a Tiger] (Краббе медленно говорил по-малайски сквозь пластинку, резкими благочинными нотами излагавшую в ритме самбы религиозные принципы — «Рукун Ислам» [Время тигра]).

The record changed [Time for a Tiger] (Пластинка сменилась [Время тигра]).

There even seemed to be a hidden tape-recording of Soho street sounds, the Adriatic brutally shut out [Tremor of Intent] (Магнитофонная запись шума Сохо безжалостно заглушала шум Адриатики [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **RHYTHM** (*ритм*):

Two drums beat easy rhythms and an old man blew a flute, first with his mouth, then with his nose [Time for a Tiger] (Два барабана отбивали легкие ритмы, один старик дул в флейту, сначала ртом, потом носом [Время тигра]).

Crabbe spoke his slow Malay over a record which, to samba rhythm, recounted in a skirl of grace-notes the principles of religion – “Rukun Islam [Time for a Tiger] (Краббе медленно говорил по-малайски сквозь пластинку, резкими благочинными нотами излагавшую в ритме самбы религиозные принципы — «Рукун Ислам» [Время тигра]).

– С ключевым словом **SOLO** (*соло*):

He spent an excruciating two minutes adjusting his piano seat, cracked all his fingers in a manner that suggested he was counting the tempo for Pierné, then smashed out the opening solo two measures [Earthly Powers] (В течение долгих двух минут он поправлял рояльный табурет, трещал пальцами, как будто задавая Пьерне нужный темп, затем выдал первые аккорды начального соло [Силы земные]).

The second subject on solo piano with accompanying muted divided strings playing chords like a representation of brave suffering was a kind of blues tune [Earthly Powers] (Вторая часть фортепьянного соло сопровождалась приглушенными звуками разрозненных струнных, долженствующее изображать страдания храбрых, и напоминала мелодии блюза [Силы земные]).

Solo oboe here? [Earthly Powers] (Тут соло гобоя? [Силы земные]).

...a local baritone interspersed some solos... [Earthly Powers] (...местный баритон исполнил несколько арий... [Силы земные]).

Solos, quartets, choruses [Earthly Powers] (Соло, квартетов, хоров [Силы земные]).

– С ключевым словом **TRIO** (*трио*):

Domenico needed a greater variety of forms – trios, quartets, quintets as well as duets [Earthly Powers] (Доменико требовалось большее разнообразие форм – трио, квартеты, квинтеты, а также дуэты [Силы земные]).

His back to the trio, he knelt and gave thanks to God for the miracle... [Earthly Powers] (Повернувшись спиной к трио, он преклонил колена и стал благодарить Бога за чудо... [Силы земные]).

Male voice trio: Nicholas and the two outer resuscitated [Earthly Powers] (Трио мужских голосов: Николая и двух реанимированных, стоявших по бокам [Силы земные]).

– С ключевым словом **DUET** (*дуэт*):

Bloom and Stephen at the cabman's shelter, the chantey-singing Murphy, a tenor and baritone duet before parting [Earthly Powers] (Блум и Стивен в лачуге извозчика, Мерфи поет матросскую песню, дуэт тенора и баритона перед разлукой [Силы земные]).

Domenico needed a greater variety of forms – trios, quartets, quintets as well as duets [Earthly Powers] (*Доменико требовалось большее разнообразие форм – трио, квартеты, квинтеты, а также дуэты* [Силы земные]).

Molly <...> sang in bed a duet with her own recorded voice... [Earthly Powers] (*Молли <...> в постели пела дуэтом с ее собственной записью* [Силы земные]).

Duets, patter songs, choruses [Earthly Powers] (*Пиши дуэты, тараторки, песенки для хора* [Силы земные]).

– С ключевым словом **QUARTET** (*квартет*):

There was music playing, a very nice malenky string quartet... [A Clockwork Orange] (*...я Передавали музыку, очень даже приличный струнный квартет...* [Заводной апельсин]).

Domenico needed a greater variety of forms – trios, quartets, quintets as well as duets [Earthly Powers] (*Доменико требовалось большее разнообразие форм – трио, квартеты, квинтеты, а также дуэты* [Силы земные]).

Then would follow a quartet for Cunard liners, unbacked by Nancy Cunard [Earthly Powers] (*А еще квартет для пароходов компании Кунард, хотя Нэнси Кунард его не поддержала* [Силы земные]).

He was working on a set of polytonal quartets for various combinations [Earthly Powers] (*Теперь он работал над серией политональных квартетов для различных комбинаций инструментов* [Силы земные]).

Solos, quartets, choruses [Earthly Powers] (*Соло, квартетов, хоров* [Силы земные]).

– С ключевым словом **QUINTET** (*квинтет*):

Domenico needed a greater variety of forms – trios, quartets, quintets as well as duets [Earthly Powers] (*Доменико требовалось большее разнообразие форм – трио, квартеты, квинтеты, а также дуэты* [Силы земные]).

**СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ СУБФРЕЙМ
«ТВОРЕЦ» В СОСТАВЕ ФРЕЙМА «МУЗЫКА»**

– С ключевым словом **ORCHESTRA** (*оркестр* = *оркестранты*):

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... [A Clockwork Orange] (Перешёл 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... [Заводной апельсин]).

When the Palladium orchestra blasted with excessive noise and speed into The Entry of the Gladiators... [Earthly Powers] (Когда оркестр "Палладиума" громко грянул "Выход гладиаторов"... [Силы земные]).

The orchestra had begun to rehearse that piece at a good lively tempo... [Earthly Powers] (Оркестр начал репетировать вышеназванный номер в хорошем темпе... [Силы земные]).

...orchestra blasted with excessive noise and speed... [Earthly Powers] (Оркестр грянул во всю мощь [Силы земные]).

...the orchestra to be accommodated in drawn coal trucks [Earthly Powers] (...оркестр должен был помещаться в тендере паровоза [Силы земные]).

The Conservatoire Orchestra under Gabriel Pjerné [Earthly Powers] (best remembered now for his little piece about little fauns [Силы земные]) began with two of Debussy's Nocturnes [Earthly Powers] (Оркестр консерватории под управлением Габриэля Пьерне [Earthly Powers] (запомнившегося своим этюдом о маленьких фавнах [Силы земные]) начал программу двумя ноктюрнами Дебюсси... [Силы земные]).

Large orchestra with saxophones [Earthly Powers] (Большой оркестр с саксофонами [Силы земные]).

The bare stage was Frenchchalked, the orchestra came onstage and played the latest Charlestons and fox-trots [Earthly Powers] (Пустую сцену натерли мелом, оркестранты уселись на сцене и играли новейшие чарльстоны и фокстроты [Силы земные]).

A dance orchestra was playing on a raised platform under a Pier Luigi Nervi waffled ceiling [Earthly Powers] (Оркестр играл на эстраде под потолком работы Пьера Луиджи Нерви [Силы земные]).

The orchestra had started playing "Happy Birthday" [Earthly Powers] (Оркестр стал играть "Happy birthday" [Силы земные]).

They say who shall be in my orchestra and who not [Earthly Powers] (Они мне говорят, кого принимать в оркестр, а кого нет [Силы земные]).

I played the drums for a week in the orchestra... [Earthly Powers] (Я неделю был ударником в оркестре... [Силы земные]).

An orchestra played Waldteufel [Earthly Powers] (Оркестр играл Вальдтейфеля [Силы земные]).

...the orchestra plays 'Jingle Bells' [Earthly Powers] (*И оркестр играет "Джингл беллз"* [Силы земные]).

It was Mario Cechetti: he was applauded while the orchestra held a fermata [Earthly Powers] (*Это был Марио Чекетти: его приветствовали аплодисментами, для чего оркестр сделал паузу* [Силы земные]).

...the tempest being battle conducted in the orchestra on good Hollywood principles... [Earthly Powers] (...оркестр изображает шум битвы в лучших традициях Голливуда... [Силы земные]).

If Beethoven's Fifth Symphony was not played by an orchestra... [Earthly Powers] (*Если бы оркестры не исполняли пятую симфонию Бетховена...* [Силы земные]).

Christmas songs being played in waltztime by the orchestra... [Earthly Powers] (...оркестр играет в ритме вальса рождественские гимны... [Силы земные]).

– С ключевым словом **SINGER** (*певец / певица*):

The stereo was on and you got the idea that the singer's goloss was moving from one part of the bar to another... [A Clockwork Orange] (*Проигрыватель играл вовсю, причем стерео, так что golosnia певца как бы перемещалась из одного угла бара в другой...* [Заводной апельсин]).

There would be some big famous stupid comic chelloveck or black singer [A Clockwork Orange] (*Выступал обычно либо какой-нибудь дурацкий знаменитый клоун, либо певец-негр* [Заводной апельсин]).

A singer sang through a microphone [Earthly Powers] (*Певец пел в микрофон* [Силы земные]).

...the singer, an epicene willow-wand with a tow lock over his right eye, was singing it... [Earthly Powers] (...певец, извивающийся гермафродит с локоном, упавшим на правый глаз, запел... [Силы земные]).

I had heard him say on the telephone: "How's about a little golfie?" and to a singer, male: "That was but beautiful, sweetheart" [Earthly Powers] (*Я слышал как он говорил кому-то по телефону: "Как насчет немного голфи?" или мужчине-певцу: "Это было прекрасно, любимый мой"* [Силы земные]).

To urge us in our just fight we have, thank God, better writers, more stirring singers [Earthly Powers] (*У нас есть другие, лучшие писатели и певцы, способные вдохновить нас в нашей борьбе* [Силы земные]).

A black lady. She used to be a nightclub singer [Earthly Powers] (*Черная леди. Она раньше пела в ночном клубе* [Силы земные]).

His speech had been much coarsened by contact with his Sunday friends, including the great black singer and dancer Nat Fergana [Earthly Powers] (*Речь его заметно погубела после общения с его воскресными друзьями, среди которых был и великий черный певец и танцор Нэт Фергана-младший* [Силы земные]).

The singers took their bows and were mostly bravoed [Earthly Powers] (*Певцы кланялись и в основном приветствовались криками "браво!"* [Силы земные]).

Domenico appeared on the stage with the singers and was booed and acclaimed [Earthly Powers] (*Доменико вышел на сцену вместе с певцами и был освистан и приветствуем восторженными возгласами одновременно* [Силы земные]).

I had once given him an exclusive story about the impending marriage between the sixty-year-old actorsinger Benny Grimaldi and a sixteen-year-old girl still at Hollywood High [Earthly Powers] (Я ему когда-то подарил исключительную историю про предстоящую женитьбу шестидесятилетнего актера и певца Бенни Гримальди на шестнадцатилетней голливудской школьнице [Силы земные]).

He bought two old buses to carry singers [Earthly Powers] (Он купил два старых автобуса, чтобы возить на них певцов-хористов [Силы земные]).

Her husband, a singer with an artificial leg who she believes is performing in a concert in Dijon to raise money for soldier comforts, turns up with his mistress at the same hotel [Earthly Powers] (Она полагает, что ее муж, певец с искусственной ногой, дает благотворительный концерт в пользу солдат в Дижоне, в то время как он приезжает с любовницей в ту же самую гостиницу [Силы земные]).

This picture showed a very plump blonde singer and a very silly comedian [One hand clapping] (Эта картинка показывала очень полненькую блондинистую певицу и очень глупого комика [Однорукий аплодисмент]).

The singer and the comedian were doing a kind of final number in night clothes [One hand clapping] (Певица с комиком исполняли что-то наподобие последнего номера на сон грядущий [Однорукий аплодисмент]).

But it didn't seem to me that they pointed him out in a nice way, as if he was a pop-singer [One hand clapping] (Только мне казалось, они на него тычут не из симпатии, типа на поп-певца [Однорукий аплодисмент]).

Ten thousand people homeless in the floods, but the front page has all this about this teenage pop singer falling off the stage at Doncaster [One hand clapping] (Десять тысяч человек лишились жилья в результате наводнения, а на всей первой странице про того самого сопляка поп-певца, что свалился со сцены в Донкастере [Однорукий аплодисмент]).

You, Salim, like gramophone records of American singers [Time for a Tiger] (Вы, Селим, любите пластинки американских эстрадных певцов [Время тигра]).

That was when he was dreaming about being a film-star, or the great Malay singer or the leader of U.M.N.O. [Time for a Tiger] (Это бывало, когда он мечтал, как станет кинозвездой, или великим малайским певцом, или лидером НОММ [Время тигра]).

'Is it some sort of a bloody queer ear you'll be wanting yourself?' said a bearded young man, a drunken country singer [Tremor of Intent] (Таким же, в который ты сейчас получишь, – буркнул подвыпивший бородатый парень, местный певец [Трепет намерения]).

The bearded singer was carried off cursing still [Tremor of Intent] (Бородач [бородатый певец] же, которого уже поволокли к дверям, продолжал сыпать проклятьями [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **BAND** (*оркестр / джаз-банд*):

The band was playing "Jealousy" [Earthly Powers] (Оркестр играл «Ревность» [Силы земные]).

The band was playing "Eine kleine Reise im Frühling" [Earthly Powers] (Музыканты заиграли "Eine kleine Reise im Frühling" [Силы земные]).

...though I seem to recall a distant military band shrilling and thudding... [Earthly Powers] (*...хотя и припоминаю отдаленные резкие и бухающие звуки военного оркестра...* [Силы земные]).

Black jazz bands [Earthly Powers] (*Черные джаз-банды* [Силы земные]).

But the black man in the little band was, from his features, only authentically Senegalese [Earthly Powers] (*Но негр [в джаз-банде], судя по чертам лица явно был сенегальцем* [Силы земные]).

He shouted at the band to play "The Darktown Strutters' Ball" and they did [Earthly Powers] (*Он заорал музыкантам, чтобы они сыграли "Бал задавак из Темного Города", они подчинились* [Силы земные]).

The band consisted of a black cornetist named True Vanderbilt, a drummer with an artificial left arm who came from Marseilles, a consumptive violinist, and my brother-in-law Domenico [Earthly Powers] (*Джаз-банд состоял из негра-кларнетиста по имени Трюк Вандербильт, ударника с протезом вместо левой руки, приехавшего из Марселя, чахоточного скрипача и моего зятя Доменико* [Силы земные]).

The band was getting up to take its break [Earthly Powers] (*Музыканты поднялись, чтобы размяться и отдохнуть* [Силы земные]).

He played jazz in a real jazz band with a genuine Negro cornetist [Earthly Powers] (*Он играл джаз в настоящем джаз-банде вместе с негром-кларнетистом* [Силы земные]).

...I got a sudden novelist's vision of Carlo disguised as a saxophonist in one of the two bands... [Earthly Powers] (*...в моей голове воображение романиста тут же нарисовало образ Карло переодетого саксофонистом одной из двух джаз-банд...* [Силы земные]).

The little pit band started to play the National Anthem [Earthly Powers] (*Оркестр в яме заиграл национальный гимн* [Силы земные]).

He proposes taking you to the station in a hired Daimler with the KL Police Band playing [Earthly Powers] (*Он предложил отвести вас на станцию на наемном "даймлере" с полицейским оркестром* [Силы земные]).

We paid a visit to Jamaica, and there we heard real calypsos sung and bands with all the instruments made out of old petrol cans [One hand clapping] (*Посетили Ямайку, там слышали настоящие песни калипсо, оркестр со всеми инструментами, сделанными из старых канистр от бензина* [Однорукий аплодисмент]).

The band strikes up with a one-er two-er three [One hand clapping] (*Оркестр нас оглушает и-раз-и-два-и-три* [Однорукий аплодисмент]).

Perhaps a band played the state-directed circus-music of Khatchaturian from a Byzantine iron bandstand, people around listening, drinking state beer [Tremor of Intent] (*Там на витой железной эстраде оркестр, наверное, играет музыку Хачатуряна для Государственного цирка, а толпящийся вокруг народ пьет государственное пиво* [Трепет намерения]).

They'll welcome you with brass bands when you get home. Can't you see, it'll be a marvellous bit of propaganda, apart from everything else [Tremor of Intent] (*Дома тебя встретят с оркестром. Неужели ты не понимаешь, что, помимо прочего,*

это будет еще и прекрасным пропагандистским спектаклем! [Трепет намерения]).

The band started to play a slow fox-trot [Tremor of Intent] (Музыканты заиграли медленный фокстрот [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **MUSICIAN** (музыкант):

I've had one or two shall I say literary personages sent to me with precisely your problem. It's always such people who have the problem. Actors, too, though not musicians [Earthly Powers] (Ко мне обращались двое других людей, э-э... литературной профессии, с совершенно такой же проблемой, что беспокоит вас. Почему-то, всегда это происходит именно с людьми подобного рода занятий. Ну, еще и с актерами, но не с музыкантами [Силы земные]).

His black oiled hair was long, as a musician's was expected to be in those days [Earthly Powers] (Он носил длинные умащенные маслом черные волосы, как большинство музыкантов того времени [Силы земные]).

We musicians and writers, always on the move [Earthly Powers] (Да, нам музыкантам и писателям, все время приходится разъезжать [Силы земные]).

He looked very much the Latin Quarter Parisian these days, thin, shabby, unshorn, the garret musician straight out of Murger [Earthly Powers] (Он теперь выглядел как настоящий парижанин из Латинского квартала, стройный, небрежно одетый, нестриженный чердачный музыкант прямо из "Богемы" Мерже [Силы земные]).

And Hortense wouldn't like that, released from cold England to the smile of southern teeth, wooed southernly by an Italian musician of good looks and family... [Earthly Powers] (А Ортенс этому будет не рада, только вырвалась из холодной Англии, встретила симпатичного улыбчивого южанина, музыканта из приличной семьи... [Силы земные]).

...as if the impulses that had made, respectively, Carlo a priest and Domenico a musician had been arrested and frozen into the intriguing inconsistencies of a personality [Earthly Powers] (...словно те импульсы, что сделали Карло священником, а Доменико - музыкантом, застыли в нем, не получив дальнейшего развития, и породили сложный и противоречивый характер... [Силы земные]).

Mineral water was brought for him, stronger drink was forbidden the musicians till closing time [Earthly Powers] (Ему принесли минеральной воды, алкогольные напитки музыкантам позволялось употреблять только после закрытия [Силы земные]).

He nodded and then shook his head as if to shake the nod away, left the bar and went back to the dais and the reassembling musicians [Earthly Powers] (Он кивнул, затем покачал головой, будто отменяя кивок, встал и пошел назад на эстраду, где уже собирались музыканты [Силы земные]).

Poet, priest, musician, martyr, something [Earthly Powers] (Поэт, священник, музыкант, мученик, что-то в этом роде [Силы земные]).

He nodded and then shook his head as if to shake the nod away, left the bar and went back to the dais and the reassembling musicians [Earthly Powers] (Он кивнул, затем

покачал головой, будто отменяя кивок, встал и пошел назад на эстраду, где уже собирались музыканты [Силы земные]).

You will find things to say to her that Domenico is too selfish or stupid to think of. He is only a musician [Earthly Powers] (Ты найдешь верные и необходимые ей слова, Доменико слишком эгоистичен и туп, он не сможет. Он всего лишь музыкант [Силы земные]).

She will not be browbeaten by Domenico the great musician [Earthly Powers] (Великому музыканту Доменико не заткнуть ее за пояс [Силы земные]).

The musicians were taking their mandatory cigarette break, five minutes every hour [Earthly Powers] (У музыкантов был обязательный перекур, пять минут каждый час [Силы земные]).

The musicians stubbed out and reassembled [Earthly Powers] (Музыканты затушили сигареты и снова собрались [Силы земные]).

An English Jesuit martyr and an English poet and musician [Earthly Powers] (Английский иезуит-мученик, а также английский поэт и музыкант [Силы земные]).

Conservative musicians were standing to denounce the work as a disgrace to La Scala and one another as insufficiently conservative or something [Earthly Powers] (Консервативные музыканты встали, чтобы осудить это произведение как позор Ла Скала и друг друга за недостаточный консерватизм или еще за что-то [Силы земные]).

The youngest son became a musician of mediocre talent who found his vocation in the composition of mediocre music for mediocre Hollywood films [Earthly Powers] (Младший сын стал музыкантом посредственного таланта, нашедшим свое призвание в сочинении посредственной музыки к посредственным голливудским фильмам [Силы земные]).

Last I heard he'd taken the way out of all hopeless musicians [Earthly Powers] (Я слышал, что в поисках выхода он пошел по пути всех бездарных музыкантов [Силы земные]).

The future of healthy English art lies in the provinces. Yes, oh yes, that is where the poet and musician will best flourish [One hand clapping] (Будущее здоровых английских искусств в провинции. Да, о да, это здесь наиболее расцветет поэт и музыкант [Однорукий аплодисмент]).

The musicians all seemed very old, servants of the Line near retirement, but they made a virtue of the slow finger movements that arthritis imposed on them: Richard Rodgers became noble, processional [Tremor of Intent] (Старые, всю жизнь отдавшие родному кораблю музыканты искренне полагали, что от артрита, поразившего их пальцы, Ричард Роджерс только выигрывал, делаясь благородней и торжественней [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **PIANIST** (**пианист**):

The saxophonist, pianist, banjoist and drummer were whites [Earthly Powers] (Саксофонист, пианист, банджоист и ударник были белыми [Силы земные]).

He rode on the wave of the success of George Gershwin's Rhapsody in Blue, first performed that year, being commissioned to compose for the pianist Albert Poupon

[Earthly Powers] (*Он оседлал волну, созданную успехом "Рансодии в стиле блюз" Джорджа Гершвина, впервые исполнявшейся в тот год, и получил заказ от пианиста Альбера Пупона [Силы земные]*).

The pianist began to play "Whiter Than the Whitewash on the Wall" [Earthly Powers] (Пианист заиграл "Белее белых стен" [Силы земные]).

...the pianist, fresh cigarette apuff, began to play "Abide with Me" [Earthly Powers] (Пианист, закулив очередную сигарету, заиграл "Слушайте меня" [Силы земные]).

The other sailor had released a mealy coil of vomit onto the piano keyboard. The pianist and his cigarette-feeder got him for that. Dirty thing [Earthly Powers] (Третий матрос обильно блеванул прямо на клавиатуру пианино, пианист и тот, кто снабжал его сигаретами, принялись его за это лупить. Грязная свинья [Силы земные]).

The violinist-saxophonist and drummer were packing up, the pianist swigging from a bottle [Earthly Powers] (Скрипач-саксофонист и ударник спешно убирали свои инструменты, пианист пил прямо из горлышка [Силы земные]).

The pianist, who seemed as drunk as his leader, was doing something atonal and aleatoric... [Tremor of Intent] (Пианист, который, похоже, был пьян не меньше, чем лидер ансамбля, выписывал нечто атональное и алеаторическое... [Трепет намерения])

The music suddenly, except for the pianist, stopped [Tremor of Intent] (Музыканты (за исключением пианиста) вдруг прекратили играть [Трепет намерения]).

The pianist came in with a recitative accompaniment but then was hushed [Tremor of Intent] (Пианист отозвался речитативным аккомпанементом, но на него сразу шикнули [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **DRUMMER** (ударник):

The violinist-saxophonist and drummer were packing up, the pianist swigging from a bottle [Earthly Powers] (Скрипач-саксофонист и ударник спешно убирали свои инструменты, пианист пил прямо из горлышка [Силы земные]).

The band consisted of a black cornetist named True Vanderbilt, a drummer with an artificial left arm who came from Marseilles, a consumptive violinist, and my brother-in-law Domenico [Earthly Powers] (Джаз-банд состоял из негра-кларнетиста по имени Трюк Вандербильт, ударника с протезом вместо левой руки, приехавшего из Марселя, чахоточного скрипача и моего зятя Доменико [Силы земные]).

The saxophonist, pianist, banjoist and drummer were whites [Earthly Powers] (Саксофонист, пианист, банджоист и ударник были белыми [Силы земные]).

...meanwhile drummer and bassist assured the dancers that this was still the dance they had started off to dance [Tremor of Intent] (...в то время как бас и ударник пытались убедить танцующих, что музыканты по-прежнему исполняют фокстрот [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **SAXOPHONE-PLAYER / SAXOPHONISTS** (**саксофонист**):

That saxophone-player seems to be drunk [Tremor of Intent] (Саксофонист, должно быть, пьян [Трепет намерения]).

The universe is one thing. God and typewriters and drunken saxophonists. What sort of business does Mr Theodorescu do? Mr Theodorescu is also part of the universe [Tremor of Intent] (Мир един. В нем всё: и Бог, и пишущие машинки, и пьяный саксофонист. А чем занимается мистер Теодореску? Ведь и он – часть этого мира [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **COMPOSER** (**композитор**):

I am Domenico Campanati, a composer of music [Earthly Powers] (Меня зовут Доменико Кампанати, я – композитор [Силы земные]).

You say you are a composer of music. I should think you would despise the music of this work, which is a musical comedy [Earthly Powers] (Вы говорите, что вы композитор. Наверное, музыка в этой моей вещи, в музыкальной комедии, покажется вам отвратительной [Силы земные]).

Composers can't sing [Earthly Powers] (Композиторы не умеют петь [Силы земные]).

To employ a convenient image, we may say that man plays on a keyboard the melody of evil, but he is not its composer [Earthly Powers] (Для удобства сравнения можно сказать, что человек играет на клавишах мелодию зла, но не он является ее композитором [Силы земные]).

It was in Paris that she said, while Domenico was meeting the composer Germain Tailleferre somewhere, that she would never forgive me [Earthly Powers] (Именно тогда, в Париже, когда Доменико ушел на встречу с композитором и пианисткой Жермен Тайффер, она сказала мне, что никогда не простит мне этого [Силы земные]).

I understood that all that was realised, the difficulty, I mean, of Domenico's earning his living as a composer of serious music. He says he is still learning his craft [Earthly Powers] (По крайней мере, все понимают как сложно заработать сочинением серьезной музыки. Доменико говорит, что он все еще учится этому ремеслу [Силы земные]).

Joyce liked sometimes to drink in the onomastic vicinity of minor operatic composers [Earthly Powers] (Джойс любил иногда выпить в местах, названных в честь второразрядных сочинителей опер [Силы земные]).

"Do you really mean that diminuendo there?" he asked the composer, who both shrugged and nodded at the same time [Earthly Powers] («Ты в самом деле имел в виду диминуэндо в этом месте?» – спросил он композитора, который в ответ лишь пожал плечами и кивнул [Силы земные]).

Great composers will be glad to compose for the films, you'll see [Earthly Powers] (Для кино станут с радостью писать великие композиторы, вот увидишь [Силы земные]).

It [flute] was a fraction of a second late, and the fault in the timing was, of course, the composer's [Earthly Powers] (Она [флейта] запоздала на долю секунды, и это запоздание было, разумеется, на совести композитора [Силы земные]).

He was the son of Domenico Campanati, younger brother of Carlo and a famous musical composer [Earthly Powers] (Он был сыном Доменико Кампанати, младшего брата Карло, знаменитого композитора [Силы земные]).

...the brother who was an Oscar-winning Hollywood composer... [Earthly Powers] (...брату голливудскому композитору, получившему Оскар... [Силы земные]).

After dinner Ralph got down to some serious practice on his harpsichord: there was talk of his playing Mozart at a little concert that Gus Jameson, an expatriate Scottish composer, was arranging for late December [Earthly Powers] (После ужина Ральф сел за клавесин и стал всерьез готовиться к концерту, который собирался устроить Гас Джеймсон, шотландский композитор в изгнании в конце декабря [Силы земные]).

A composer of film music and a denizen of the film capital of the world, he succumbed to the immoral ambience of a culture dedicated to money and pleasure... [Earthly Powers] (Будучи сочинителем кинематографической музыки и жителем мировой кинематографической столицы, он не смог устоять перед окружающими его искушениями культуры, основанной на культе денег и удовольствий... [Силы земные]).

It is true that there was no consultation, on the part of either the homosexual librettist or the renegade much divorced composer, of the highest religious authority in the city as to the legitimacy of the project... [Earthly Powers] (Следует признать, что ни гомосексуал-либреттист, ни вероотступник многоженец-композитор не советовались с высшими духовными авторитетами города касательно законности своего проекта... [Силы земные]).

...it might be supposed that the long announced title of the work would excite interest in His Eminence, especially as its composer was his own brother [Earthly Powers] (...можно ведь предположить, что заранее анонсированное название произведения могло бы вызвать интерес Его преосвященства, в особенности и потому, что композитором был его собственный брат [Силы земные]).

Domenico Campanati, the noted light composer, had died earlier this year of thrombosis [Earthly Powers] (Доменико Кампанати, известный композитор, автор легкой музыки умер ранее в этом же году от тромбоза [Силы земные]).

Like being able to really appreciate the great composers, Beethoven and Bach and so on [One hand clapping] (К примеру, уметь по-настоящему ценить великих композиторов, Бетховена, Баха, и тому подобное [Однорукий аплодисмент]).

– С ключевым словом **CONDUCTOR** (дирижёр):

And with like big conductor's rookers beating time he went to get it [A Clockwork Orange] (И, отмахивая своими дирижерскими ручищами такт шагам, пошёл в подсобку [Заводной апельсин]).

...and the conductor was a like mixture of Ludwig van and G.F. Handel, looking very deaf and blind and weary of the world [A Clockwork Orange] (...а дирижёр

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* [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом **CHOIR / CHORUS** (хор):

Walleied one delivers booted coup de grace. Before Heini dies he murmurs the opening line of the "Marsch der Hitler jugend": a heavenly choir takes it up, crescendo [Earthly Powers] (Перед смертью Хайни шепчет первые строки "Марша гитлерюгенда": небесный хор подхватывает его крещендо [Силы земные]).

Hidden choirs in antiphony sang alleluia as the miracle of resuscitation was performed.

Red in cassock, biretta and mozzetta, snowy in surplice, they were led by Monsignor Pierluigi Bocca, the papal master of ceremonies, through the Sala Ducale into the Sistine Chapel, whose choir went before chanting Veni Creator Spiritus [Earthly Powers] (В красных сутанах, скуфейках, мозеттах и белоснежных стихарях, они были препровождены монсиньором Пьерлуиджи Бочча, папским церемонимейстером, через герцогскую залу в Сикстинскую капеллу, где хор пел "Veni Creator Spiritus" [Силы земные]).

Choir, servitors, workmen got out [Earthly Powers] (Хор, служки и рабочие удалились [Силы земные]).

We have our own choir [Earthly Powers] (У нас имеется свой хор [Силы земные]).

His choir sang and later gained a reputation nearly as great as that of the Mormon one in Salt Lake City [Earthly Powers] (Его хор прославился почти также как мормонский в Солт-Лейк-сити [Силы земные]).

Bands, dancing, gospel singing, the Heavenly Choir, sermons of divine inspiration! [Earthly Powers] (Музыка, танцы, пенье религиозных гимнов, Небесный хор, божественно вдохновенные проповеди! [Силы земные]).

He has a song with chorus – "What I want to say" – and the chorus sings it for him, but this still will not do [Earthly Powers] (Вместе с хором он поет "Я хочу сказать", и хор произносит заветные слова за него, но это не считается [Силы земные]).

Double chorus and little boys in the organ loft [Earthly Powers] (Двойной хор с мальчиками на хорах [Силы земные]).

...there were so many professional dancers, such as the girls of the Palladium chorus, probably far more seductive in their short skirts and fancy garters than in their former spangled nearnakedness [Earthly Powers] (...участвовало множество профессиональных танцоров, в частности девушки из кордебалета "Палладиума", выглядевшие теперь куда привлекательнее в коротких юбках и кружевных подвязках, чем в чисто символически прикрывавших наготу полосках во время выступлений [Силы земные]).

The noises of war recede and there's unearthly music and an angelic chorus [Earthly Powers] (Просто, шум битвы стихает и сменяется неземной музыкой и хором ангелов [Силы земные]).

Domenico must have thought so too, for now a chorus of sailors' wives and sweethearts broke into the assembly... [Earthly Powers] (Доменико, должно быть, тоже так думал, ибо теперь в собор ворвался хор матросских жен и любовниц... [Силы земные]).

The sailors' women appeared again, this time as a mourning chorus: too late, too late, the ship was wrecked, Nicholas had let everybody down [Earthly Powers] (Снова появляются жены моряков, на сей раз в виде хора плакальщиц: слишком поздно, слишком поздно, корабль разбился и потонул [Силы земные]).

Done by a male chorus [Earthly Powers] (Исполняется мужским хором [Силы земные]).

There was a copulatory chorus of drunks and whores in the brothel scene [Earthly Powers] (В сцене в борделе был хор совокупающихся пьяниц и шлюх [Силы земные]).

Now came the big phantasmagoric scene, with the unconscious rawly exposed, the chorus with much to do... [Earthly Powers] (Дальше происходит фантасмагорическая сцена с грубым изображением подсознательного, с активным участием хора... [Силы земные]).

Final reprise of chorus "Oh, say it, Cecil" as "You've said it, Cecil" [Earthly Powers] (В финальной репризе хор до этого певший "Скажи это, Сесил!" поет "Ты сказал это, Сесил!" [Силы земные]).

I know what you did with that little boy in the choir [Tremor of Intent] (Я-то знаю, что ты сделал с тем малышом на хорах [Трепет намерения]).

Strangely, two cathedral choirs sang in my head, antiphonally: Babylon the Great is fallen -If I forget thee, O Jerusalem [Tremor of Intent] (Внезапно в моем мозгу грянул антифон двух хоров: «Пал, пал Вавилон» и «Если я забуду тебя, Иерусалим» [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **TENOR** (тенор):

Stephen, played by the fine young tenor Tony Haas, sang an acrid mother song [Earthly Powers] (Стивен, роль которого играл молодой талантливый тенор Тони Хаас, пел песню о злой матери [Силы земные]).

Anus the heretic, historically an old man, was played by the young sexy tenor Tito Sudasassi [Earthly Powers] (партию еретика Ария, в реальной истории бывшего в то время стариком, исполнял молодой смазливый тенор Тито Судасасси [Силы земные]).

– С ключевым словом **BARITONE** (баритон):

...a local baritone interspersed some solos... [Earthly Powers] (...местный баритон исполнил несколько арий... [Силы земные]).

– С ключевым словом **OLD DIM** (паршивец Тём):

But old Dim, as soon as he'd slooshied this dollop of song like a lomtuck of redhot meat plonked on your plate, let off one of his vulgarities... [A Clockwork Orange] (Однако паршивец Тём, сглотив фрагмент песни, будто ломтик горячей сосиски, опять выдал одну из своих пакостей [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом **WHITE-COATED VECK** (медбрам):

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 Clockwork Orange] (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 [Заводной апельсин]).

– С ключевыми словами **PYAHNITSA, DRUNKIE** (пьяница):

...viddied by the main bar's long lighted window, a burbling old pyahnitsa or drunkie, howling away at the filthy songs of his fathers... [A Clockwork Orange] (...мы сквозь её широкую витрину zasekli старого hronika, в смысле пьяницу, распевавшего поганые песни своих поганых предков [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом **OLD CHARLES** (старый свищ):

Then the door opened and the chassos came in to tolchock me back to my vonny cell, but the old charles still went on singing this hymn [A Clockwork Orange] (Затем дверь отворилась, вошли вертухаи, чтобы ottastshitt меня обратно в вонючую камеру, но старый свищ, не прерываясь, продолжал петь свой псалом [Заводной апельсин]).

– С ключевыми словами **DRINKERS** (пьяницы), **WOMEN** (женщины), **BURGESSES** (бюргерши), **MEN IN UNIFORM** (мужчины в униформе):

It also played, in honour of the new pact, the "Song of the Volga Boatmen." The laughing drinkers, pretty women and solid burgesses and slim men in uniform, relaxed, civilised, some of them joining facetiously in the yo-oh heave-ho, seemed an assurance that there would not be any war [Earthly Powers] (Ещё он играл "Дубинушку" в честь недавно заключённого пакта. Смеющиеся пьяницы, миловидные женщины и дородные бюргерши, стройные мужчины в униформе, все раскрепощённые, цивилизованные, некоторые даже подпевали "Эй, ухнем": все это казалось надёжной гарантией того, что войны не будет [Силы земные]).

– С ключевым словом **NED ACHIMOTA** (Нед Ахимота):

...and all that cal you could slooshy a pop-disc on the stereo, this being Ned Achimota singing "That Day, Yeah, That Day" [A Clockwork Orange] (...а из динамиков стереоустановки нёсся всякий эстрадный kal типа Неда Ахимоты, который тогда как раз пел «Эх, денёк, ух, денёк, йе-йе-йе» [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом **BERTI LASKI** (Берти Ласки):

It was Berti Laski rasping a real starry oldie called 'You Blister My Paint' [A Clockwork Orange] (Это Берти Ласки наяривал одну старую shtuku под названием «Слупи с меня краску» [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом **IKE YARD** (Айк Ярд):

So by the time their pathetic pop-discs had been twice spun each (there were two: 'Honey Nose,' sung by Ike Yard...)... [A Clockwork Orange] (Так что к тому времени, когда их жалкенькие пластиночки прокрутились каждая по два раза (а их всего было две: «Медонос» Айка Ярда...))... [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом **OTTO SKADELIG** (Отто Скаделиг):

*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... [A Clockwork Orange] (Это была симфония, которую я очень неплохо знал, но много лет не slushal, Третья симфония одного датчанина по имени Отто Скаделиг, очень громкая и жёсткая вещь... [Заводной апельсин]).*

– С ключевым словом **LAY QUIT AWHILE WITH ED AND ID MOLOTOV** («Полежи немного с Эдом и Идом Молотовыми»):

...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 [A Clockwork Orange] (...это зимой-то, в такую холодину, брpp!, копались в каталоге новинок поп-музыки <...> «Полежи чуток с Эдом и Идом Молотовыми» и тому подобный kal [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом **JOHNNY ZHIVAGO** (Джонни Живаго):

And then the disc on the stereo twanged off and out (it was Johnny Zhivago, a Russky koshka, singing 'Only Every Other Day')... [A Clockwork Orange] (Потом был такой момент, когда диск на автоматическом проигрывателе закончился и пошёл на замену (то была Джонни Живаго, русская koshka со своей песенкой «Только через день»)... [Заводной апельсин]).

– С ключевыми словами **GOGGLY GOGOL** («Гоголь-Моголь»), **“THE HEAVEN SEVENTEEN”** («Хевен Севентин»), **LUKE STERNE** (Люк Стерн):

“Who you getten, bratty? What biggy, what only?” These young devotchkas had their own like way of govoreeting. – “The Heaven Seventeen? Luke Sterne? Goggly Gogol?” And both giggled, rocking and hippy [A Clockwork Orange] (И кто это к нам пришёл? И чем это он обарахлился? – У мелких kisk была своя манера govoriting. – «Хевен Севентин»? Люк Стерн? «Гоголь-Моголь»? – И обе захихикали, вихляя rorati [Заводной апельсин]).

– С ключевыми словами **GEOFFREY PLAUTUS** (Джеффри Плаутус) и **ODYSSEUS CHOERILOS** (Одиссеус Чурило):

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 [A Clockwork Orange] (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 [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом **FRIEDRICH GITTERFENSTER** (Фридрих Гиттерфенстер):

It was from an opera by Friedrich Gitterfenster called 'Das Bettzeug'... [A Clockwork Orange] (Она была из оперы Фридриха Гиттерфенстера «Das Bettzeug»... [Заводной апельсин]).

– С ключевыми словами **JOHNNY BURNAWAY** (Джонни Берневей), **STASH KROH** (Стас Крох), **THE MIXERS** («Зе Миксерз»):

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, Stash Kroh, The Mixers <...>, and all the rest of that cal) [A Clockwork Orange] (Войдя, я увидел, что покупателей в магазине почти нет, за исключением двух юненьких kiosk, которые, не переставая лизать мороженое (это зимой-то, в такую холодину, бррр!), копались в каталоге новинок поп-музыки – Джонни Берневей, Стас Крох, «Зе Миксерз», <...> и тому подобный kal [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом **CLAUDIUS BIRDMAN** (Клаудиус Бёрдман) :

There was music playing, a very nice malenky string quartet, my brothers, by Claudius Birdman, one that I knew well [A Clockwork Orange] (Передавали музыку, очень даже приличный струнный квартет Клаудиуса Бёрдмана, vestsh, которую я хорошо знал [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом **ADRIAN SCHWEIGSELBER** (Адриан Швайгзельбер):

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... [A Clockwork Orange] (Наконец пение кончилось, свищ сказал: «Да пребудет с вами Святая Троица, да совершит она ваше исправление, аминь», и скрипучая телега тюремного проигрывателя заиграла Симфонию №2 Адриана Швайгзельбера, премильный фрагментик... [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом **BEETHOVEN** (Бетховен):

*Sister Agnes used to do an imitation of Beethoven singing *Küsse gab sie uns und Reben, einen Freund geprüft im Tod* [Earthly Powers] (Сестра Агнес бывало изображала пение бетховенской "Оды к радости": *Küsse gab sie uns und Reben, einen Freund geprüft im Tod* [Силы земные]).*

Like being able to really appreciate the great composers, Beethoven and Bach and so on [One hand clapping] (К примеру, уметь по-настоящему ценить великих композиторов, Бетховена, Баха, и тому подобное [Однорукий аплодисмент]).

'It was worth it, whatever it was,' said Roper. 'It led me to her. It led me straight to Brigitte.' And he looked for a moment as though he was listening to Beethoven

[Tremor of Intent] (*Как бы то ни было, я не жалею. Иначе я бы не встретил ее, Бригитту. – Лицо у него приняло такое выражение, будто он слушает Бетховена [Трепет намерения]*).

...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 pitsa on the floor to reach lovely Ludwig van in frowning like stone [A Clockwork Orange] (...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 Людвигу вана, хмуро взиравшего на меня каменными глазами) [Заводной апельсин].

"It's a sin, that's what it is, a filthy unforgivable sin, you bratchnies! <...> Using Ludwig van like that. He did no harm to anyone [A Clockwork Orange] (Это грех, вот что это такое, это самый последний грех, вы, ублюдки! <...> использовать таким образом Людвигу вана. Он никому зла не сделал [Заводной апельсин]).

...the frowning beetled like thunderbolted litso of Ludwig van himself... [A Clockwork Orange] (...хмурое, с яростно сдвинутыми бровями лицо самого Людвигу вана... [Заводной апельсин]).

...I pulled the lovely Ninth out of its sleeve, so that Ludwig van was now nagoi too... [A Clockwork Orange] (...вынул из конверта несравненную Девятую, так что Людвиг ван теперь тоже стал nagoi... [Заводной апельсин]).

...and I could just slooshy a bar or so of Ludwig van, and I viddied right at once what to do [A Clockwork Orange] (...до меня донёсся всего лишь такт или полтора, но то был Людвиг ван, и я сразу понял, что от меня требуется... [Заводной апельсин]).

...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 Clockwork Orange] (...вижу вдруг на буфете очень симпатиченькую вещицу, прекраснейшую вещицу <...> это была голова и плечи самого Людвигу вана – то, что у них называется «бюст»; сделана она была из камня, с каменными длинными волосами, слепыми glazzjami и длинным развевающимся шарфом... [Заводной апельсин]).

...Ludwig van <...> looking <...> deaf ... [A Clockwork Orange] (...Людвигу ваном <...> глухой... [Заводной апельсин]).

...Ludwig van got very razdraz and bezoomny... [A Clockwork Orange] (...Людвиг ван весь стал zhutko razdrazh, как bezoomni... [Заводной апельсин]).

...I'm slooshying lovely Ludwig van ... [A Clockwork Orange] (...слушаю чудесного Людвигу вана... [Заводной апельсин]).

Beethoven just wrote music [A Clockwork Orange] (Бетховен просто писал музыку) [Заводной апельсин];

*Sister Agnes used to do an imitation of Beethoven singing *Küsse gab sie uns und Reben, einen Freund geprüft im Tod* [Earthly Powers] (Сестра Агнес бывало изображала пение бетховенской "Оды к радости": *Küsse gab sie uns und Reben, einen Freund geprüft im Tod* [Силы земные]).*

...horrible Nazi film with the Beethoven Fifth... [A Clockwork Orange] (...uzhasni naitsitskii film s zaklyuchitel'noy chastyu bethoven'skoy Pyatoy... [Заводной апельсин]);

He walked through the Soho pub like a visitor from a neighbouring TV stageset, striking briskly the opening right-hand bars of Beethoven's 'Moonlight' Sonata [Tremor of Intent] (Словно актёр с телестудии, находящейся неподалёку от Сохо, он прошествовал через «Таверну Фицрой», небрежно наигрывая начальные такты партии правой руки из бетховенской «Лунной сонаты» [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **BACH (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 [A Clockwork Orange] (Под звуки И.С. Баха я стал гораздо лучше ропитатт, что это название значит; охряная роскошь аккордов старого мастера раскрыла мне глаза на то, что мне бы следовало их обоих toltshoknutt куда серьёзней, разорвать их на части и растоптать в пыль на полу их же собственного дома [Заводной апельсин]).

Like being able to really appreciate the great composers, Beethoven and Bach and so on [One hand clapping] (К примеру, уметь по-настоящему ценить великих композиторов, Бетховена, Баха, и тому подобное [Однорукий аплодисмент]).

She played Bach to him on the gramophone... [Time for a Tiger] (Проигрывала на пластинках Баха... [Время тигра]).

– С ключевым словом **NOEL COWARD (Нюэл Кауард)**:

Noel Coward had written Liberty Measles for them [Earthly Powers] (Нюэл Кауард сочинил для них "Корь свободы" [Силы земные]).

The story of the quarter century in song, laughter and a bloody good cry. Tell Noel Coward, I said; ask him [Earthly Powers] (Нужна история четверти века в песнях, смехе и, черт побери, в слезах. "Попросите Нюэла Кауарда," – ответил я [Силы земные]).

"He is very very," in a Noel Coward tone, "old" [Earthly Powers] («Он очень, о-очень», – протянул он на манер Нюэла Кауарда, – «стар» [Силы земные]).

– С ключевым словом **FREDERICK DELIUS (Фредерик Делиус)**:

At another table sat an old man who looked like Frederick Delius, blindness and all [Earthly Powers] (За другим столиком сидел старик похожий на Фредерика Делиуса, такой же слепой [Силы земные]).

– С ключевым словом **BYRD (Бёрд), WEELKES (Уилкс)**:

He has a lovely rosewood harpsichord on which he plays corantos and galliards by Byrd and Weelkes [Earthly Powers] (У него имеется прекрасный клавесин из розового дерева, на котором он любит играть куранты и гавоты Бёрда и Уилкса [Силы земные]).

– С ключевым словом **THOMAS CAMPION** (**Томас Кэмпнион**):

...the General Post Office in Valletta have, after some trouble, kindly allowed me to have a copy of the poems of Thomas Campion <...> Thomas Campion was a great English martyr <...> The great English martyr was Edmund, not Thomas. Thomas Campion wrote some rather dirty little songs. Clean songs too, of course, but some quite erotic. [Earthly Powers] (...центральный почтамт Валетты после некоторых трений милостиво разрешил мне получить бандероль с книгой стихов Томаса Кэмпниона <...> Томас Кэмпнион был великим английским мучеником за веру <...> Великому мучеником был Эдмунд, а не Томас. А Томас сочинял довольно неприличные песенки. Ничего особенного, но некоторые довольно эротичны [Силы земные]).

– С ключевым словом **CYRIL SCOTT** (**Сирил Скотт**):

Then I put my presents by the Christmas tree <...> for my mother a homage-to-a-brave-ally anthology called La Belle France, with a parody of Mallarmé by Beerbohm, a tactless polemic on the sins of France by Bernard Shaw, a pastiche of Debussy by Cyril Scott. It was perhaps not a good choice; it would make my mother tearful [Earthly Powers] (Потом положил под елку подарки <...> бестактная полемика Бернарда Шоу о грехах Франции, пастии Дебюсси Сирила Скотта. Это был явно неудачный подарок; мать будет расстроена до слез [Силы земные]).

– С ключевым словом **IVOR NOVELLO** (**Айвор Новелло**):

I was making money and writing a new play in a more commodious apartment where, like Mr Ivor Novello, I served cocktails in a silk dressing gown [Earthly Powers] (Я хорошо на ней заработал и над новой пьесой работал уже в другой, гораздо более просторной квартире, где щеголял в новом шелковом халате и устраивал коктейли подобно мистеру Айвору Новелло [Силы земные]).

– С ключевым словом **EDWARD ELGAR** (**Эдвард Элгар**):

"Nimrod" <...> Elgar. Sir Edward. From the Enigma Variations." "Oh yes, poor Elgar." "Poor? <...> You should have no sympathy for the man. He ruined your big steamers." <...> "Oh where are you going to all you big steamers?" <...> "His setting. Elgar's setting. The music he put to the words." "We were in the royal box," Kipling told me, "<...> Elgar at one end, the wife and I at the other <...> We exchanged glances of shame. <...> Elgar and those damnable words. Land of grope and whoredom" [Earthly Powers] («"Нимрод" <...> Элгара. Сэра Эдварда. Из "Энигма вариаций"». «О да, бедный Элгар». «Бедный?! <...> Он не заслуживает ни малейшего сочувствия. Он испоганил ваши большие пароходы» <...> «Музыка, которую он написал к этим словам». «Мы сидели в королевской ложе», – обратился ко мне Киплинг, – «<...> В одном углу ложи Элгар, в другом – я с женой <...> Мы лишь обменивались пристыженными взглядами. <...> Элгар и эти проклятые слова. Страна хануг и шлюх» [Силы земные]).

"Ah, well. Elgar," he suddenly chortled. "Hippism and microscopy, given up music as a tug's game" [Earthly Powers] («Ну ладно, Элгар», – он неожиданно

фыркнул. – «Бросил занятия музыкой, сочтя их кривлянием, посвятил себя микроскопии и спорту» [Силы земные]).

All the time I was aware of the inadequacy of the musical accompaniment, to be made more than good by the Nazis: <...> the Midsummer Night's Dream Overture for the mountains; Elgar's Salut d'Amour for die Liebe [Earthly Powers] (В течение всего сеанса меня не покидало ощущение бедности музыкального сопровождения, нацисты его явно улучшили: <...> горные сцены сопровождались увертюрой "Сон в летнюю ночь", а любовные сцены – "Salut d'Amour" Элгара [Силы земные]).

And yet it's what people want—the evocation of a past golden time when there was no Mussolini or Hitler or Franco, when goods were paid for with sovereigns, Elgar's Symphony Number One in A flat trumpeted nobilmente a massive hope in the future, and the romantic love of a shopgirl and a younger son of the aristocracy portended a healthful inflexion but not destruction of the inherited social pattern [Earthly Powers] (И однако это именно то, чего люди ждут – воскрешение золотых времен, когда не было Муссолини, Гитлера и Франко, когда за вещи расплачивались соверенами, первая симфония Элгара ля бемоль мажор обещала светлое будущее, романтическая любовь продавщицы к юному аристократу означала здоровый изгиб, но не разрушение наследственного социального порядка [Силы земные]).

– С ключевым словом **NADIA BOULANGER (Надя Буланже)**:

Domenico, as he said, making a name with the new jazzy spices of Les Six, perhaps studying under Nadia Boulanger or Martinú, certainly, for the fun and money of it, playing jazz piano with nègre saxophonists in night boites [Earthly Powers] (Доменико же собирался, по его словам, делать себе имя джазовыми вставками в произведения "Шестерки" возможно, беря уроки у Нади Буланже и Мартину, для развлечения и заработка играть на фортепиано с неграми-саксофонистами в ночных кафе [Силы земные]).

Lessons from Nadia Boulanger? She could teach him nothing about the harmonics of the internal combustion engine [Earthly Powers] (Уроки у Нади Буланже? Разве может она научить его гармонии двигателя внутреннего сгорания? [Силы земные]).

– С ключевым словом **GERMAIN TAILLEFERRE (Жермен Тайффер)**:

It was in Paris that she said, while Domenico was meeting the composer Germain Tailleferre somewhere, that she would never forgive me [Earthly Powers] (Именно тогда, в Париже, когда Доменико ушел на встречу с композитором и пианисткой Жермен Тайффер, она сказала мне, что никогда не простит мне этого [Силы земные]).

– С ключевым словом **ERIK SATIE (Эрик Сати)**:

Poor Erik Satie had produced what he called musique d'ameublement, disregardable background for talk at a morning champagne party. The guests had stopped talking to listen when the music started. Satie danced round crying "Parlez parlez!" [Earthly Powers] (Бедняга Эрик Сати создал то, что называется musique d'ameublement, ничего не значащий фон для бесед за утренним шампанским.

Гости замолчали и стали слушать музыку. Сами стал танцевать вокруг них, приговаривая "Parlez, parlez!" [Силы земные]).

– С ключевым словом **MAURICE RAVEL (Морис Равель)**:

He believes ragtime and jazz and so on have something to give to serious music. Ravel thinks so too," I said defiantly, "also Stravinsky" [Earthly Powers] («Он считает, что рэгтайм, джаз и тому подобное могут кое что привнести в серьезную музыку. Равель и Стравинский тоже так считают», – дерзко добавил я [Силы земные]).

This work was considered by Vladimir Jankelevitch (Ravel; Editions du Seuil, 1958) to be a sleeping influence on Maurice Ravel, who produced his own jazzy concerto seven years later. This year Ravel had his L'Enfant et les Sortilèges presented (libretto by Colette Willy, a very catty woman with a considerable sensual appetite), and there was talk of preceding it with my and Domenico's Les Pauvres Riches, but Ravel's friend Ducrateron got in instead with his banal and now forgotten Le Violon d'Ingres [Earthly Powers] (Эту работу упомянул Владимир Янкелевич в своей биографии Мориса Равеля, изданной в 1958 году; в ней он признавал, что она оказала на Равеля некоторое влияние, в результате которого он написал свою собственный джазовый концерт семь лет спустя. В тот год состоялась премьера оперы Равеля "Дитя и волшебство" (либретто Колеетт Вилли, очень коварной и чувственной женщины), и поговаривали даже о том, чтобы ей предшествовала наша с Доменико опера "Бедные богачи", но вместо этого пошла довольно банальная и ныне забытая вещь друга Равеля Дюкратерона под названием "Скрипка Энгра" [Силы земные]).

– С ключевым словом **WALDTEUFEL (Эмиль Вальдтейфель)**:

An orchestra played Waldteufel [Earthly Powers] (Оркестр играл Вальдтейфеля [Силы земные]).

– С ключевым словом **DEBUSSY (Дебюсси)**:

Cool and pre-Raphaelite like early Debussy [Earthly Powers] (Холодноватую и прерафаэлитскую, в стиле раннего Дебюсси [Силы земные]).

Debussyish consecutive fourths on oboes and clarinets [Earthly Powers] (Затем последовали кварты гобоев и кларнетов в стиле Дебюсси [Силы земные]).

The organ played "Promise Me" and, for some reason, Debussy's Clair de Lune [Earthly Powers] (Орган играл "Обещай мне" и почему-то, "Лунный свет" Дебюсси [Силы земные]).

The Conservatoire Orchestra <...> began with two of Debussy's Nocturnes-Nuages and Fetes, Sirènes requiring a female chorus that was always a nuisance to rehearse and, anyway, put up the cost [Earthly Powers] (Оркестр консерватории <...> начал программу двумя ноктюрнами Дебюсси – "Облаками" и "Праздненствами"; "Сирены" не исполнялись, ибо для них требовался женский хор, что делало затруднительными репетиции и повышало стоимость билетов [Силы земные]).

Then I put my presents by the Christmas tree <...> a pastiche of Debussy by Cyril Scott. It was perhaps not a good choice; it would make my mother tearful [Earthly Powers] (Потом положил под елку подарки <...> пастии Дебюсси Сирила Скотта. Это был явно неудачный подарок; мать будет расстроена до слез [Силы земные]).

– С ключевым словом **GABRIEL PjERNÉ** (**Габриэль Пьерне**):

The Conservatoire Orchestra under Gabriel Pjerné [Earthly Powers] (best remembered now for his little piece about little fauns [Силы земные]) began with... [Earthly Powers] (Оркестр консерватории под управлением Габриэля Пьерне [Earthly Powers] (запомнившегося своим этюдом о маленьких фавнах [Силы земные]) начал программу... [Силы земные]).

– С ключевым словом **DÉLIBES** (**Делиб**):

All the time I was aware of the inadequacy of the musical accompaniment, to be made more than good by the Nazis: always that Délibes Pizzicato for the dancing, starting and ending too late [Earthly Powers] (В течение всего сеанса меня не покидало ощущение бедности музыкального сопровождения, нацисты его явно улучшили: танцы всегда сопровождалась пиццикато Делиба, которое все время запаздывало и продолжалось по окончании танца [Силы земные]).

– С ключевым словом **HANDEL** (**Гендель**):

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 Clockwork Orange] (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... [Заводной апельсин]).

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 [A Clockwork Orange] (А во сне, блин, мне приснилось, будто я сижу в каком-то огромном оркестре, где кроме меня ещё сотни и сотни исполнителей, а дирижёр 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 [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (Но насчёт музыки это нечестно. Нечестно, чтобы я становился больным, когда слушаю чудесного Людвигу вана, Г.Ф. Генделя или ещё кого-нибудь [Заводной апельсин]).

And then there was old Felix M. with his Midsummer Night's Dream Overture [A Clockwork Orange] (Потом ещё старина Феликс М. со своей увертюрой «Сон в летнюю ночь» [перевод Л.К.]).

Kipling began to sing, unexpectedly, from Gay's and Handel's Acts and Galatea: "Oh ruddier than the cherry oh sweeter than the berry" [Earthly Powers] (Неожиданно Киплинг запел арию из "Ациса и Галатеи" Генделя и Гэя "краснее вишни, слаще ягоды" [Силы земные]).

The local madrigal society gave a concert in the Mount Lavinia Hotel, and a local baritone interspersed some solos, among which was that aria of Gay and Handel, "O Ruddier Than the Cherry" [Earthly Powers] (Местная филармония давала концерт в отеле "Маунт Лавиния" и местный баритон исполнил несколько арий, в том числе арию на стихи Гэя и музыку Генделя "Румяней вишни" [Силы земные]).

Colombo and the collective nightmare of rooks in the great raintree over the hotel and a Handel aria with kiplings in it [Earthly Powers] (Коломбо с кошмарной стаей грачей, гнездившихся в кроне огромной акации над крышей отеля, и ария Генделя с киплингами [Силы земные]).

You mean an opera about a saint? You don't have operas about saints. Saints are for oratorios. Like Mendelssohn and Handel and all that shit [Earthly Powers] (Ты имеешь в виду оперу про святого? Про святых опер не пишут. О святых пишут оратории. Как Мендельсон, Гендель и все прочее дерьмо [Силы земные]).

– С ключевым словом **MENDELSSOHN (Мендельсон)**:

She herself had learned to play the piano with Mendelssohn's Songs Without Words [Earthly Powers] (Она сама научилась играть на пианино с помощью "Песен без слов" Мендельсона [Силы земные]).

You mean an opera about a saint? You don't have operas about saints. Saints are for oratorios. Like Mendelssohn and Handel and all that shit [Earthly Powers] (Ты имеешь в виду оперу про святого? Про святых опер не пишут. О святых пишут оратории. Как Мендельсон, Гендель и все прочее дерьмо [Силы земные]).

But Strehler is alive, like Heine and Mendelssohn, and the Nazis are merely the stuff of television movies [Earthly Powers] (Но Штрелер жив, как живы Гейне и Мендельсон, а вот нацисты превратились всего лишь в дешевый материал для телесериалов [Силы земные]).

– С ключевым словом **WAGNER (Вагнер)**:

It started: strings rising from A to a long held F, through E to E flat, when the woodwind came in with their bittersweet chords. Wagner's prolonged orgasm [Time for a Tiger] (И началось: струнные поднялись с ля до долгого pedalного фа, через ми к ми-бемоль, тут вступили деревянные духовые с кисло-сладкими аккордами. Затянутый оргазм Вагнера [Время тигра]).

The ballet sequences needed music exactly synchronised to the choreography, and the mountain scenes required something Wagnerian, not a couple of tremolando fiddles and a pounded piano, which was all we got at Leicester Square [Earthly Powers] (Для балетных эпизодов была нужна строго синхронная с хореографией музыка, а для горных сцен требовалось что-то в духе Вагнера, а не две пиликающие скрипки и расстроенное пианино, которые нам пришлось слушать на Лейчестер-сквер [Силы земные]).

"You are sympathetic to this regime?" "How can one not be? The young men, observe, so slim, so straight. It is Wagner come to life." She ogled me insolently [Earthly Powers] (Вы симпатизируете этому режиму? – А как же иначе?

Посмотрите на этих молодых людей, какая стройность, какая выправка. Оживший Вагнер. – Она нагло оглядела меня [Силы земные]).

"You're praying," he said. "To whom? Adolf Hitler? One of Wagner's deities? I do not know of any Teutonic tree god with the name Scheiss. But I should not be surprised if there is one" [Earthly Powers] (Вы молитесь, - сказал он. – Кому? Адольфу Гитлеру? или какому-нибудь вагнеровскому божеству? Что-то мне незнаком тевтонский древесный бог по имени Scheiss [Силы земные]).

"Art, art, art. Composite art. Wagner didn't put the music first." "That's because he wrote the words too," Domenico said [Earthly Powers] (Искусство, искусство, и только искусство. Сложное искусство. У Вагнера музыка не стоит на первом плане. – Это потому, что он и слова писал сам, – сказал Доменико. [Силы земные])

"Well," he said, and knocked back pure Bosford's gin. "It ain't," he said, "Wagner. Or Puccini. Or Alban Berg" [Earthly Powers] («Ну», – сказал он, опрокинув в себя стопку неразбавленного джина "Босфорд", – «это, конечно, не Вагнер. И не Пуччини. И не Альбан Берг» [Силы земные]).

When there was an opera with a ballet in it. He never cared much for Puccini or Wagner, not enough legs [Earthly Powers] (Отец его был всегда на кулисах в Ла Скала. Когда давали оперы с балетными номерами. Пуччини и Вагнер были ему не по нраву, слишком мало голых ног [Силы земные]).

Who were they in this house to think that Wagner was theirs? Wagner was mine [Tremor of Intent] (Кто они такие, чтобы считать Вагнера своим? Вагнер мой! [Трепет намерения]).

– С ключевыми словами **MOZART** (Моцарт), **BEETHOVEN** (Бетховен), **SCHOENBERG** (Шенберг), **CARL ORFF** (Карл Орф):

"What shall it be?" asked a veck with otchkies on his nose, and he had in his rookers lovely shiny sleeves full of music. "Mozart? Beethoven? Schoenberg? Carl Orff?" [A Clockwork Orange] (Ну, кого поставим? – спросил очкастый diadia, тасуя передо мной целую стопку пластинок в глянцевых роскошных обёртках. – Моцарта? Бетховена? Шенберга? Карла Орфа? [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом **WILHELM FURTWÄNGLER** (Вильгельм Фуртвенглер):

There had already been, in 1933, an Urflim on Horst Wessel which, a week after a premiere attended by Goering, Wilhelm Furtwängler, members of the Sturmabteilung and much of the diplomatic corps, had been interdicted as both ambiguous and ideologically inadequate [Earthly Powers] (Про Хорста Весселя уже был снят фильм в 1933 году, который через неделю после премьеры, на которой присутствовали Геринг, Вильгельм Фуртвенглер, члены руководства СА и множество дипломатов, был признан сомнительным и идеологически неадекватным [Силы земные])

– С ключевым словом **SCHUMANN** (Шуман):

I caught an image of Domenico playing something on his Paris piano. That was it, Schumann. The March of the David gang against the Philistines. But that had been just art [Earthly Powers] (Мне вдруг вспомнился Доменико, играющий что-то на своем парижском пианино. Ну да, Шуман. Марш дружины Давида, идущей сражаться с филистимлянами. Но тогда это было всего лишь искусством [Силы земные]).

– С ключевым словом **PUCCINI (Пуччини)**:

Any measure had to be able to flow into any other measure: any musical sentence, however truncated by the scissors, had to make sense. You could have Stravinsky dissonance and you could have post-Puccini slush [Earthly Powers] (Всего должно быть в меру: каждая музыкальная фраза, пусть и урезанная редакторскими ножницами, должна быть осмысленной, будь то диссонанс Стравинского или слезливая мелодрамматика эпигонов Пуччини [Силы земные]).

You know your terrible tempers which you would call temperament as if you were Verdi or Puccini and your cowardice in lashing out at a woman [Earthly Powers] (Сам знаешь, какой у тебя ужасный характер, который ты называешь артистическим темпераментом, будто ты Верди или Пуччини, а на самом деле трус, срывающий собственную злобу, поднимая руку на женщину [Силы земные]).

"Well," he said, and knocked back pure Bosford's gin. "It ain't," he said, "Wagner. Or Puccini. Or Alban Berg" [Earthly Powers] (Ну, - сказал он, опрокинув в себя стопку неразбавленного джина "Босфорд", - это, конечно, не Вагнер. И не Пуччини. И не Альбан Берг [Силы земные]).

"Why should the whole of Puccini's Trittico have to be done when they wish only to do Gianni Schicchi?" [Earthly Powers] (Зачем нужно ставить весь "Триптих" Пуччини, если они хотят ставить только "Джанни Скикки"? [Силы земные]).

This opera was mainly in the style of late Puccini, with acerbities stolen from Stravinsky [Earthly Powers] (Эта опера была, в основном, в стиле позднего Пуччини с некоторыми резкими моментами, украденными у Стравинского [Силы земные]).

It was proposed to open the autumn season at the Teatro alla Scala with the first two little operas of Puccini's Trittico [Earthly Powers] (Она предполагалась к постановке к открытию осеннего сезона в Ла Скала вместе в первыми двумя одноактными операми "Триптиха" Пуччини [Силы земные]).

Domenico in decent grey, wearing a curl-brimmed trilby of the kind that Puccini, one of his masters, favoured [Earthly Powers] (Доменико в приличном сером костюме в мягкой шляпе в загнутыми полями как у Пуччини, одного из его любимых наставников [Силы земные]).

Those days when we had concocted a tuneful and witty oneact postPuccinian diversion were over [Earthly Powers] (Миновали те деньки, когда мы с ним сочиняли забавную и мелодичную одноактную постпуччиниевскую оперу [Силы земные]).

His father was a great frequenter of the backstage of La Scala. When there was an opera with a ballet in it. He never cared much for Puccini or Wagner, not enough legs [Earthly Powers] (Отец его был завсегда там кулис в Ла Скала. Когда давали

оперы с балетными номерами. Пуччини и Вагнер были ему не по нраву, слишком мало голых ног [Силы земные]).

The slow movement seemed to be made up of some of the Puccinian themes of Poverj Rjccij but was notable for its left-hand arabesques, grotesquely mocking [Earthly Powers] (Медленная часть, кажется, содержала несколько пуччиниевских тем из "Бедных богачей", но со смешными гротескными арабесками [Силы земные]).

– С ключевым словом **VERDI (Верди)**:

There had been serious consideration of making up the weight with Bayer's Die Puppenfee, last performed on February 9, 1893, after the prima rappresentazione of Verdi's Falstaff, but an examination of the score had confirmed the legend of its mediocrity [Earthly Powers] (...предполагалось открыть сезон балетом Байера "Фея кукол", в последний раз дававшегося 9 февраля 1893 года, а также премьерой "Фальстафа" Верди; но чтение партитуры подтвердило слухи о ее посредственном качестве [Силы земные]).

– С ключевым словом **RICHARD RODGERS (Ричард Роджерс)**:

The musicians all seemed very old, servants of the Line near retirement, but they made a virtue of the slow finger movements that arthritis imposed on them: Richard Rodgers became noble, processional [Tremor of Intent] (Старые, всю жизнь отдавшие родному кораблю музыканты искренне полагали, что от артрита, поразившего их пальцы, Ричард Роджерс только выигрывал, делаясь благородней и торжественней [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **GEORGE ANTHEIL (Джордж Антейл)**:

Domenico said to Pound, "You saw Antheil?" [Earthly Powers] («Вы видели Антейла?» – спросил Доменико Паунда [Силы земные]).

This was a kind of belated futurism, stale Marinetti, and it chimed, in its cracked bell way, in with what the American George Antheil was making modish-aeroplane symphonies and factory chaconnes and the rest of the Bolshevik nonsense [Earthly Powers] (Это был несколько запоздалый футуризм, протухший Маринетти, брякавший, как разбитый колокол, то что входило в моду благодаря Джорджу Антейлу - аэропланнные симфонии, фабричные чаканы и прочий большевистский вздор [Силы земные]).

This sedulously dissonant fantasia of his was going into a concert that Antheil was organising [Earthly Powers] (Эта его старательно дисгармоничная фантазия будет исполняться на концерте, организованном Антейлом [Силы земные]).

A fair audience, mostly there to hear Albert Poupon, but Hortense and myself and Concetta Campanati were joined by Antheil and Pound and, for some reason, the Misses Stein and Tokias, for the calming and encouragement of sweating Domenico [Earthly Powers] (Изысканная публика, пришедшая слушать в основном Альбера Пупона, но были там и Ортенс со мною, и Кончетта Кампанати, а также и Антейл, и Паунд, а также, почему-то, мисс Стайн с мисс Токлас, пришедшие подбодрить и успокоить потеющего от волнения Доменико [Силы земные]).

"A pity he got so much praise. From that wild man—what's his name, Anthill?" "George Antheil. He calls himself the bad boy of music" [Earthly Powers] («Жаль, что его так восторженно приняли. Особенно этот дикарь, как же его зовут, Антхилл?» «Джордж Антейл. Он называет себя хулиганом от музыки» [Силы земные]).

– С ключевым словом **GEORGE GERSHWIN** (**Джордж Гершвин**):

He rode on the wave of the success of George Gershwin's Rhapsody in Blue, first performed that year... [Earthly Powers] (Он оседлал волну, созданную успехом "Рансодии в стиле блюз" Джорджа Гершвина, впервые исполнявшейся в тот год... [Силы земные]).

– С ключевым словом **WILLIAM CHRISTOPHER HANDY** (**Уильям Кристофер Хэнди**):

The banjoist was singing, in Frenchified American, an old song by W.C. Handy called "The St. Louis Blues" [Earthly Powers] (Банджоист пел по-английски с французским акцентом старую песню У.К.Хэнди "Сент-Луи блюз" [Силы земные]).

– С ключевым словом **JEROME KERN** (**Джером Керн**), **IRVING BERLIN** (**Ирвинг Берлин**):

At least three good numbers in it, he has the gift, Joe, Jerome Kern touch, Irving Berlin, jazzy... [Earthly Powers] (У него есть дар, напиши хотя бы три хороших репризы для него, что-нибудь в стиле Джерома Керна, Ирвинга Берлина, что-то джазовое... [Силы земные]).

– С ключевым словом **MOZART** (**Моцарт**):

...he seemingly having just picked up any Mozart he could find on the shelf... [A Clockwork Orange] (...он, видимо, взял первую попавшуюся ему на полке пластинку Моцарта... [Заводной апельсин]);

And now here was lovely Mozart made horrible [A Clockwork Orange] (И вот теперь прекрасный Моцарт превращён в суций ад [Заводной апельсин]);

At eighteen old Wolfgang Amadeus had written... [A Clockwork Orange] (В восемнадцать лет у Вольфганга Амадеуса уже написаны были... [Заводной апельсин]).

We meet Mozart and Rilke at the performance of a new Strauss waltz [Earthly Powers] (Мы встречаем на страницах книги Моцарта и Рильке, слушающих первое исполнение нового вальса Штрауса [Силы земные]).

...there was talk of his playing Mozart... [Earthly Powers] (...предполагалось, что Ральф будет играть музыку Моцарта... [Силы земные]).

Mozart faints with the stress of the harmonics of the brass [Earthly Powers] (Моцарт падает в обморок, не в силах вынести звука медных духовых [Силы земные]).

You played Mozart very nicely until you decided he was a white reactionary slave-owning fag [Earthly Powers] (Ты очень хорошо играл Моцарта, пока не решил, что он был белым реакционным педиком-рабовладельцем [Силы земные]).

From a ramshackle raki-stall came thin Turkish radio-noise, skirling reeds in microtonal melismata with, as for the benefit of Mozart, gongs, cymbals, jangles [Tremor of Intent] (Из окон полуразвалившейся пивной доносились завывания турецкой радиолы: пронзительные звуки свирели, в микротональные мелизмы которой вплетались (словно из уважения к Моцарту) гонги, колокольчики и цимбалы [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **STRAUSS (Штраус)**:

We meet Mozart and Rilke at the performance of a new Strauss waltz [Earthly Powers] (Мы встречаем на страницах книги Моцарта и Рильке, слушающих первое исполнение нового вальса Штрауса [Силы земные]).

– С ключевым словом **JOSEF BAYER (Йозеф Байер)**:

There had been serious consideration of making up the weight with Bayer's Die Puppenfee, last performed on February 9, 1893, after the prima rappresentazione of Verdi's Falstaff, but an examination of the score had confirmed the legend of its mediocrity [Earthly Powers] (...предполагалось открыть сезон балетом Байера "Фея кукол", в последний раз дававшегося 9 февраля 1893 года, а также премьерой "Фальстафа" Верди; но чтение партитуры подтвердило слухи о ее посредственном качестве [Силы земные]).

– С ключевым словом **ALBAN BERG (Альбан Берг)**:

"Well," he said, and knocked back pure Bosford's gin. "It ain't," he said, "Wagner. Or Puccini. Or Alban Berg" [Earthly Powers] («Ну», – сказал он, опрокинув в себя стопку неразбавленного джина "Босфорд", – «это, конечно, не Вагнер. И не Пуччини. И не Альбан Берг» [Силы земные]).

– С ключевым словом **MARTINÚ (Мартину)**:

Domenico, as he said, making a name with the new jazzy spices of Les Six, perhaps studying under Nadia Boulanger or Martinú, certainly, for the fun and money of it, playing jazz piano with nègre saxophonists in night boites [Earthly Powers] (Доменико же собирался, по его словам, делать себе имя джазовыми вставками в произведения "Шестерки" возможно, беря уроки у Нади Буланже и Мартину, для развлечения и заработка играть на фортепиано с неграми-саксофонистами в ночных кафе [Силы земные]).

Martinú? He had actually seen a key signature in one of Martinú's scores, terribly vieux jeu [Earthly Powers] (Мартину? Он видел автограф Мартину в виде скрипичного ключа на одной из его партитур, ужасно старомодно [Силы земные]).

– С ключевым словом **STRAVINSKY (Стравинский)**:

He believes ragtime and jazz and so on have something to give to serious music. Ravel thinks so too," I said defiantly, "also Stravinsky" [Earthly Powers] (Он считает, что рэгтайм, джаз и тому подобное могут кое что привнести в серьезную музыку. Равель и Стравинский тоже так считают, - дерзко добавил я [Силы земные]).

You could have Stravinsky dissonance and you could have post-Puccini slush [Earthly Powers] (будь то диссонанс Стравинского или слезливая мелодраматика эпигонов Пуччини [Силы земные]).

This opera was mainly in the style of late Puccini, with acerbities stolen from Stravinsky [Earthly Powers] (Эта опера была, в основном, в стиле позднего Пуччини с некоторыми резкими моментами, украденными у Стравинского [Силы земные]).

– С ключевым словом **BARTOK (Барток)**:

He had made money out of a graduated series of piano exercises for the young in the style of Bartok's Mikrokosmos, called breezily C'est Notre Monde, les Enfants! [Earthly Powers] (Он заработал деньги на написании книги этюдов для фортепьяно для учащихся музыке в стиле "Микрокосмоса" Бартока под пышным названием "C'est Notre Monde, les Enfants!" [Силы земные])

– С ключевым словом **DOMENICO CAMPANATI (Доменико Кампанати)**:

"I am Domenico Campanati, a composer of music." He waited with small hope. No, I hadn't heard of him. [Earthly Powers] («Меня зовут Доменико Кампанати, я – композитор». – Он сделал паузу, слегка надеясь на то, что его имя окажется знакомым мне. Но нет, я ничего о нем не слышал [Силы земные]).

Domenico Campanati, the noted light composer, had died earlier this year of thrombosis [Earthly Powers] (Доменико Кампанати, известный композитор, автор легкой музыки умер ранее в этом же году от тромбоза [Силы земные]).

On the Champs-Elysees in the autumn, just before the Wall Street crash, The Fox Movietone Follies of 1929 was playing almost next door to the Pathé film La Fille du Pendu <...> music by Domenico Campanati [Earthly Powers] (На Елисейских полях в ту осень, буквально накануне обвала на Уолл-стрит шел фильм “Музыкальные заблуждения” студии “Фокс” 1929 года, а в соседнем кинотеатре одновременно шел фильм студии Пате “Дочь повешенного” <...> музыка Доменико Кампанати [Силы земные]).

They listened with attention, Domenico Campanati smiling... [Earthly Powers] (Они слушали внимательно, Доменико Кампанати – с улыбкой... [Силы земные]).

He was the son of Domenico Campanati, younger brother of Carlo and a famous musical composer. The whole world knew Domenico's music, though it did not always know who had composed it. The great film-going public pays little attention to screen credits. Many a great movie had been ennobled by a Campanati score, and Domenico was, a few years after the war, to receive the supreme accolade of an Oscar for his music to Otto Preminger's The Brothers Karamazov, which brought a famed Dostoevsky novel to the screen [Earthly Powers] (Он был сыном Доменико Кампанати, младшего брата Карло, знаменитого композитора. Музыка

Доменико известна всему миру, хотя многие и не знают, кем она была написана. Подавляющее большинство кинозрителей обычно не обращает внимания на титры к фильмам. Многие великие фильмы были облагорожены музыкой Кампанати, и через несколько лет после войны Доменико получил высшую награду – Оскар за музыку к фильму Отто Премингера "Братья Карамазовы" по знаменитому роману Достоевского [Силы земные]).

On my way in I stopped to address words of greeting and congratulation to Hortense and Domenico Campanati [Earthly Powers] (По пути я поздравил Ортенс и Доменико Кампанати [Силы земные]).

...as tonight, an old movie with score by Domenico Campanati [Earthly Powers] (поздно вечером старый фильм с музыкой Доменико Кампанати [Силы земные]).

No handshake, no Italianate embrace in the manner of Domenico Campanati [Earthly Powers] (Ни рукопожатий, ни итальянских объятий в стиле Доменико Кампанати [Силы земные]).

– С ключевым словом **KHATCHATURIAN (Хачатурян)**:

Perhaps a band played the state-directed circus-music of Khatchaturian from a Byzantine iron bandstand, people around listening, drinking state beer [Tremor of Intent] (Там на витой железной эстраде оркестр, наверное, играет музыку Хачатуряна для Государственного цирка, а толпящийся вокруг народ пьет государственное пиво [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **S.R. POLOTSKI (С.Р. Полоцкий)**:

He sang S. R. Polotski's song about the little doggies in the snow, lah-lahing where he had forgotten the words [Tremor of Intent] (Песня была из репертуара Полоцкого – о сереньком козликке; там, где Хильер забывал слова, он вставлял «ла-ла-ла») [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **ALBERT ROUPON (Альбер Пупон)**:

Domenico <...> being commissioned to compose for the pianist Albert Roupon [Earthly Powers] (Доменико <...> получил заказ от пианиста Альбера Пупона [Силы земные]).

A fair audience, mostly there to hear Albert Roupon... [Earthly Powers] (Изысканная публика, пришедшая слушать в основном Альбера Пупона... [Силы земные]).

...and then Roupon waddled on to applause extravagantly acknowledged. He was like a prosperous provincial grocer whose pastime was dancing, bald with an old-time walrus moustache, a carnation nodding in his buttonhole. He spent an excruciating two minutes adjusting his piano seat, cracked all his fingers in a manner that suggested he was counting the tempo for Pierné, then smashed out the opening solo two measures [Earthly Powers] (...затем под бурные аплодисменты вышел Пупон. Он был похож на зажиточного провинциального бакалейщика, любителя танцев: лысый, со старомодными моржовыми усами, с гвоздикой в петлице. В течение долгих двух минут он поправлял рояльный табурет, трещал пальцами, как будто задавая

Пьерне нужный темп, затем выдал первые аккорды начального соло [Силы земные]).

Acclamation, Poupon graciously pointing to Domenico in the audience [Earthly Powers] (*Восторги, аплодисменты, Пупон благодарным жестом указывает на Доменико* [Силы земные]).

– С ключевым словом **GUS JAMESON** (*Гас Джеймсон*):

After dinner Ralph got down to some serious practice on his harpsichord: there was talk of his playing Mozart at a little concert that Gus Jameson, an expatriate Scottish composer, was arranging for late December [Earthly Powers] (*После ужина Ральф сел за клавесин и стал всерьез готовиться к концерту, который собирался устроить Гас Джеймсон, шотландский композитор в изгнании в конце декабря* [Силы земные]).

СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ СУБФРЕЙМ «ИНСТРУМЕНТЫ» КАК ЭЛЕМЕНТ ФРЕЙМА «МУЗЫКА»

– С ключевым словом **TROMBONE** (*тромбон*):

The trombones crunched redgold under my bed... [A Clockwork Orange]
(Золотые струи изливались из тромбонов под кроватью).

Hear angel trumpets and devil trombones. You are invited [A Clockwork Orange]
(Услышите ангельские трубы и дьявольские тромбоны. Вас приглашают [Заводной апельсин]).

So I stuck my little fingers real deep in my ookos, but the trombones and kettledrums blasted through gromky enough [A Clockwork Orange] (Я заткнул *ushi* пальцами, но тромбоны с литаврами все равно прорывались [Заводной апельсин]).

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 [A Clockwork Orange] (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 [Заводной апельсин]).

So there it was, Domenico's piano concerto, first movement, allegro con anima, polytonally up to date and yet strangely old-fashioned with its corny jazz riffs on wa-wa trumpets and glissading trombones [Earthly Powers] (Доменико, первая его часть *allegro con anima* в политональном смысле вполне современная и, в то же время, странно старомодная с грубыми джазовыми вставками завывающих труб и тромбонов [Силы земные]).

...at which time the trombone farted [Earthly Powers] (...тромбон при этом издал громкий пукающий звук [Силы земные]).

It would have been proper for the man who had once been his brother to celebrate this elevation in some Berliozian Te Deum scored for quadruple woodwind, ten horns, six trumpets, the same of trombones... [Earthly Powers] (Было бы весьма уместным, если бы человек, когда-то бывший его братом, восславил бы его возвышение чем-то вроде берлиозовского "Te Deum" для учетверенного числа деревянных духовых, десяти рожков, шести труб, стольких же тромбонов... [Силы земные]).

Pianissimo chords on muted horns and trombones and a slack roll on the deepest kettledrum [Earthly Powers] (Зазвучали пианиссимо приглушенные деревянные духовые и тромбоны, и дробь басового барабана [Силы земные]).

– С ключевым словом **TRUMPET** (*труба*):

Hear angel trumpets and devil trombones. You are invited [A Clockwork Orange] (Услышите ангельские трубы и дьявольские тромбоны. Вас приглашают [Заводной апельсин]).

...and behind my gulliver the trumpets three-wise silverflamed, and there by the door the timps rolling through my guts and out again crunched like candy thunder. Oh, it was wonder of wonders [A Clockwork Orange] (...где-то за головой, трехструйные, искрились пламенные трубы; у двери рокотали ударные, прокатываясь прямо по мне, по всему нутру, и снова отдаваясь, треща, как игрушечный гром. О, чудо из чудес! [Заводной апельсин])

...Hortense would say grudgingly as his muted trumpets signalled dawn at sea... [Earthly Powers] (...проворчала Ортенс, когда его приглушенные трубы пропели зарю над морем... [Силы земные]).

...Robert's voice rose like a trumpet in the ecstasy of his spending [Earthly Powers] (...голос Роберта запел как труба в экстазе извержения [Силы земные]).

The archbishop raised his bottle of Bass's barley wine like a little trumpet [Earthly Powers] (Архиепископ поднял бутылку пива, словно трубу [Силы земные]).

Thuds, bellows, a tune like 'Some of These Days,' a sidedrum crescendo, contrary glissades on black and white keys, highheld dissonance on trumpets and horns tremolando, the chromatic scale played synchronically fortissimo, and it was all over [Earthly Powers] (Глухие удары, рев, мотив напоминающий "Прежние деньки", крещендо барабана, дисгармоничные глissады черных и белых клавишей, диссонанс медных и деревянных духовых тремоландо, хроматическая гамма, сыгранная синхронным фортиссимо и, наконец, это кончилось [Силы земные]).

A little man with the deformed fingers of a professional copyist was emending a trumpet part [Earthly Powers] (Маленький человечек с искривленными пальцами профессионального переписчика подправлял партию трубы [Силы земные]).

The huge vestibule celebrated, in statuary and bas-relief, the Nazi arts: naked eyeless classical Nazis with lyres and Bach trumpets... [Earthly Powers] (Огромный вестибюль был украшен статуями и барельефами, образцами нацистского искусства: обнаженными безглазыми фигурами нацистов в классических позах с лирами и баховскими трубами... [Силы земные]).

I looked at the sky, rainwashed, pure, and saw an elongated pink cloud like a Picasso angel with trumpet [Earthly Powers] (Я взглядел на небо, чистое, омытое дождем, с длинным розоватым облачком похожим на ангела с трубой на рисунке Пикассо [Силы земные]).

With the rising of the sun three muted trumpets and two oboes sketched a diffident flourish [Earthly Powers] (С восходом солнца три трубы с сурдинами и два гобоя изобразили робкую надежду [Силы земные]).

It would have been proper for the man who had once been his brother to celebrate this elevation in some Berliozian Te Deum scored for quadruple woodwind, ten horns, six trumpets, the same of trombones, three tubas, massive kitchen department, a hundred strings, organ, and voices voices voices [Earthly Powers] (Было бы весьма уместным, если бы человек, когда-то бывший его братом, восславил бы его возвышение чем-то вроде берлиозовского "Te Deum" для учетверенного

числа деревянных духовых, десяти рожков, шести труб, стольких же тромбонов, трех туб, огромной кухни ударных, ста струнных, органа и голосов, голосов, голосов [Силы земные]).

So there it was, Domenico's piano concerto, first movement, allegro con anima, polytonally up to date and yet strangely old-fashioned with its corny jazz riffs on wa-wa trumpets and glissading trombones [Earthly Powers] (Доменико, первая его часть *allegro con anima* в политональном смысле вполне современная и, в то же время, странно старомодная с грубыми джазовыми вставками завывающих труб и тромбонов [Силы земные]).

... a jazzy concerto with saxophones and wa-wa trumpets and the rest of the nonsense [Earthly Powers] (...на сочинение джазового концерта с саксофоном, трубами и прочим вздором [Силы земные]).

In one a dance was swinging away to out-of-date music, corny trumpet and saxophone in unison on You Want Lovin' But I Want Love [Tremor of Intent] (В одном из них были танцы: звучала старомодная музыка, труба и саксофон в унисон выводили уже почти забытое «Для тебя это флирт, для меня – любовь» [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **FLUTE (флейта)**:

Then flute and oboe bored, like worms of like platinum, into the thick thick toffee gold and silver. I was in such bliss...[A Clockwork Orange] (Потом ворвались флейта с гобоем, ввинтились, словно платиновые черви в сладчайшую изобильную *plott* из золота и серебра. Невероятнейшее наслаждение... [Заводной апельсин]).

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 [A Clockwork Orange] (я оказался вроде как на широкой поляне среди цветов и деревьев, и там же был вроде как козел с человеческим *litso*, играющий вроде как на флейте [Заводной апельсин]).

Two drums beat easy rhythms and an old man blew a flute, first with his mouth, then with his nose [Time for a Tiger] (Два барабана отбивали легкие ритмы, один старик дул в флейту, сначала ртом, потом носом [Время тигра]).

Or is it with flute an octave higher? [Earthly Powers] (Или флейта и октавой выше? [Силы земные]).

When the seagull flapped in a flute performed an arabesque [Earthly Powers] (При появлении чайки флейта исполнила арабеску [Силы земные]).

The flute was to ignore the written point of entry and respond merely to the baton [Earthly Powers] (Флейте было велено не обращать внимания на партитуру, а только следить за дирижерской палочкой [Силы земные]).

– С ключевым словом **KETTLEDRUM(S) (литавры, басовый барабан)**:

So I stuck my little fingers real deep in my ookos, but the trombones and kettledrums blasted through gromky enough [A Clockwork Orange] (Я заткнул *ushi* пальцами, но тромбоны с литаврами все равно прорывались [Заводной апельсин]).

...when it had been all bolshy orchestras and me lying on the bed between the violins and the trombones and kettledrums [A Clockwork Orange] (...когда я слушал

большие оркестры, лежа в кровати и воображая себя среди скрипок, тромбонов и литавр [Заводной апельсин]).

Pianissimo chords on muted horns and trombones and a slack roll on the deepest kettledrum [Earthly Powers] (Зазвучали пианиссимо приглушенные деревянные духовые и тромбоны, и дробь басового барабана [Силы земные]).

– С ключевым словом **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...[A Clockwork Orange] (Потом ворвались флейта с гобоем, ввинтились, словно платиновые черви в сладчайшую изобильную *plott* из золота и серебра. Невероятнейшее наслаждение... [Заводной апельсин]).

With the rising of the sun three muted trumpets and two oboes sketched a diffident flourish [Earthly Powers] (С восходом солнца три трубы с сурдинами и два гобоя изобразили робкую надежду [Силы земные]).

Debussyish consecutive fourths on oboes and clarinets [Earthly Powers] (Затем последовали кварты гобоев и кларнетов в стиле Дебюсси [Силы земные]).

Solo oboe here? [Earthly Powers] (Тут соло гобоя? [Силы земные])

– С ключевым словом **ORGAN** (*орган*):

...and then I let the simple music for organ only come belting out with a growwwwowwwwowwwwowwww [A Clockwork Orange] (...и я сразу врубил орган, взревели *УУУУУУУУУУУУУУУУ* [Заводной апельсин]).

They would have made shudder, like a thirty-twofoot organ pipe, a sacred edifice less massive [Earthly Powers] (Будь собор не столь огромным, он задрожал бы от этих звуков как от рева тридцатидвухфутовой органной трубы [Силы земные]).

The organ played "Promise Me" and, for some reason, Debussy's Clair de Lune [Earthly Powers] (Орган играл "Обещай мне" и почему-то, "Лунный свет" Дебюсси [Силы земные]).

...I had no doubt, could be cunningly modified on an electronic board to stimulate, with the aid of the electronic organ near the front at the left, whatever emotional atmosphere was required [Earthly Powers] (...я не сомневался, что с помощью электронного пульта и электронного органа, стоявшего перед сценой слева, можно было создать ту эмоциональную атмосферу, какой требовала конкретная обстановка [Силы земные]).

The organ started up again [Earthly Powers] (Снова заиграл орган [Силы земные]).

No organ played this time, no artful spots and floods conduced to a mood of devotion [Earthly Powers] (Орган на сей раз не играл, юпитеры не сияли, создавая атмосферу религиозной преданности [Силы земные]).

...a driveway guarded by stone or plaster patriarchs in robes with open mouths that gave out soft organ music [Earthly Powers] (...вдоль дорожки стояли каменные или гипсовые статуи патриархов в длинных одеждах и с раскрытыми ртами, из которых лилась мягкая органная музыка [Силы земные]).

It would have been proper for the man who had once been his brother to celebrate this elevation in some Berliozian Te Deum scored for <...> organ... [Earthly

Powers] (*Было бы весьма уместным, если бы человек, когда-то бывший его братом, восславил бы его возвышение чем-то вроде берлиозовского "Te Deum" для <...> органа... [Силы земные]).*

Then there was a good deal about, as an instance of this free adaptation, the African mass, in which dancing and chanting would be more appropriate, and probably far more pleasing to the Lord, than the imposition of organ voluntaries or Western hymns [Earthly Powers] (Далее шло довольно длинное рассуждение о том, что африканской мессе больше подходят и куда более угодны Господу пение и танцы, чем исполнение на органе западных гимнов [Силы земные]).

So my heart was in my mouth, all mixed up with corned-beef sandwich, as they played sort of eerie music on the electric organ and Laddie O'Neill opened the envelope up [One hand clapping] (Поэтому у меня сердце чуть ли не в рот выпрыгивало, смешиваясь с сэндвичем с солониной, пока электроорган играл какую-то загробную музыку, а Лэдди О'Нил открывал конверт [Однорукий аплодисмент]).

This thirty seconds seemed like an age, and it didn't make it any better, the electric organ playing sort of spooky music [One hand clapping] (Эти тридцать секунд казались вечностью, причем оттого, что электроорган играл какую-то загробную музыку [Однорукий аплодисмент]).

...we were all clapping while this chap played the electronic organ [One hand clapping] (...мы все хлопали, пока тот парень наигрывал на электронном органе [Однорукий аплодисмент]).

And he led the clapping and an electric organ played a sort of march [One hand clapping] (и сам первый захлопал, электроорган заиграл типа марша [Однорукий аплодисмент]).

...meanwhile the organist, who I also met and I thought was not a very nice sort of a man, was playing sort of spooky music on his electric organ to fill up the time [One hand clapping] (...а тем временем органист, с которым я уже познакомилась и сочла не очень милым, играет на своем электрооргане какую-то загробную музыку, чтобы заполнить время [Однорукий аплодисмент]).

...the electric organ playing something sort of very triumphant, almost like the second wedding march [One hand clapping] (...электроорган играл что-то очень триумфальное, почти типа второго свадебного марша [Однорукий аплодисмент]).

– С ключевым словом **GUITAR** (*гитара*):

The stereo was on again and was playing a very sick electronic guitar veshch [A Clockwork Orange] (Проигрыватель опять вовсю играл, причем какую-то жуткую электронную вещь на гитаре [перевод Л.К.]).

...he just played his guitar and sang very dull songs [One hand clapping] (...он просто играл на гитаре и пел очень глупые песни [Однорукий аплодисмент]).

Not that it makes all that difference, those buggers next door having an electric guitar going some nights with the volume turned up [One hand clapping] (Хотя нету особенной разницы, вон у тех похабников рядом порой по ночам играет электрогитара на полную громкость [Однорукий аплодисмент]).

...she switched off the radiogram they had which had been playing all twanging guitars, very teenage [One hand clapping] (...она выключила запись, которую крутили по радио, сплошные гитары гнусавые, для одних тинейджеров [Однорукий аплодисмент]).

Paul Youngusband – a round man who smiled from striking a chord on a guitar... [Tremor of Intent] (Пол Янгхазбанд, бречащий на гитаре толстяк, приветливо улыбается... [Трепет намерения]).

The round man with the guitar, Peter or Paul or something, improvised a silly jingle to the tune of 'Chopsticks'... [Tremor of Intent] (Толстяк с гитарой (Питер? Пол?) тотчас выдал дурацкую импровизацию на мотив «собачьего вальса» [Трепет намерения]).

What made my shame worse was the visit of some British louts with guitars and emetic little songs... [Tremor of Intent] (Мерзко было на душе и оттого, что как раз в это время в городе проходили гастроли английских парней с гитарами – они распевали тошнотворные песенки... [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **HORN** (**рожок**):

It would have been proper for the man who had once been his brother to celebrate this elevation in some Berliozian Te Deum scored for quadruple woodwind, ten horns, six trumpets, the same of trombones, three tubas, massive kitchen department, a hundred strings, organ, and voices voices voices [Earthly Powers] (Было бы весьма уместным, если бы человек, когда-то бывший его братом, восславил бы его возвышение чем-то вроде берлиозовского "Te Deum" для <...> десяти рожков... [Силы земные]).

Thuds, bellows, a tune like 'Some of These Days,' a sidedrum crescendo, contrary glissades on black and white keys, highheld dissonance on trumpets and horns tremolando [Earthly Powers] (Глухие удары, рев, мотив напоминающий "Прежние деньки", крещендо барабана, дисгармоничные глиссады черных и белых клавишей, диссонанс медных и деревянных духовых тремоландо, хроматическая гамма, сыгранная синхронным фортиссимо и, наконец, это кончилось [Силы земные]).

Pianissimo chords on muted horns and trombones and a slack roll on the deepest kettledrum [Earthly Powers] (Зазвучали пианиссимо приглушенные деревянные духовые и тромбоны, и дробь басового барабана [Силы земные]).

– С ключевым словом **TUBA** (**туба**):

It would have been proper for the man who had once been his brother to celebrate this elevation in some Berliozian Te Deum scored for quadruple woodwind, ten horns, six trumpets, the same of trombones, three tubas, massive kitchen department, a hundred strings, organ, and voices voices voices [Earthly Powers] (Было бы весьма уместным, если бы человек, когда-то бывший его братом, восславил бы его возвышение чем-то вроде берлиозовского "Te Deum" для <...> трех туб... [Силы земные]).

– С ключевым словом **PIANO** (**пианино, фортепиано, рояль**):

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 [A Clockwork Orange] (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 [Заводной апельсин]).

...he played some of it for me on that rotten old piano there, weeping while he played [Earthly Powers] (Он мне тут играл из вашей оперы на этом жутком расстроенном пианино, играл и плакал [Силы земные]).

This this they have rejected, he cried, and sat down at the piano and sang you one of his brilliant arias [Earthly Powers] (И это, это они отвергли, кричал он, затем сел за пианино и спел одну из своих блестящих арий [Силы земные]).

...Domenico <...> for the fun and money of it, playing jazz piano with nègre saxophonists in night boites [Earthly Powers] (Доменико <...> для развлечения и заработка играть на фортепиано с неграми-саксофонистами в ночных кафе [Силы земные]).

He talks also of playing the piano in nightclubs [Earthly Powers] (Он также говорит, что хочет подрабатывать игрой на фортепиано в ночных клубах [Силы земные]).

A boy with lank black hair played the cottage piano nonstop [Earthly Powers] (Юноша с прямыми черными волосами безостановочно играл на пианино [Силы земные]).

She herself had learned to play the piano with Mendelssohn's Songs Without Words [Earthly Powers] (Она сама научилась играть на пианино с помощью "Песен без слов" Мендельсона [Силы земные]).

I thought I heard the crash of a piano chord [Earthly Powers] (тут я услышал громкие звуки рояля Доменико [Силы земные]).

At his hired grand piano Domenico sat, singing my words [Earthly Powers] (Доменико сидел за роялем и пел мои слова [Силы земные]).

He's prepared to work for a living, or so he says, instead of writing music as a cheese-subsidised hobby, and you twitch your naso raffinatissimo at the prospect of his discoursing harmless twaddle on a brokendown piano [Earthly Powers] (Он готов начать зарабатывать им на жизнь, по крайней мере, говорит об этом, вместо того, чтобы сочинять музыку в виде хобби на деньги от сыроварни, а вы морщите свой naso raffinitissimo, представляя как он будет безобидно бренчать на расстроенном рояле [Силы земные]).

Domenico said something about a grand piano [Earthly Powers] (Доменико говорил, что ему нужен рояль [Силы земные]).

And Greene the planter could bash out the odd tune on the tropicalized piano [Earthly Powers] (Да еще плантатор Грин мог сыграть несколько мелодий на испытывавшем тропики пианино [Силы земные]).

I caught an image of Domenico playing something on his Paris piano [Earthly Powers] (Мне вдруг вспомнился Доменико, играющий что-то на своем парижском пианино [Силы земные]).

I'm a gal strictly on her own, me and my lii' piano [Earthly Powers] (Я люблю играть в одиночку, наедине с моим маленьким пианино [Силы земные]).

I gave him too many dirhams and then walked through the open gateway through overgrown greenery live with lizards and entered the full noise of Domenico's piano [Earthly Powers] (Я заплатил ему слишком много дирхамов и затем вошел через раскрытую калитку в заросший зеленью сад, где было полно ящериц; и тут я услышал громкие звуки рояля Доменико [Силы земные]).

It was pared to function – tables, piano, desk, music paper [Earthly Powers] (Ничего лишнего в комнате не было, только столы, рояль, конторка, нотная бумага [Силы земные]).

He was living near monastically in three rooms, though the biggest room appeared, apart from its upright piano, to be equipped with machinery apt for propelling a nuclear submarine [Earthly Powers] (Жил он почти по-монашески в трех комнатах, хотя самая большая комната помимо рояля была загромождена машинерией, которой, казалось достаточно для управления атомной подводной лодкой [Силы земные]).

I hired a piano [Earthly Powers] (Я взял напрокат пианино [Силы земные]).

Paul or Pauli balls came from behind the bar to protect his cottage piano [Earthly Powers] (Пол или Поли вышел из-за стойки, чтобы уберечь пианино [Силы земные]).

The Bishop of Gibraltar had somehow got to the bandstand and was clinging, as to a rock, to the fixed grand piano, shouting Courage courage or some similar word [Earthly Powers] (Епископ Гибралтара каким-то образом умудрился взобраться на эстраду и вцепился в рояль, крича "смелее, смелее!" или что-то в этом роде [Силы земные]).

...a couple of tremolando fiddles and a pounded piano, which was all we got at Leicester Square [Earthly Powers] (...две пиликающие скрипки и расстроенное пианино, которые нам пришлось слушать на Лейчестер-сквер [Силы земные]).

Distractedly, photographs of John in uniform on a white baby grand piano [Earthly Powers] (Рассеяно оглядевшись, я увидел фотографии Джона в униформе, стоявшие в рамках на белом рояле [Силы земные]).

Some damn good nights in the Club and they're the salt of the earth in the Sergeants' Mess, and that fellow Crabbe was playing the piano the other night, a real good singsong, and all you do is prowl around looking for credit in dirty little kedais [Time for a Tiger] (В Клубе чертовски хорошие вечера, в сержантской столовой сама соль земли, тот самый тип, Краббе, как-то вечером на пианино играл по-настоящему хорошую песню, а вы только рыщете по грязным маленьким кедаям в поисках кредита [Время тигра]).

You could play the piano and I could be a dance-hostess there. We could earn perhaps three hundred dollars a month together [Time for a Tiger] (Вы умеете на пианино играть, я там могу танцевать. Вместе можем зарабатывать три сотни долларов в месяц [Время тигра]).

At the worn grand piano sat Hart, playing old songs in N.A.A.F.I. style [Time for a Tiger] (За разбитым роялем сидел Харт, играл старые песни в стиле НААФИ [Время тигра]).

The floor had cigarette-ends opening like flowers in spilt beer; a man with long hair and ear-rings was playing an upright piano that must have cost a few quid to untune [Tremor of Intent] (В лужицах пива валялись размякшие окурки, напоминая открывшиеся бутоны, патлатый тип в серьгах барабанил по безнадежно расстроенному пианино [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **STRINGS** (*струнные*):

...came the violin solo above all the other strings, and those strings were like a cage of silk around my bed [A Clockwork Orange] (...вступила скрипка соло, сразу возвысившись над всеми другими струнными, которые будто шелковой сетью сплелись над моей кроватью [Заводной апельсин]).

...so it was J.S. Bach I had, the Brandenburg Concerto just for middle and lower strings. And, slooshying with different bliss than before... [A Clockwork Orange] (...и я вынул И.С. Баха, «Бранденбургский концерт» для струнных среднего и низкого звучания. Слушая его с наслаждением теперь совсем другого рода... [Заводной апельсин]).

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... [A Clockwork Orange] (Вот виолончели, заговорили прямо у меня из-под кровати, отзываясь оркестру, а потом вступил человеческий голос, мужской, он призывал к радости [Заводной апельсин]).

The strings undulated [Earthly Powers] (Скрипки всколыхнулись [Силы земные]).

It would have been proper for the man who had once been his brother to celebrate this elevation in some Berliozian Te Deum scored for quadruple woodwind, ten horns, six trumpets, the same of trombones, three tubas, massive kitchen department, a hundred strings, organ, and voices voices voices [Earthly Powers] (Было бы весьма уместным, если бы человек, когда-то бывший его братом, восславил бы его возвышение чем-то вроде берлиозовского "Те Деум" для учетверенного числа деревянных духовых, десяти рожков, шести труб, стольких же тромбонов, трех туб, огромной кухни ударных, ста струнных, органа и голосов, голосов, голосов [Силы земные]).

...his massed strings were a bed for physical passion [Earthly Powers] (...лавина струнных символизировала плотскую страсть [Силы земные]).

Then in a passion of plucked strings and little cracked bells she let fly at a weeping child, pushed by his fellows into a sugar-bin [Time for a Tiger] (Потом под страстное бряцание струн и маленьких треснувших колокольчиков она бросилась к скулившему ребенку, которого собратья толкнули в мешок с сахаром [Время тигра]).

It started: strings rising from A to a long held F, through E to E flat, when the woodwind came in with their bittersweet chords [Time for a Tiger] (И началось: струнные поднялись с ля до долгого педального фа, через ми к ми-бемоль, тут вступили деревянные духовые с кисло-сладкими аккордами [Время тигра]).

...stringed instruments played slow... [Tremor of Intent] (Музыканты заиграли медленный фокстрот [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **BRASS INSTRUMENTS** (*медные духовые*):

The music was still pouring in all brass and drums and the violins miles up through the wall [A Clockwork Orange] (Музыка по-прежнему кипела и kloкотала всеми своими ударными и духовыми [Заводной апельсин]).

Discordant lower brass symbolised the situation of the men in the boat [Earthly Powers] (Несоответствующий им низкий звук медных духовых должен был символизировать состояние людей в лодке [Силы земные]).

They were greeted in gesture by a rotund innkeeper whom the orchestral brass designated as evil [Earthly Powers] (Их приветствовал жестом толстый хозяин трактира, которого медные духовые в оркестре обозначили как злодея [Силы земные]).

– С ключевым словом **DRUMS** (*ударные*):

The music was still pouring in all brass and drums and the violins miles up through the wall [A Clockwork Orange] (Музыка по-прежнему кипела и kloкотала всеми своими ударными и духовыми [Заводной апельсин]).

And then the promise loomed, the declaration of the Angel of the Lord, and the rhythm of ancient drums pulsed in imperceptible gradations of acceleration [Earthly Powers] (И вот обещание приблизилось, Ангел Господень возведал, ритм древних тимпанов неощутимо ускорялся [Силы земные]).

I played the drums for a week in the orchestra of the Gestiefelte Kater or Puss In Boots cabaret [Earthly Powers] (Я неделю был ударником в оркестре кабаре "Кот в сапогах" [Силы земные]).

He surveyed his orchestra, which had a swollen percussion section, including vibraphone and bongo drums [Earthly Powers] (Он окинул взором свой оркестр, в котором огромное место было отведено ударным [Силы земные]).

It would have been proper for the man who had once been his brother to celebrate this elevation in some Berliozian Te Deum scored for quadruple woodwind, ten horns, six trumpets, the same of trombones, three tubas, massive kitchen department, a hundred strings, organ, and voices voices voices [Earthly Powers] (Было бы весьма уместным, если бы человек, когда-то бывший его братом, восславил бы его возвышение чем-то вроде берлиозовского "Те Деум" для учетверенного числа деревянных духовых, десяти рожков, шести труб, стольких же тромбонов, трех туб, огромной кухни ударных, ста струнных, органа и голосов, голосов, голосов [Силы земные]).

– С ключевым словом **DRUM** (*барабан*):

All the time the little drums beat and the tiny bells tinkled in water-drops [Time for a Tiger] (Неумолчно били барабанчики, каплями звякали крошечные колокольчики [Время тигра]).

Two drums beat easy rhythms and an old man blew a flute, first with his mouth, then with his nose [Time for a Tiger] (Два барабана отбивали легкие ритмы, один старик дул в флейту, сначала ртом, потом носом [Время тигра]).

The African mass, you see, is performed in full regalia of lionskins and cock's feathers and drums and stamping and shouting [Earthly Powers] (Африканскую мессу, видите ли, служат со всеми регалиями, состоящими из львиных шкур, пегушиных перьев, с барабанным боем, топаньем и криками [Силы земные]).

Jaunty music, weak on melody but rich in polyrhythms, swelled on pipes and a multitude of drums [Earthly Powers] (Бодрая музыка небогатая мелодией, зато богатая ритмами труб и множества барабанов [Силы земные]).

A sort of shawm skirled and drums were languidly spanked [Earthly Powers] (Пронзительно дудела какая-то дудка и лениво били барабаны [Силы земные]).

...Domenico had to write in a descending passage on the clarinet and a soft thud on the bass drum [Earthly Powers] (...Доменико пришлось вписать <...> приглушенный удар басового барабана [Силы земные]).

– С ключевым словом **CLARINET** (кларнет):

...Domenico had to write in a descending passage on the clarinet and a soft thud on the bass drum [Earthly Powers] (...Доменико пришлось вписать угасающий звук кларнета... [Силы земные]).

Debussyish consecutive fourths on oboes and clarinets [Earthly Powers] (Затем последовали кварты гобоев и кларнетов в стиле Дебюсси [Силы земные]).

– С ключевым словом **SAXOPHONE** (саксофон):

...being commissioned to compose for the pianist Albert Poupon, who had heard his ridiculous fantasia the previous October, a jazzy concerto with saxophones and wa-wa trumpets and the rest of the nonsense [Earthly Powers] (...получил заказ от пианиста Альбера Пупона, слышавшего его смехотворную фантазию в октябре предыдущего года, на сочинение джазового концерта для фортепиано с саксофоном, трубами и прочим вздором [Силы земные]).

Large orchestra with saxophones [Earthly Powers] (Большой оркестр с саксофонами [Силы земные]).

...a residual image remains with me of the quality of the music – blurred, distorted in the tutti, too much [Earthly Powers] (obligatory at the time [Силы земные]) oleaginous saxophone [Earthly Powers] (...осталось только общее ощущение от музыки – смазанной, с перекошенной оркестровкой и избытком партий для саксофона [Earthly Powers] (веление времени [Силы земные]) [Силы земные]).

Everything's in God-slow fox-trot, saxophone, the salted peanuts on the bar [Tremor of Intent] (Бог объемлет все: и медленный фокстрот, и саксофон, и соленые орешки на стойке бара [Трепет намерения]).

In one a dance was swinging away to out-of-date music, corny trumpet and saxophone in unison on You Want Lovin' But I Want Love [Tremor of Intent] (В одном из них были танцы: звучала старомодная музыка, труба и саксофон в унисон выводили уже почти забытое «Для тебя это флирт, для меня – любовь» [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **HARPSICHORD** (клавесин):

Over there was the William Foster harpsichord, which I had bought for my former friend and secretary, Ralph, faithless, some of its middle strings broken one night in a drunken tantrum by Geoffrey [Earthly Powers] (В гостиной стоял клавесин работы Уильяма Фостера, который я купил для моего бывшего неверного друга и секретаря Ральфа и в котором Джефффри порвал несколько струн во время пьяного дебоша [Силы земные]).

In the upper salon he sat at the untuned harpsichord, picking at ensoured harmonies... [Earthly Powers] (Он сидел в верхней гостиной за расстроенным клавесином, извлекая из него фальшивые аккорды... [Силы земные]).

You played jazz on the harpsichord I bought you and then tried to throw the instrument into the stairwell [Earthly Powers] (Ты играл джазовую музыку на клавесине, который я тебе купил, а потом пытался кинуть инструмент в лестничный пролет [Силы земные]).

After dinner Ralph got down to some serious practice on his harpsichord [Earthly Powers] (После ужина Ральф сел за клавесин и стал всерьез готовиться к концерту [Силы земные]).

I heard Ralph repeating and repeating an elegant rococo right-hand run on his harpsichord, and I shuddered [Earthly Powers] (Я услышал, как Ральф все повторяет красивый пассаж для правой руки в стиле рококо на своем клавесине, и содрогнулся [Силы земные]).

I saw his fingers walking on the harpsichord keyboard [Earthly Powers] (я видел его пальцы, бегающие по клавишам клавесина [Силы земные]).

He has a lovely rosewood harpsichord... [Earthly Powers] (У него имеется прекрасный клавесин из розового дерева... [Силы земные]).

The lout plays a coranto by John Bull before giving orders for the smashing of the harpsichord [Earthly Powers] (Громила исполняет курант Джона Булля перед тем как приказать разнести клавесин вдребезги [Силы земные]).

– С ключевым словом **VIOLIN** (*скрипка*):

Now what I fancied first tonight was this new violin concerto [A Clockwork Orange] (Первое, что мне в ту ночь придумалось, это послушать новый концерт для скрипки [Заводной апельсин]).

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... [A Clockwork Orange] (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... [Заводной апельсин]).

... which was actually about Ingres and his violin, as though putting all your eggs in one basket meant literally that [Earthly Powers] (...которая была, действительно, о скрипке Энгра, как будто выражение "положить все яйца в одну корзину" означает буквально это [Силы земные]).

– С ключевым словом **VIOLA** (*альт*):

Lying on the sideboard was a viola, which Roper, perhaps never having met one in England, insisted on calling a Bratsche, her dead father's, and she could play it well, said proud Roper – nothing classical, just old German songs [Tremor of Intent] (На буфете лежал альт, на котором играл еще ее покойный отец, и Роупер, по-видимому, ни разу не встречавший подобного инструмента в Англии, называл его Bratsche и с гордостью сообщил, что Бригитта чудесно играет – не классику, конечно, а старинные немецкие песни [Трепет намерения]).

– 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... [A Clockwork Orange] (я играл на каком-то таком розоватом фаготе, который был частью моего тела и рос из середины живота... [Заводной апельсин]).

– С ключевыми словами **GONGS** (*гонги*), **CYMBALS** (*цимбалы*), **JANGLES** (*колокольчики*), **REED** (*свирель*):

From a ramshackle raki-stall came thin Turkish radio-noise, skirling reeds in microtonal melismata with, as for the benefit of Mozart, gongs, cymbals, jangles [Tremor of Intent] (Из окон полуразвалившейся пивной доносились завывания турецкой радиолы: пронзительные звуки свирели, в микротональные мелизмы которой вплетались (словно из уважения к Моцарту) гонги, колокольчики и цимбалы [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **GRAMOPHONE** (*граммофон*):

Crabbe poured it out and then switched on the gramophone [Time for a Tiger] (Кrabbe налил и включил проигрыватель [Время тигра]).

She played Bach to him on the gramophone... [Time for a Tiger] (Проигрывала на пластинках Баха... [Время тигра]).

There was a horned gramophone on the counter, protected by a sour bulldoggy woman with frizzed ginger hair and bare mottled arms thick as thighs [Earthly Powers] (На стойке бара стоял граммофон с трубой, который охраняла сурового вида женщина похожая на бульдога с рыжими кудрями и обнаженными пятнистыми руками толщиной с бедра [Силы земные]).

The gramophone ran down and no one rewound [Earthly Powers] (У граммофона опять кончился завод и никто не стал его снова заводить [Силы земные]).

It was a gramophone woke me up [Earthly Powers] (Граммoфон ее разбудил [Силы земные]).

The gramophone was playing a waltz [Earthly Powers] (Граммoфон играл вальс [Силы земные]).

The gramophone was playing "What'll I Do" again [Earthly Powers] (Граммoфон снова заиграл вальс [Силы земные]).

Nobody was attending to the gramophone. It wound down [Earthly Powers] (У граммофона кончился завод. Все про него забыли [Силы земные]).

I bought him a portable gramophone [Earthly Powers] (Я купил ему портативный граммофон [Силы земные]).

– С ключевым словом **STEREO** (**проигрыватель, стереоустановка**):

The stereo was on and you got the idea that the singer's goloss was moving from one part of the bar to another... [A Clockwork Orange] (Проигрыватель играл вовсю, причем стерео, так что golosnia певца как бы перемещалась из одного угла бара в другой... [Заводной апельсин]).

And then the disc on the stereo twanged off and out (it was Johnny Zhivago, a Russky koshka, singing 'Only Every Other Day') [A Clockwork Orange] (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»)) [Заводной апельсин]).

The stereo was on again and was playing a very sick electronic guitar veshch [A Clockwork Orange] (Проигрыватель опять вовсю играл, причем какой-то zhutki электронно-эстрадный kal [Заводной апельсин]).

Here was my bed and my stereo, pride of my jeeznu... [A Clockwork Orange] (Здесь была моя кровать и стереоустановка, гордость и отрада моей zhizni [Заводной апельсин]).

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 [A Clockwork Orange] (Они сидели на моей кровати (все еще неубранной), болтали ногами и тянули свои коктейли, пока я прокручивал им на своем стерео жалкое их fuflo [Заводной апельсин]).

My stereo was no longer on about Joy and I Embrace Ye O Ye Millions [A Clockwork Orange] (Проигрыватель уже не пел ни о Радости, ни о том, чтобы обнялись миллионы [Заводной апельсин]).

It was my rabbit to play the starry stereo [A Clockwork Orange] (Моей обязанностью было управляться со стареньким проигрывателем [Заводной апельсин]).

It had been arranged as part of my like further education to read in the book and even have music on the chapel stereo [A Clockwork Orange] (Считалось, что для дальнейшего моего образования мне можно читать эту книгу и даже слушать тюремный проигрыватель [Заводной апельсин]).

While the stereo played bits of lovely Bach I closed my glazzies and viddied myself... [A Clockwork Orange] (Проигрыватель играл чудесную музыку Баха, и я, закрыв glazzja, воображал... [Заводной апельсин]).

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 growwwwowwwwowwww [A Clockwork Orange] (У меня, естественно, пластинка уже была поставлена, и я сразу врубил орган, взревели UUUUUUUUUUUUUUUUU [Заводной апельсин]).

What a lot they were, I thought, as I stood there by the starry chapel stereo, viddying them all shuffle out going marrrrre and baaaaaa [A Clockwork Orange] (Что за bydlo, думал я о заключенных, наблюдая со своей позиции у тюремного

проигрывателя за тем, как они бредут, шаркают, чего-то там мычат и блеют [Заводной апельсин]).

When the last one had slouched out, his rookers hanging like an ape and the one warder left giving him a fair loud tolchock on the back of the gulliver, and when I had turned off the stereo [A Clockwork Orange] (Когда последний зек, по-обезьяньи ссутулясь и свесив руки, вышел вон, удостоившись напоследок громкого подзатыльника от надзирателя, и проигрыватель у меня уже был выключен [Заводной апельсин]).

So I went over to the starry stereo and put on J. S. Bach's 'Wachet Auf' Choral Prelude [A Clockwork Orange] (Пришлось мне опять включать старый проигрыватель, ставить хоральный прелюд «Wachet auf» И.С. Баха [Заводной апельсин]).

When I'd finished my rabbit with the stereo he just govoreeted a few slovos of thanks [A Clockwork Orange] (Когда я закончил возню с проигрывателем, он лишь кратко поблагодарил меня [Заводной апельсин]).

My stereo and my disc-cupboard were no longer there, nor was my locked treasure-chest that contained bottles and drugs and two shining clean syringes [A Clockwork Orange] (Ни проигрывателя, ни стеллажа для дисков, а еще исчезла коробка, где я хранил свои сокровища – бутылки с выпивкой и durrju и два сверкающих чистой шприца [Заводной апельсин]).

What was brought in now, brothers, was a big shiny box, and I viddied clear what sort of a veshch it was. It was a stereo [A Clockwork Orange] (Подарок – сияющий полированный ящик — тут же внесли в дверь, и я сразу понял, что это такое. Стереоустановка [Заводной апельсин]).

...and all that cal you could slooshy a pop-disc on the stereo, this being Ned Achimota singing "That Day, Yeah, That Day" [A Clockwork Orange] (...а из динамиков стереоустановки неся всякий эстрадный kal типа Неда Ахимоты, который тогда как раз пел «Эх, денек, ух, денек, йе-йе-йе» [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом **DISC** (диск):

And then the disc on the stereo twanged off and out (it was Johnny Zhivago, a Russky koshka, singing 'Only Every Other Day')... [A Clockwork Orange] (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»)... [Заводной апельсин]).

Here was my bed and my stereo, pride of my jeeznu... [A Clockwork Orange] (Здесь была моя кровать и стереоустановка, гордость и отрада моей zhizni... [Заводной апельсин]).

...and it was after this that I thought I would have just one last disc only before crossing the border, and I wanted something starry and strong and very firm, so it was J.S. Bach I had, the Brandenburg Concerto just for middle and lower strings [A Clockwork Orange] (...а уже затем надумалось поставить напоследок, на самой границе сна, завершающий диск, что-нибудь мощное, старое и zaoboioje, и я вынул И.С. Баха, «Бранденбургский концерт» для альты и виолончели [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (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 [Заводной апельсин]).

“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 [A Clockwork Orange] (Что, сестрички, оттягиваетесь пилить диск на скрипучей телеге? – А я уже заметил, что пластинки, которые они накупили, сплошь был всяческий padtsatyi kal [Заводной апельсин]).

They sat on my bed (yet unmade) and leg-swing, smeking and peeting their highballs, while I spun their like pathetic malenky discs through my stereo [A Clockwork Orange] (Они сидели на моей кровати (все еще неубранной), болтали ногами и тянули свои коктейли, пока я прокручивал им на своем стерео жалкое их fuflo [Заводной апельсин]).

So by the time their pathetic pop-discs had been twice spun each (there were two: ‘Honey Nose,’ sung by Ike Yard...)... [A Clockwork Orange] (Так что к тому времени, когда их жалкенькие пластиночки прокрутились каждая по два раза (а их всего было две: «Медонос» Айка Ярда...))... [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (Я бы хотел послушать пластинку с моцартовской Сороковой <...> и продавец поставил на проигрыватель диск, но то была не Сороковая Моцарта, а моцартовская «Прага»... [Заводной апельсин]).

...and all that cal you could slooshy a pop-disc on the stereo, this being Ned Achimota singing “That Day, Yeah, That Day” [A Clockwork Orange] (...a из динамиков стереоустановки неся всякий эстрадный kal типа Неда Ахимоты, который тогда как раз пел «Эх, денек, ух, денек, йе-йе-йе» [Заводной апельсин]).

So I went over to the malenky box where you could slooshy the discs you wanted to buy, and then this veck put a disc on for me [A Clockwork Orange] (Я вошел в крошечный zakut, где покупателям давали прослушивать пластинки, которые они вознамерились купить, и продавец поставил на проигрыватель диск [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом **BATON** (дирижерская палочка):

Domenico unrolled a magazine which he had been tapping on the glass-topped table like an irritable baton [Earthly Powers] (Доменико развернул журнал, который он перед этим держал свернутым в трубку, постукивая им по столу как дирижерской палочкой по пюпитру [Силы земные]).

Domenico, a lime spot on his baldness, in tails with a loose collar for comfort, entered and toddled to the rostrum, baton gripped tight like a weapon of offence [Earthly Powers] (Доменико с лысиной, освещенной огнями рампы, во фраке, но с

отложным воротничком для удобства вошел и вразвалку направился к пульту, крепко, как оружие, сжимая в кулаке палочку [Силы земные]).

Domenico raised his baton [Earthly Powers] (Доменико поднял палочку [Силы земные]).

And he crashed down his baton in a final beat, like his namesake on the last chord of, say, the Marche Joyeuse [Earthly Powers] (Он в последний раз ударил по решетке газетой, как его однофамилец композитор палочкой в финальном аккорде "Марша радости" [Силы земные]).

...he had cracked down with his baton and yelled... [Earthly Powers] (...он застучал по пульту палочкой и заорал... [Силы земные]).

The flute was to ignore the written point of entry and respond merely to the baton [Earthly Powers] (Флейте было велено не обращать внимания на партитуру, а только следить за дирижерской палочкой [Силы земные]).

– С ключевым словом **SPEAKERS** (динамики):

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 Clockwork Orange] (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 [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (Наконец под громкую атмосферную музыку, исходящую из динамиков со страшными помехами, начался фильм [Заводной апельсин]).

... she creeching away very gromky through the speakers and like very pathetic and tragic music going on at the same time [A Clockwork Orange] (...причём из динамиков нёсся её истошный kritsh пополам с печальной и трагической музыкой [Заводной апельсин]).

**СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ СУБФРЕЙМ
«ПРОИЗВЕДЕНИЯ» В СОСТАВЕ ФРЕЙМА «МУЗЫКА»**

– С ключевым словом **NUMBER NINE (THE CHORAL SYMPHONY), THE NINTH** (Симфония номер девять (хоральная)):

...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)... [A Clockwork Orange] (...я подумал, что наконец-то у меня есть время сходить в магазин пластинок (кстати, не только время: babok в карманах полно), чтобы спросить насчёт давно обещанной и давно заказанной пластинки с записью Девятой (она же хоральная) симфонии Бетховена... [Заводной апельсин]).

“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 Clockwork Orange] («Девятую», – сказал я. – «Мою любимую Девятую». И Девятая зазвучала, блин. <...> я лежал с закрытыми глазами и слушал восхитительную музыку. <...> После этого меня оставили наедине с великолепием Девятой Людвиг вана. О, какой это был kaif, какой baldiozh! [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом **SYMPHONY NUMBER FORTY IN G MINOR** (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 razdraz within... [A Clockwork Orange] («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 [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом **THE FIFTH SYMPHONY** (Пятая симфония):

If Beethoven's Fifth Symphony was not played by an orchestra and all the printed and manuscript Copies of the music were destroyed by fire, we wouldn't be right in saying that the work doesn't exist any more [Earthly Powers] (Если бы оркестры не исполняли пятую симфонию Бетховена, а все её записи погибли бы при пожаре, мы не смогли бы утверждать, что это произведение более не существует [Силы земные]);

At seven Val knocked – three shorts and a long, out of the scherzo of Beethoven's Fifth – and I rushed to open [Earthly Powers] (В семь Вэл постучался тремя короткими и одним длинным ударом, подражая первым тактам пятой симфонии Бетховена, я побежал открывать [Силы земные]).

– С ключевыми словами **MIDSUMMER NIGHT'S DREAM OVERTURE** ("Сон в летнюю ночь"), **SALUT D'AMOUR** ("Salut d'Amour"):

All the time I was aware of the inadequacy of the musical accompaniment, to be made more than good by the Nazis: <...> the Midsummer Night's Dream Overture for the mountains; Elgar's Salut d'Amour for die Liebe [Earthly Powers] (В течение всего сеанса меня не покидало ощущение бедности музыкального сопровождения, нацисты его явно улучшили: <...> горные сцены сопровождалась увертюрой "Сон в летнюю ночь", а любовные сцены – "Salut d'Amour" Элгара [Силы земные]).

– 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 Clockwork Orange] (После этого был чудный Моцарт, «Юпитер», и снова разные картины, litsa, которые я терзал и kurotshil... [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом **THE BRANDENBURG CONCERTO** («Бранденбургский концерт»):

...and it was after this that I thought I would have just one last disc only before crossing the border, and I wanted something starry and strong and very firm, so it was J.S. Bach I had, the Brandenburg Concerto just for middle and lower strings [A Clockwork Orange] (...а уже затем надумалось поставить напоследок, на самой границе сна, завершающий диск, что-нибудь мощное, старое и zaboinoje, и я вынул И.С. Баха, «Бранденбургский концерт» для альты и виолончели [Заводной апельсин]).

– 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 Clockwork Orange] (Внутри у меня звучала мелодия «Оды к радости» из Девятой, звучала чисто и мощно [Заводной апельсин]);

...sang Hortense with the same sweetness as for the "Ode to Joy" [Earthly Powers] (...пропела Ортенс столь же мило как "Оду к радости" [Силы земные]).

– 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 Clockwork Orange] (Пришлось мне опять включать старый проигрыватель, ставить хоральный прелюд «Wachet auf» И.С. Баха... [Заводной апельсин]).

– 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'... [A Clockwork Orange] (...и продавец поставил на проигрыватель диск, но то была не Сороковая Моцарта, а моцартовская «Прага»... [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом ***SYMPHONY NO. 2*** (*Симфония №2*):

...and the shamble out began to a nice choice bit of Symphony No. 2 by Adrian Schweigselber... [A Clockwork Orange] (...и скрипучая телега тюремного проигрывателя заиграла Симфонию №2 Адриана Швайгзельбера, премилый фрагментик... [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом ***THE SYMPHONY NUMBER THREE*** (*Третья симфония*):

It was a symphony <...> namely the Symphony Number Three of the Danish veck Otto Skadelig, a very gromky and violent piece, especially in the first movement <...> 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 Clockwork Orange] (Это была симфония <...> Третья симфония одного датчанина по имени Отто Скаделиг, штука громкая и жёсткая, особенно в первой части <...> на меня накатила боль и тошнота, и я застонал <...> Потом я влез на подоконник <...> и тогда прыгнул [Заводной апельсин]).

– 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 Clockwork Orange] (Она была из оперы Фридриха Гиттерфенстера «Das Bettzeug» – то место, где героиня с перерезанным горлом выпускает дух и говорит что-то типа «может быть, так будет лучше» [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом ***'YOU BLISTER MY PAINT'*** («*Слуни с меня краску*»):

It was Berti Laski rasping a real starry oldie called 'You Blister My Paint' [A Clockwork Orange] (Это Берти Ласки наяривал одну старую штуку под названием «Слуни с меня краску» [Заводной апельсин]).

– 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 Clockwork Orange] (Потом был такой момент, когда диск на автоматическом проигрывателе закончился и пошёл на замену (то была Джонни Живаго, русская кошка со своей песенкой «Только через день»)... [Заводной апельсин]).

– С ключевыми словами ***'HONEY NOSE'*** («*Медонос*») и ***'NIGHT AFTER DAY AFTER NIGHT'*** («*Ночь за днём 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 Clockwork Orange] (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 однойцевых евнухоида, чьих имён я не помню)... [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом **JOY THOU GLORIOUS SPARK OF HEAVEN** («Радость, пламя неземное...»):

...and all the time the old tune Joy Thou Glorious Spark Of Heaven was sparking away within [A Clockwork Orange] (...внутри у меня всё звучала и звучала сверкающая музыка: «Радость, пламя неземное...» [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом **“THAT DAY, YEAH, THAT DAY”** («Эх, денёк, ух, денёк, 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 Clockwork Orange] (...а из динамиков стереустановки нёсся всякий эстрадный kal типа Неда Ахимоты, который тогда как раз пел «Эх, денёк, ух, денёк, йе-йе-йе» [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом **'SEVEN LONELY NIGHTS'** («Семь Месяцев Одиночества»):

The record of 'Seven Lonely Nights' stuck and squawked psitta-cinely... [Time for a Tiger] (Пластинка «Семь месяцев одиночества» заедала и верещала, как попугай... [Время тигра]).

– С ключевым словом **MARCHE JOYEUSE** («Марш Радости»):

And he crashed down his baton in a final beat, like his namesake on the last chord of, say, the Marche Joyeuse [Earthly Powers] (Он в последний раз ударил по решетке газетой, как его однофамилец композитор палочкой в финальном аккорде "Марша радости" [Силы земные]).

– С ключевым словом **"ODE TO JOY"** («Ода К Радости»):

...sang Hortense with the same sweetness as for the "Ode to Joy" [Earthly Powers] (...пропела Ортенс столь же мило как "Оду к радости" [Силы земные]).

– С ключевым словом **BEETHOVEN'S SEVENTH** (Седьмая Симфония Бетховена):

The second half was to consist of Beethoven's Seventh [Earthly Powers] (Во втором отделении игралась Седьмая симфония Бетховена [Силы земные]).

– С ключевым словом **BEETHOVEN'S FIFTH SYMPHONY** (Пятая Симфония Бетховена):

If Beethoven's Fifth Symphony was not played by an orchestra and all the printed and manuscript Copies of the music were destroyed by fire, we wouldn't be right in saying that the work doesn't exist any more [Earthly Powers] (Если бы оркестры не исполняли пятую симфонию Бетховена, а все ее записи погибли бы при пожаре, мы не смогли бы утверждать, что это произведение более не существует [Силы земные]).

At seven Val knocked—three shorts and a long, out of the scherzo of Beethoven's Fifth—and I rushed to open [Earthly Powers] (В семь Вэл постучался тремя короткими и одним длинным ударом, подражая первым тактам пятой симфонии Бетховена, я побежал открывать [Силы земные]).

– С ключевым словом ***I POVERI RICCHI / POVERJ RJCCHJ*** ("**Бедные Богачи**"):

The slow movement seemed to be made up of some of the Puccinian themes of Poverj Rjccj but was notable for its left-hand arabesques, grotesquely mocking [Earthly Powers] (Медленная часть, кажется, содержала несколько пуччиниевских тем из "Бедных богачей", но со смешными гротескными арабесками [Силы земные]).

Merlini urgently wanted at least the vocal score of I Poveri Ricchi. It was proposed to open the autumn season... [Earthly Powers] (Мерлини срочно требовал экземпляр хотя бы вокальной партитуры "Бедных богачей". Она предполагась к постановке к открытию осеннего сезона [Силы земные]).

...and Ricciardelli's [libretto] was the one that found its best expression in Romeo and Juliet. The title was Pirandello-like: I Poveri Ricchi [Earthly Powers] (...либретто Ричарделли основывалось на сюжете, получившем наилучшее выражение в "Ромео и Джульетте". Название было явным признаком подражания Пиранделло: "I Poveri Ricchi" – "Бедные богачи" [Силы земные]).

– С ключевым словом ***CAVALLERIA RUSTICANA*** («**Сельская Честь**»):

Why should Cavalleria Rusticana always have to go with I Pagliacci? [Earthly Powers] (Почему "Сельская честь" всегда должна идти вместе с "Паяцами"? [Силы земные])

– С ключевым словом ***I PAGLIACCI*** («**Паяцы**»):

The orchestral score had been, I thought, well tailored to the action, but it was a potpourri of popular opera tunes, mostly from I Pagliacci, nothing original [Earthly Powers] (Оркестровая партитура для него хорошо подходила к действию, но представляла собой поурри из популярных оперных мелодий, в основном из "Паяцев", ничего оригинального [Силы земные]).

Why should Cavalleria Rusticana always have to go with I Pagliacci? [Earthly Powers] (Почему "Сельская честь" всегда должна идти вместе с "Паяцами"? [Силы земные])

– С ключевым словом ***TRITTICO*** («**Триптих**»):

"Why should the whole of Puccini's Trittico have to be done when they wish only to do Gianni Schicchi?" [Earthly Powers] (Зачем нужно ставить весь "Триптих" Пуччини, если они хотят ставить только "Джанни Скикки"? [Силы земные]).

It was proposed to open the autumn season at the Teatro alla Scala with the first two little operas of Puccini's Trittico [Earthly Powers] (Она предполагась к постановке к открытию осеннего сезона в Ла Скала вместе в первыми двумя одноактными операми "Триптиха" Пуччини [Силы земные]).

– С ключевым словом ***DIE PUPPENFEE*** ("**Фея Кукол**"), ***FALSTAFF*** ("**Фальстафа**"):

There had been serious consideration of making up the weight with Bayer's Die Puppenfee, last performed on February 9, 1893, after the prima rappresentazione of Verdi's Falstaff, but an examination of the score had confirmed the legend of its mediocrity [Earthly Powers] (...предполагалось открыть сезон балетом Байера "Фея кукол", в последний раз дававшегося 9 февраля 1893 года, а также премьерой "Фальстафа" Верди; но чтение партитуры подтвердило слухи о ее посредственном качестве [Силы земные]).

– С ключевыми словами ***THE MIDSUMMER NIGHT'S DREAM OVERTURE*** ("**Сон В Летнюю Ночь**"), ***SALUT D'AMOUR***:

All the time I was aware of the inadequacy of the musical accompaniment, to be made more than good by the Nazis: <...> the Midsummer Night's Dream Overture for the mountains; Elgar's Salut d'Amour for die Liebe [Earthly Powers] (В течение всего сеанса меня не покидало ощущение бедности музыкального сопровождения, нацисты его явно улучшили: <...> горные сцены сопровождалась увертюрой "Сон в летнюю ночь", а любовные сцены – "Salut d'Amour" Элгара [Силы земные]).

С ключевым словом ***ELGAR'S SYMPHONY NUMBER ONE*** (**Первая Симфония Элгара**):

And yet it's what people want—the evocation of a past golden time when there was no Mussolini or Hitler or Franco, when goods were paid for with sovereigns, Elgar's Symphony Number One in A flat trumpeted nobilmente a massive hope in the future, and the romantic love of a shopgirl and a younger son of the aristocracy portended a healthful inflexion but not destruction of the inherited social pattern [Earthly Powers] (И однако это именно то, чего люди ждут – воскрешение золотых времен, когда не было Муссолини, Гитлера и Франко, когда за вещи расплачивались соверенами, первая симфония Элгара ля бемоль мажор обещала светлое будущее, романтическая любовь продавщицы к юному аристократу означала здоровый изгиб, но не разрушение наследственного социального порядка [Силы земные]).

– С ключевым словом "***UNA LEGGENDA SU SAN NICOLA***":

The opera [Earthly Powers] (Una Leggenda su San Nicola was to have its premiere at La Scala on the feast day of its protagonist, December 6, and I wished to be present at the dress rehearsal [Earthly Powers] (Премьера оперы "Una Leggenda su San Nicola" должна была состояться в Ла Скала в день святого героя 6 декабря, и я хотел присутствовать на генеральной репетиции [Силы земные]).

Kennet Toomey's contribution to the art of Milan was the libretto of the opera Una Leggenda su San Nicola, which had its premiere at La Scala on December 6 last but was withdrawn after fewer than the number of its scheduled performances [Earthly Powers] (Вклад Кеннета Туми в искусство Милана состоял в написании либретто оперы "Una Leggenda su San Nicola", премьера которой состоялась в Ла Скала 6

декабря прошлого года, но которая была снята с репертуара гораздо раньше запланированного вначале числа спектаклей [Силы земные]).

– С ключевым словом **FRUHLINGSLIED** («**Весенняя Песня**»):

Was she to forget the fingering she had mastered from the Fruhlingslied? [Earthly Powers] (Что ж ей теперь, забыть напрочь как играть "Весеннюю песню"? [Силы земные])

– С ключевым словом **SONGS WITHOUT WORDS** («**Песни Без Слов**»):

She herself had learned to play the piano with Mendelssohn's Songs Without Words [Earthly Powers] (Она сама научилась играть на пианино с помощью "Песен без слов" Мендельсона [Силы земные]).

С ключевым словом **THE MARCH OF THE DAVID GANG AGAINST THE PHILISTINES** (**Марш Дружины Давида, Идущей Сражаться С Филистимлянами**):

I caught an image of Domenico playing something on his Paris piano. That was it, Schumann. The March of the David gang against the Philistines. But that had been just art [Earthly Powers] (Мне вдруг вспомнился Доменико, играющий что-то на своем парижском пианино. Ну да, Шуман. Марш дружины Давида, идущей сражаться с филистимлянами. Но тогда это было всего лишь искусством [Силы земные]).

– С ключевым словом **'SOME OF THESE DAYS'** ("**Прежние Деньки**"):

Thuds, bellows, a tune like 'Some of These Days' [Earthly Powers] (Глухие удары, рев, мотив напоминающий "Прежние деньки" [Силы земные])

– С ключевым словом **"THE DARKTOWN STRUTTERS' BALL"** ("**Балл Задавак Из Темного Города**")

He shouted at the band to play "The Darktown Strutters' Ball" and they did [Earthly Powers] (Он заорал музыкантам, чтобы они сыграли "Балл задавак из Темного Города", они подчинились [Силы земные]).

С ключевым словом **"SONG OF THE VOLGA BOATMEN"** ("**Дубинушка**"):

It also played, in honour of the new pact, the "Song of the Volga Boatmen." The laughing drinkers, pretty women and solid burgesses and slim men in uniform, relaxed, civilised, some of them joining facetiously in the yo-oh heave-ho, seemed an assurance that there would not be any war [Earthly Powers] (Еще он играл "Дубинушку" в честь недавно заключенного пакта. Смеющиеся пьяницы, миловидные женщины и дородные бюргерши, стройные мужчины в униформе, все раскрепощенные, цивилизованные, некоторые даже подпевали "Эй, ухнем": все это казалось надежной гарантией того, что войны не будет [Силы земные]).

– С ключевым словом **"WITH A SMILE AND A SONG"** ("**С Песней И Улыбкой**"):

He sang "With a Smile and a Song" in falsetto [Earthly Powers] (Он фальцетом пел "С песней и улыбкой" [Силы земные]).

– С ключевым словом **"WHAT I WANT TO SAY"** ("**Я Хочу Сказать**"):

He has a song with chorus – "What I want to say" – and the chorus sings it for him, but this still will not do [Earthly Powers] (Вместе с хором он поет "Я хочу сказать", и хор произносит заветные слова за него, но это не считается [Силы земные]).

– С ключевым словом **'UNE PETITE SPÉCIALITÉ'**:

Now I have pleasure in calling on Kenneth Toomey, renowned author and playwright, to sing for us 'Une Petite Spécialité' Called L'Amour [Earthly Powers] (А теперь позвольте с большим удовольствием представить вам Кеннета Туми, известного автора и драматурга; он исполнит для нас песенку "Une Petite Specialite" называемая L'Amour [Силы земные]).

– С ключевым словом **"HALF AN HOUR"** ("**Полчаса**"):

...the song without words was called "Half an Hour" [Earthly Powers] (...песня без слов, сопровождавшая фильм, называлась "Полчаса" [Силы земные]).

– С ключевым словом **"IL ETAIT UNE FOIS"**:

The theme song of the film – a rather grim film about a girl blighted by her father's execution for murder – was something sung in a cabaret, and it kept recurring in contexts of irony. It was called "Il etait une fois" [Earthly Powers] (Основная мелодия этого довольно мрачного фильма о судьбе девушки, изломанной казнью отца, совершившего убийство, была в стиле песенок кабаре и повторялась в контексте горькой усмешки. Называлась она "Il etait une fois" [Силы земные]).

– С ключевым словом **"WHITER THAN THE WHITEWASH ON THE WALL"** ("**Белее Белых Стен**"):

The pianist began to play "Whiter Than the Whitewash on the Wall" [Earthly Powers] (Пианист заиграл "Белее белых стен" [Силы земные]).

– С ключевым словом **"ABIDE WITH ME"** ("**Слушайте Меня**"):

...the pianist, fresh cigarette apuff, began to play "Abide with Me" [Earthly Powers] (Пианист, закулив очередную сигарету, заиграл "Слушайте меня" [Силы земные]).

– С ключевым словом **"ONWARD CHRISTIAN SOLDIERS"** ("**Вперед, Христово Воинство**"):

The development section was brief because Domenico did not know how to develop, and the coda, when it came at last, bore an embarrassing resemblance to "Onward Christian Soldiers," though well peppered and vinegared with discords [Earthly Powers] (Развитие темы было коротким, ибо Доменико не умел развивать, а кода до ошеломления напоминала старый английский гимн "Вперед,

Христово воинство", хотя и сильно приперченный и приправленный уксусом разноголосицы [Силы земные]).

– С ключевым словом **BEETHOVEN'S 'MOONLIGHT' SONATA** («**Лунная соната**»):

He walked through the Soho pub like a visitor from a neighbouring TV stageset, striking briskly the opening right-hand bars of Beethoven's 'Moonlight' Sonata [Tremor of Intent] (Словно актер с телестудии, находящейся неподалеку от Сохо, он прошествовал через «Таверну Фицрой», небрежно наигрывая начальные такты партии правой руки из бетховенской «Лунной сонаты» [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **'CHOPSTICKS'** («**Собачий вальс**»):

The round man with the guitar, Peter or Paul or something, improvised a silly jingle to the tune of 'Chopsticks' [Tremor of Intent] (Толстяк с гитарой (Питер? Пол?) тотчас выдал дурацкую импровизацию на мотив «собачьего вальса» [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **YOU WANT LOVIN' BUT I WANT LOVE** («**Для тебя это флирт, для меня – любовь**»):

In one a dance was swinging away to out-of-date music, corny trumpet and saxophone in unison on You Want Lovin' But I Want Love [Tremor of Intent] (В одном из них были танцы: звучала старомодная музыка, труба и саксофон в унисон выводили уже почти забытое «Для тебя это флирт, для меня – любовь» [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **THE RING** («**Кольцо**») – оперная тетралогия Рихарда Вагнера «Кольцо Нибелунга», состоящая из пролога «Золото Рейна» и трилогии «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов»:

I mean a warm flat, a sufficiency of spirits, a record-player, the whole of The Ring on disc [Tremor of Intent] (Мне бы уютную квартиру и чтоб в избытке спиртного, проигрыватель и пластинки с полной записью «Кольца» [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **DIE MEISTERSINGER** («**Мейстерзингеры**») – имеется в виду опера Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры» (1868), главный герой которой – знаменитый мейстерзингер, сапожник Ханс Сакс:

This I had expected. I had waited in every evening, expecting it, listening to Die Meistersinger. When Roper rang, Hans Sachs was opening Act III with his monologue about the whole world being mad: 'Wahn, wahn...' [Tremor of Intent] (Я это предвидел. Каждый вечер, слушая «Мейстерзингеров», я ожидал его прихода. Звонок раздался как раз в начале третьего акта – звучал монолог Ханса Сакса о сумасшедшем мире: «Wahn, Wahn...» [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **LA BOHÈME** («**Богема**»):

Hillier sang those words gently in a free adaptation of Mimi's aria in the first act of La Bohème [Tremor of Intent] (В ответ Хильер исполнил импровизацию на мотив арии Мими из первого акта «Богемы» [Трепет намерения]).

СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ СЛОТ «МЕСТО ИСПОЛНЕНИЯ МУЗЫКИ» КАК ЭЛЕМЕНТ ФРЕЙМА «МУЗЫКА»

– С ключевым словом **OPERA HOUSE** (*оперный театр*):

There is to be a concert in the Opera House [Earthly Powers] (Там будет концерт в оперном театре [Силы земные]).

What made my shame worse was the visit of some British louts with guitars and emetic little songs; they filled the Opera House with infantile screamers [Tremor of Intent] (Мерзко было на душе и оттого, что как раз в это время в городе проходили гастролы английских парней с гитарами – они распевали тошнотворные песенки и наполняли здание Оперы инфантильными визгами [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **LA SCALA** (*Ла Скала*):

An opera in one act. La Scala needs such things [Earthly Powers] (Одноактную оперу. Ла Скале требуются именно такие вещи [Силы земные]).

It was proposed to open the autumn season at the Teatro alla Scala... [Earthly Powers] (Она предполагась к постановке к открытию осеннего сезона в Ла Скала... [Силы земные]).

It was intended for La Scala. I take it you will not be disparaging about La Scala [Earthly Powers] (Которая предназначалась для Ла Скала. Я думаю, вы ничего плохого не скажете о Ла Скала [Силы земные]).

It was rejected by La Scala [Earthly Powers] (Ее не приняли в Ла Скала [Силы земные]).

His father was a great frequenter of the backstage of La Scala [Earthly Powers] (Отец его был завсегдамаем кулис в Ла Скала [Силы земные]).

No reflection on the belle ballerine of La Scala [Earthly Powers] (К прекрасной балерине из Ла Скала это не имело отношения [Силы земные]).

In the fifties Domenico was to return to his first love, opera, and fulfil a youthful ambition, that of seeing and hearing a work of his performed at the great La Scala, Milan [Earthly Powers] (В пятидесятых годах Доменико вернется к своей первой любви, опере, и исполнится его юношеская мечта увидеть и услышать свое произведение поставленным на сцена Ла Скала в Милане [Силы земные]).

The opera Una Leggenda su San Nicola was to have its premiere at La Scala on the feast day of its protagonist... [Earthly Powers] (Премьера оперы "Una Leggenda su San Nicola" должна была состояться в Ла Скала в день святого героя... [Силы земные]).

I took a taxi from Linate airport to the Hotel Excelsior and, settled in with a glass of gin before me, telephoned La Scala to ensure that a ticket for the gallery was available for me and would be waiting at the box office [Earthly Powers] (В аэропорту Линате я взял такси до гостиницы "Экцелсиор" и, устроившись там со стаканом джина, позвонил в Ла Скала, чтобы удостовериться, что билет на галерею для меня забронирован [Силы земные]).

Conservative musicians were standing to denounce the work as a disgrace to La Scala and one another as insufficiently conservative or something [Earthly Powers] (Консервативные музыканты встали, чтобы осудить это произведение как позор Ла Скала и друг друга за недостаточный консерватизм или еще за что-то [Силы земные]).

*...the opera *Una Leggenda su San Nicola*, which had its premiere at La Scala on December 6 last but was withdrawn after fewer than the number of its scheduled performances [Earthly Powers] (...оперы "*Una Leggenda su San Nicola*", премьера которой состоялась в Ла Скала 6 декабря прошлого года, но которая была снята с репертуара гораздо раньше запланированного вначале числа спектаклей [Силы земные]).*

I had not seen him since that bad time at La Scala [Earthly Powers] (Я его не видел со времен провала в Ла Скала [Силы земные]).

– С ключевым словом **COVENT GARDEN** (**Ковент Гарден**):

*Королевский театр в Ковент-Гардене [Earthly Powers] (англ. *Theatre Royal, Covent Garden* [Силы земные]) – театр в Лондоне, с 1946 г. служащий местом проведения оперных и балетных спектаклей, домашняя сцена Лондонской Королевской оперы и Лондонского Королевского балета. Расположен в районе Ковент-Гарден, по которому и получил название.*

It may not be rejected by Covent Garden [Earthly Powers] (Но Ковент Гарден ее не отверг [Силы земные]).

My theatrical contacts in London did not include operatic ones, but I was sure that I could get my agent to get Sir Hilary Beauclerk at Covent Garden to consider its production [Earthly Powers] (Мои театральные связи в Лондоне не включали оперу, но я был уверен, что мой литературный агент сможет убедить сэра Хилари Боклерка из Ковент Гардена хотя бы рассмотреть возможность ее постановки [Силы земные]).

My failure to get the thing done at Covent Garden did not depress him in the least [Earthly Powers] (Моя неудача с постановкой ее в Ковент Гарден нисколько его не огорчила [Силы земные]).

– С ключевым словом **ORCHESTRA PIT** (**оркестровая яма**):

I preferred to take in modern opera from high up: often the real drama was proceeding in the orchestra pit, which was not visible from the stalls [Earthly Powers] (Современные оперы я предпочитал слушать издали: настоящая драма в них часто происходила в оркестровой яме, которую из партера было не разглядеть [Силы земные]).

– С ключевым словом **NIGHTCLUB** (**ночной клуб**):

A player of jazz music in nightclubs... [Earthly Powers] (Исполнитель джазовой музыки в ночных клубах [Силы земные]).

He talks also of playing the piano in nightclubs [Earthly Powers] (Он также говорит, что хочет подрабатывать игрой на фортепиано в ночных клубах [Силы земные]).

Those years ago when Domenico had drawn blood in a nightclub [Earthly Powers] (*Куда ушли те годы, когда Доменико еще зарабатывал гроши игрой в ночном клубе* [Силы земные]).

I ordered him to his room, but he said he wanted to go out to a nightclub... [Earthly Powers] (*Я приказал ему убраться в его комнату, но он сказал, что хочет пойти в ночной клуб...* [Силы земные]).

I've always looked older than my years, and I never seemed to go through a real teenage stage, with pop-singer clubs and screaming and all that [One hand clapping] (*Я всегда выглядела старше своих лет и как бы никогда не проходила настоящей тинейджерской стадии с поп-певцами в клубах, со всякими визгами, и все прочее* [Однорукий аплодисмент]).

– С ключевым словом **DISC-BOOTICK** (*магазин пластинок*):

...I thought here at last was time to itty off to the disc-bootick... [A Clockwork Orange] (*...я подумал, что наконец-то у меня есть время сходить в магазин пластинок...* [Заводной апельсин]).

...there was the disc-bootick I favoured with my inestimable custom... [A Clockwork Orange] (*...где находился любезный моему утонченному сердцу магазин пластинок...* [Заводной апельсин]).

...there was the disc-bootick 'MELODIA' – I had used to favour with my inestimable custom... [A Clockwork Orange] (*...а там смотрю – магазин пластинок «Melodija», который я так любил посещать когда-то в прошлом...* [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом **ARCHIVE** (*архив*):

Also I had by far the best job of all we four, being in the National Gramodisc Archives on the music side... [A Clockwork Orange] (*К тому же я куда как лучше всех был устроен в смысле работы – служил в национальном архиве грамзаписи, в музыкальном отделе...* [Заводной апельсин]).

Приложение 6

СПИСОК ПРИМЕРОВ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИХ СЛОТ «АДРЕСАТ» В СОСТАВЕ ФРЕЙМА «МУЗЫКА»

– С ключевыми словами **I, ME** (*я*):

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 Clockwork Orange] (*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...* [Заводной апельсин]).

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 viddyng or wanting to do violence... [A Clockwork Orange] (Дело в том, что эти svolotchi 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... [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (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... [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (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 [Заводной апельсин]).

So I stuck my little fingers real deep in my ookos, but the trombones and kettledrums blasted through gromky enough [A Clockwork Orange] (Я заткнул ushi пальцами, но тромбоны с литаврами всё равно прорывались [Заводной апельсин]).

I was slooshyng 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 [A Clockwork Orange] (Перешёл 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, лёжа в кровати и воображая себя среди скрипок, тромбонов и литавр [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (Эк ведь, до чего я дошёл – это при моей-то любви к хорошей музыке; я сполз с кровати, еле дотащился, подвывая, до стенки и застучал, забился в неё, vskritshivaja: «Прекратите! Прекратите! Выключите!» [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (Потом я влез на подоконник (музыка была теперь от меня слева), закрыл glazzja, щекой ощутил холодное дуновение ветра и тогда прыгнул [Заводной апельсин]).

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 growwwwowwwwowwww [A Clockwork Orange] (У

меня, естественно, пластинка уже была поставлена, и я сразу врубил орган, взревели УУУУУУУУУУУУУУУУ [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (Обезумев от боли и тошноты, я метался по всей квартире, пытаюсь скрыться от этой музыки, выл так, будто мне выпустили kishki [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (И, уже vyrubajass, я вдруг осознал, что все, все до единого в этом страшном мире, против меня, что музыку за стеной мне подстроили специально, причём как раз те, кто вроде бы стал как бы моими новыми друзьями, а то, чем всё это кончилось, как раз и требовалось для их эгоистической и отвратной политики [Заводной апельсин]).

As I slooshied, my glazzies tight shut to shut in the bliss <...> and indeed when the music, which was one movement only, rose to the top of its big highest tower, then, lying there on my bed with glazzies tight shut and rookers behind my gulliver, I broke and spattered and cried aaaaaaah with the bliss of it. And so the lovely MUSIC glided to its glowing close [A Clockwork Orange] (Слушая, я держал glazzja плотно закрытыми, чтобы не sprignutt наслаждение <...> и, конечно же, когда музыка в первой части концерта взмыла к вершине высочайшей башни, я, как был, лежа на спине с закинутыми за голову руками и плотно прикрытыми glazzjami, не выдержал и с криком «а-а-а-ах» выбрызнул из себя наслаждение. Потом прекрасная музыка, подступая все ближе, пошла плавно снижаться [Заводной апельсин]).

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 [A Clockwork Orange] (Обнажённый, я лежал поверх одеяла, заложив руки за голову, закрыв глаза, блаженно приоткрыв rot, и слушал, как плывут божественные звуки [Заводной апельсин]).

...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 Clockwork Orange] (...я принялся вынимать из шкафа свой будничный костюм, предварительно включив радио. Передавали музыку, очень даже приличный струнный квартет... [Заводной апельсин]).

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... [A Clockwork Orange] (Это была симфония, которую я очень неплохо знал, но много лет не slushal, Третья симфония одного датчанина по imeni Отто Скаделиг, очень громкая и жёсткая вещь... [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (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 [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (Проснувшись, я услышал за стеной музыку, довольно громкую, причём как раз она-то меня и разбудила [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (Про том toltshok. Тём, ты пойми меня правильно. Это всё музыка, понимаешь? Я становлюсь как bezumni, когда какая-нибудь kisa поёт, а ей мешают. Из-за этого и получилось [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (Что касается музыки, то она как раз всё 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 [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (Всё, что я мог делать, это поднимать kritsh, чтобы выключили, выключили, отчасти перекрывая этим шум драк, резни и музыку, которая это сопровождала. Можете себе представить моё облегчение, когда, просмотрев последний отрывок... [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (В тот вечер я страшно соскучился по настоящей музыке – может быть, из-за той kisy в баре «Корова». Перед тем, как на въезде в зону сна мне проштемпелюют паспорт и приподнимут полосатый shest, мне хотелось ещё успеть как следует ею насладиться [Заводной апельсин]).

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 Clockwork Orange] (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 [Заводной апельсин]). *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 [A Clockwork Orange]* (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 [Заводной апельсин]).

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, Stash Kroh, The Mixers <...>, and all the rest of that cal) [A Clockwork Orange] (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, Стас Крох, «Зе Миксерз», <...> и тому подобный kal [Заводной апельсин]).

“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 razdraz within... [A Clockwork Orange] («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 [Заводной апельсин]).

All the time I was aware of the inadequacy of the musical accompaniment, to be made more than good by the Nazis: <...> the Midsummer Night's Dream Overture for the mountains; Elgar's Salut d'Amour for die Liebe [Earthly Powers] (В течение всего сеанса меня не покидало ощущение бедности музыкального сопровождения, нацисты его явно улучшили: <...> горные сцены сопровождалась увертюрой "Сон в летнюю ночь", а любовные сцены – "Salut d'Amour" Элгара [Силы земные]).

After that I had lovely Mozart, the Jupiter, and there were new pictures of different litsos to be ground and splashed... [A Clockwork Orange] (После этого был чудный Моцарт, «Юпитер», и снова разные картины, litsa, которые я терзал и kurotshil... [Заводной апельсин]).

So I went over to the starry stereo and put on J.S. Bach's 'Wachet Auf' Choral Prelude'... [A Clockwork Orange] (Пришлось мне опять включать старый проигрыватель, ставить хоральный прелюд «Wachet auf» И.С. Баха... [Заводной апельсин]).

...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 Clockwork Orange] (...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... [Заводной апельсин]).

Listening to the J.S. Bach, I began to pony better what that meant now, and I thought, slooshyng 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 [A Clockwork Orange] (Под звуки И.С. Баха я стал гораздо лучше рониматт, что это название значит; охряная роскошь аккордов старого мастера раскрыла мне глаза на то, что мне бы следовало их обоих toltshoknutt куда серьёзней, разорвать их на части и растоптать в пыль на полу их же собственного дома [Заводной апельсин]).

While the stereo played bits of lovely Bach I closed my glazzies and viddied myself... [A Clockwork Orange] (Проигрыватель играл чудесную музыку Баха, и я, закрыв glazzja, вообразил... [Заводной апельсин]);

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 Clockwork Orange] (Но насчёт музыки это нечестно. Нечестно, чтобы я становился больным, когда слушаю чудесного Людвига вана, Г.Ф. Генделя или ещё кого-нибудь [Заводной апельсин]).

...so it was J.S. Bach I had, the Brandenburg Concerto just for middle and lower strings. And, slooshying with different bliss than before... [A Clockwork Orange] (...и я вынул И.С. Баха, «Бранденбургский концерт» для струнных среднего и низкого звучания. Слушая его с наслаждением теперь совсем другого рода... [Заводной апельсин]).

Perhaps, knowing the joy I had in my night MUSIC, they had already taken them. As I slooshied, my glazzies tight shut... [A Clockwork Orange] (А может, зная о моем пристрастии к музыке по ночам, они его уже приняли. Слушая, я держал glazzja плотно закрытыми... [Заводной апельсин]);

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 Clockwork Orange] (Потом я лягу на кровать в своем zakutke и, слушая прекрасную музыку, подумаю о том, что теперь делать со своей zhiznnju [Заводной апельсин]);

Everybody began to leave nice and quiet while I laid there with my glazzies closed, slooshying the lovely music [A Clockwork Orange] (Народ на цыпочках, молча стал расходиться, а я лежал с закрытыми глазами и слушал восхитительную музыку [Заводной апельсин]).

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 [A Clockwork Orange] (Считалось, что для дальнейшего моего образования мне можно читать эту книгу и даже слушать тюремный проигрыватель, пока читаю [Заводной апельсин]).

I don't know why it is, but the little march tune they have on the wireless when the sports news is coming is one of the saddest little tunes in the world to my ears [One hand clapping] (Не знаю почему, но коротенькая мелодия марша, которую крутят по радио перед спортивными новостями, на мой слух, один из самых унылых на свете мотивов [Однорукий аплодисмент]).

I want something too direct and easy and tender for you. I want a simple tune, not a full orchestra. It's just the way I am [Tremor of Intent] (Мне хочется чего-то более непосредственного, легкого и нежного. Многоголосью оркестра я предпочитаю легкую мелодию. Так уж я устроен [Трепет намерения]).

I thought I heard the crash of a piano chord muffled by leaves of cedar, fig and apricot [Earthly Powers] (Мне послышалось, что сквозь листву кедра, фиговых и абрикосовых деревьев донесся фортепьянный аккорд [Силы земные]).

I knew the song: I'd heard it in Berlin in 1935 [Earthly Powers] (Песня была мне знакома, я ее слышал в Берлине в 1935 году. [Силы земные]).

This I had expected. I had waited in every evening, expecting it, listening to Die Meistersinger. When Roper rang, Hans Sachs was opening Act III with his monologue about the whole world being mad: 'Wahn, wahn...' [Tremor of Intent] (Я это предвидел. Каждый вечер, слушая «Мейстерзингеров», я ожидал его прихода. Звонок раздался как раз в начале третьего акта – звучал монолог Ханса Сакса о сумасшедшем мире: «Wahn, Wahn...» [Трепет намерения]).

He played me one or two of the songs [Earthly Powers] (Он сыграл мне пару песен [Силы земные]).

I hear and see very clearly a mixed quartet drinking cocktails and the music becoming more and more ubriaca [Earthly Powers] (Я уже слышу и ясно вижу смешанный квартет вечеринки с коктейлями, и как музыка становится все более и более ubriaca [Силы земные]).

– С ключевым словом **THEY** (они):

...the one with the green wig, kept pushing her belly out and pulling it in in time to what they called the music [A Clockwork Orange] (Одна из трёх kisok у стойки, та, что была в зелёном парике, то выпячивала живот, то снова его втягивала в такт тому, что у них называлось музыкой [Заводной апельсин]).

They cannot hear music unless it is very loud [Earthly Powers] (Они не слышат никакой музыки за исключением очень громкой [Силы земные]).

They listened with attention, Domenico Campanati smiling... [Earthly Powers] (Они слушали внимательно, Доменико Кампанати – с улыбкой... [Силы земные]).

They sat on my bed (yet unmade) and leg-swing, smeking and peeting their highballs, while I spun their like pathetic malenky discs through my stereo [A Clockwork Orange] (Они сидели на моей кровати (всё ещё необранной), болтали ногами и тянули свои коктейли, пока я прокручивал им на своём стерео жалкое их fuflo [Заводной апельсин]).

“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 [A Clockwork Orange] (Что, сестрички, оттягиваетесь пилить диск на скрипучей телеге? – А я уже заметил, что пластинки, которые они купили, сплошь был всяческий padtsatyi kal [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом **HE** (он):

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 Clockwork Orange] (Однако паршивец Тём, сглотив фрагмент песни, будто ломтик горячей сосиски, опять выдал одну из своих пакостей [Заводной апельсин]).

He heard the atmospheric music of the sound-track [Time for a Tiger] (Он слышал саундтрек с атмосферической музыкой [Время тигра]).

It was like he was singing blood to make up for his vulgarity when that devotchka was singing music [A Clockwork Orange] (Он изливал кровь, словно во искупление rakosti, которую сделал, когда та kisa вдруг излила на нас музыку [Заводной апельсин]).

...he preferred to listen to popular songs and learn the words [Earthly Powers]
 (...ему больше нравилось слушать популярные песенки и запоминать их слова
 [Силы земные]).

'It was worth it, whatever it was,' said Roper. 'It led me to her. It led me straight to Brigitte.' And he looked for a moment as though he was listening to Beethoven [Tremor of Intent] (Как бы то ни было, я не жалею. Иначе я бы не встретил ее, Бригитту. – Лицо у него приняло такое выражение, будто он слушает Бетховена [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **YOU** (ты):

"Music," said Dr. Brodsky, like musing. "So you're keen on music [A Clockwork Orange] (Музыку, – задумчиво произнес доктор Бродский. – Так ты, стало быть, музыку любишь [Заводной апельсин]).

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 [A Clockwork Orange] (Радиола играла вовсю, причём 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 [Заводной апельсин]).

Hear angel trumpets and devil trombones. You are invited [A Clockwork Orange] (Услышите ангельские трубы и дьявольские тромбоны. Вас приглашают [Заводной апельсин]).

I should think you would despise the music of this work, which is a musical comedy. I have not, of course, heard the music [Earthly Powers] (Наверное, музыка в этой моей вещи, в музыкальной комедии, покажется вам отвратительной. Я ее, правда, не слышал [Силы земные]).

If you have not heard the music, then how can you know that it is not good? [Earthly Powers] (И если вы ее [музыку] не слышали, то откуда вам известно, что она нехороша? [Силы земные]).

Maybe you don't want any music at all [Earthly Powers] (Может быть вам вообще музыка не нужна [Силы земные]).

You can hear five different tunes going on at the same time [Time for a Tiger] (Одновременно слышишь пять разных мелодий [Время тигра]).

– С ключевым словом **YOUTH** (молодёжь):

Great Music, it said, and Great Poetry would like quieten Modern Youth down and make Modern Youth more Civilized [A Clockwork Orange] (Великая Музыка, говорилось в ней, и Великая Поэзия уладила бы современную молодежь, сделав её более цивилизованной [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом **MALCHICK** (мальчик):

...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 viddy with his own two glazzies... [A Clockwork Orange] (...вижу вдруг на буфете очень симпатиченькую вещьцу, прекраснейшую вещьцу, shtuki, которую malltshik

вроде меня, понимающий и любящий музыку, может только надеяться увидеть воочию [Заводной апельсин]).

– С ключевыми словами **MALCHICK** (мальчик) и **PTITSA** (птица):

...only a scream and a creech of nadsat (teenage, that is) malchicks and ptitsas slooshying some new horrible popsongs... [A Clockwork Orange] (...одни визги и вопли надсатных (тинэйджеров, стало быть) мальчиков и птицас, которые слушали свой излюбленные популярные песенки... [перевод Л.К.]).

– С ключевым словом **LIEBENEINER** (Либенайнер):

And yet this man Liebeneiner, who had after all taught the English language and analysed poems by Shelley and speeches by Shakespeare, who loved music... [Earthly Powers] (И тем не менее этот человек Либенайнер, который, между прочим, когда-то преподавал английский язык, разбирал стихи Шелли и монологи Шекспира, любил музыку... [Силы земные]).

– С ключевым словом **ITALIANS** (итальянцы):

"Italians laughing at music? Goodness, I thought Italians were the first people in the world for loving music" [Earthly Powers] (Итальянцы, смеющиеся над музыкой? Боже мой, я всегда считала, что итальянцы - самый музыкальный народ в мире [Силы земные]).

– С ключевым словом **HORTENSE** (Ортенс):

During the song Hortense made a move to get up, but I held her hand tight [Earthly Powers] (Пока она пела, Ортенс порывалась встать, но я крепко держал ее за руку [Силы земные]).

– С ключевым словом **AUDIENCE** (публика):

A fair audience, mostly there to hear Albert Poupon... [Earthly Powers] (Изысканная публика, пришедшая слушать в основном Альбера Пупона... [Силы земные]).

Acclamation, Poupon graciously pointing to Domenico in the audience [Earthly Powers] (Восторги, аплодисменты, Пупон благодарным жестом указывает на Доменико [Силы земные]).

– С ключевым словом **DEVOTCHKAS** (девочки):

"Who you getten, bratty? What biggy, what only?" These young devotchkas had their own like way of govoreeting. – "The Heaven Seventeen? Luke Sterne? Goggly Gogol?" And both giggled, rocking and hippy [A Clockwork Orange] (И кто это к нам пришёл? И чем это он обарахлился? – У мелких kisk была своя манера govoritng. – «Хевен Севентин»? Люк Стерн? «Гоголь-Моголь»? – И обе захихикали, вихляя рорати [Заводной апельсин]).

– С ключевым словом **TEENAGERS** (подростки):

...he was singing a song very tunelessly, an oldie that somebody had made a record of and was very popular among the teenagers who thought it was a newie [One hand clapping] (...он очень немелодично пел песню, старую, кто-то ее записал на пластинку, и она стала пользоваться большой популярностью у тинейджеров, принимавших ее за новинку [Однорукий аплодисмент]).

And when they sang songs they were decent good songs with sensible words, not the bloody tripe you get now with a million records sold to the teenagers [One hand clapping] (А когда пели песни, песни были хорошие и приличные, с осмысленными словами, а не распроклятая белиберда, которую сейчас всучивают тинейджером на миллионах пластинок [Однорукий аплодисмент]).

– С ключевым словом **FATHER** (отец):

His father was a great frequenter of the backstage of La Scala [Earthly Powers] (Отец его был завсегда там кулис в Ла Скала [Силы земные]).

– С ключевым словом **PEOPLE** (народ):

Perhaps a band played the state-directed circus-music of Khatchaturian from a Byzantine iron bandstand, people around listening, drinking state beer [Tremor of Intent] (Там на витой железной эстраде оркестр, наверное, играет музыку Хачатуряна для Государственного цирка, а толпящийся вокруг народ пьет государственное пиво [Трепет намерения]).

– С ключевым словом **GUESTS** (гости):

The guests had stopped talking to listen when the music started [Earthly Powers] (Гости замолчали и стали слушать музыку [Силы земные]).