

**Федеральное государственное бюджетное учреждение высшего  
профессионального образования  
«Воронежский государственный университет»**

*На правах рукописи*

**ХОХОНИН ДМИТРИЙ ЕВГЕНЬЕВИЧ**

**ЛЕКСИКА СЕМАНТИЧЕСКОЙ СФЕРЫ «МУЗЫКА» В  
МЕТАФОРИЧЕСКОМ ИСПОЛЬЗОВАНИИ**

Специальность 10.02.01 – русский язык

Диссертация на соискание учёной степени кандидата  
филологических наук

Научный руководитель –  
доктор филологических наук,  
профессор Н. М. Вахтель

Воронеж – 2014

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава I Основные теоретические положения исследования.....	8
1.1. Метафорология как особая область лингвистических исследований.....	8
1.2 Понятие «метафорическая модель» в современных лингвистических исследованиях.....	19
1.3 Семантическая сфера «музыка» и ее тематические группы.....	25
Глава II Метафорическое использование лексем семантической сферы «музыка».....	37
2.1. Метафорическое использование наименований музыкальных инструментов и их составляющих.....	39
2.2. Метафорическое использование наименований музыкальных форм.....	58
2.3. Метафорическое использование наименований музыкальных темпов и динамических оттенков.....	72
2.4. Метафорическое использование наименований приемов игры на музыкальных инструментах и музыкальных штрихов.....	83
2.5. Метафорическое использование наименований знаков альтерации.....	90
2.6. Метафорическое использование наименований музыкальных ладов.....	92
2.7. Метафорическое использование наименований певческих голосов и их регистров.....	95
2.8. Метафорическое использование наименований лиц, связанных с музыкальной деятельностью и профессией .....	97
2.9. Метафорическое использование наименований музыкальных терминов, не образующих тематических групп.....	101
2.10. Фразеологические единицы, включающие в свой состав лексемы семантической сферы «музыка» .....	117
Заключение.....	133
Список использованной литературы.....	140
Приложение.....	157

## ВВЕДЕНИЕ

Изучением метафоры и процессов метафоризации в XX веке занимались такие ученые, как Ю.Д. Апресян, Н. Д. Арутюнова, Л. В. Балашова, А. Н. Баранов, Н. А. Базиляя, Н. И. Бахмутова, Л. В. Белозерова, Н. Д. Бессарабова, Е. В. Беспалова, М. Блэк, Б. А. Бродская, Э. В. Будаев, Г. А. Бучина, А. И. Варшавская, Л. М. Васильев, А. Вежбицкая, В. В. Виноградов, В. Н. Вовк, Е. М. Вольф, В. Г. Гак, Б.М. Галеев, Л. Д. Гудков, Л. Я. Дмитришин, И. И. Дубровина, Д. Дэвидсон, А. Н. Еремин, С. Л. Ерилова, О. П. Ермакова, Г. А. Ермоленко, В. И. Зимин, О. С. Зубкова, О. С. Камышева, Н. С. Карпова, Р. Д. Киримов, Т. Б. Князевская, Н. А. Кожевникова, С. Б. Козинец, М. Н. Коннова, В. И. Корольков, А. И. Костяев, Е. Г. Которова, И. А. Крылова, Н. Ф. Крюкова, Дж. Лакофф, М. Джонсон, В. В. Лапшина, О. Н. Лагута, Ю. И. Левин, С. А. Логачев, В. В. Лопатин, И. Г. Лузина, Ю. Л. Лясота, О. А. Макарова, Э. Маккормак, В. Л. Матросов, Н. А. Мишанкина, В. П. Москвин, В. А. Мещерякова, Е. А. Некрасова, М. В. Никитин, О. И. Никифорова, Н. Л. Новикова, В. В. Овсянникова, Е. О. Опарина, Е. И. Осипов, И. А. Петрова, Н. В. Полозова, А. А. Пшенкин, Е. А. Пользю, Е. И. Резанова, Е. В. Рыжкова, А. П. Ряпосова, Н. О. Самаркина, И. Ф. Саркисян, И. В. Сибиряков, Т. В. Симашко, И. В. Телешева, Н. А. Туранина, Г. Н. Скляревская, В. Н. Телия, Е. Т. Черкасова, Н. В. Черникова, А. П. Чудинов, О. В. Чурсин, Е. В. Шитикова, И. В. Шпак, В. И. Шувалов, В. К. Харченко, В. В. Петров, Д. Н. Шмелев, Р. Якобсон и др. Работы данных исследователей составляют **теоретическую базу** настоящей диссертации.

Анализ лингвистических работ показал, что музыкальная лексика уже привлекала к себе внимание исследователей. Так, в работе Н. Г. Ткаченко (1998) дано системное описание музыкальной терминологии, получена тематическая классификация музыкальных терминов, в диссертационном

исследовании О.Н. Надольской (2006) определены важнейшие особенности существования и функционирования в русском языке терминологической системы музыкального исполнительства; в работах О. С. Камышевой (2009) и Л. И. и О. В. Чурсиных (2009) исследована когнитивная музыкальная метафора, выделены модели метафорического переноса, характерные для музыкальной лексики современного английского языка, проведено сопоставительное исследование метафорических моделей ментальной области «музыка» в русской и английской художественной литературе XX века; в статье С. Б. Козинца и К. А. Соломатина (2011) проанализированы процессы метафоризации некоторых музыкальных терминов.

Однако целостного изучения процессов метафоризации в сфере музыкальной терминологии не проводилось, хотя музыкальная лексика, представляющая собой важную лексико-семантическую группу, номинирует процессы и явления, релевантные для жизни социума.

**Актуальность** данного исследования обусловлена следующими факторами:

- возрастающим интересом современной лингвистики к процессам метафоризации;
- отсутствием комплексного исследования музыкальной метафоры;
- необходимостью выявления новаций в метафорическом использовании музыкальной лексики.

**Объектом исследования** послужили лексические единицы, входящие в семантическую сферу «музыка», извлечённые методом сплошной выборки из Большого толкового словаря под ред. С.А. Кузнецова, Словаря русского языка в 4-х томах под ред. А.П. Евгеньевой (МАС), Словаря музыкальных терминов Е.А. Яных, Словаря иностранных музыкальных терминов Крунтяевой Т. С., Молоковой Н. В. В качестве дополнительных источников привлекались: Толковый словарь русского языка под ред. С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой, Большой Толковый Словарь русских существительных под ред. Л.Г. Бабенко (2007); Фразеологический словарь

русского языка под редакцией А. И. Молоткова, Словарь-тезаурус современной русской идиоматики под редакцией А.Н. Баранова, Д. О. Добровольского, а также основной Национальный корпус русского языка (<http://ruscorpora.ru>).

**Предметом** исследования являются процессы метафоризации лексем семантической сферы «музыка» в русском языке.

**Цель** данного исследования заключается в анализе процессов метафорических переносов лексем, относящихся к семантической сфере «музыка», и определении специфики типов метафорических моделей, характерных для музыкальной лексики.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- 1) определить теоретические основы исследования;
- 2) определить количественный состав лексических единиц семантической сферы «музыка»;
- 3) выявить лексемы, получившие метафорические значения;
- 4) выделить семантические признаки, на основе которых осуществляется процесс метафоризации;
- 5) установить типы метафорических моделей, определив направления метафоризации музыкальной лексики;
- б) выявить не зафиксированные словарем, т.е. нелексикографированные метафоры.

Общее количество выделенных единиц – 732.

Общее количество исследованных контекстов – 4256 .

Для решения поставленных задач в диссертационном исследовании использовались следующие **методы**: описательный метод, метод контекстуального и интерпретационного анализа, а также семный и количественный анализ.

**Научная новизна** заключается в том, что впервые дано целостное описание музыкальной метафоры в русском языке, выявлены семантические признаки образования метафорических значений и направления

метафорических переносов. Обнаружены индивидуально-авторские, окказиональные метафоры.

**Теоретическая значимость** исследования определяется вкладом в общую теорию метафоры, состоящим в выявлении мотивирующих сем, обуславливающих процессы метафоризации, в определении направлений метафорических переносов, уточнении современных представлений о процессах метафоризации, что позволило обнаружить новации в формировании метафорических моделей.

**Практическая значимость** работы заключается в возможности использования результатов исследования в лекционных курсах по лексикологии, стилистике, в спецкурсах по метафорологии и при составлении словарей.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Лексемы, входящие в состав семантической сферы «музыка», способны к метафоризации, но в количественном отношении метафоризация музыкальной лексики выражена слабо, что можно объяснить её принадлежностью к интеллектуальной области. Из 732 проанализированных лексем процессу метафоризации подвергается 68.

2. Процесс метафоризации лексики семантической (понятийной) сферы «музыка» происходит на основе следующих мотивирующих сем: «форма инструмента», «характер звучания», «темп», «динамичность», «громкость звука», «гармоническое сочетание» и др.

3. Основными направлениями метафорических переносов являются: артефакт => человек, артефакт => абстрактное понятие, артефакт => физическое понятие, артефакт => натурфакт, артефакт => артефакт, артефакт => физиологическое понятие, музыкальное понятие => абстрактное понятие, музыкальное понятие => физическое понятие, музыкальное понятие => психическое понятие, музыкальное понятие => человек, человек => человек, человек => абстрактное понятие, человек => физиологическое понятие.

Доминирующими метафорическими моделями русской музыкальной лексики являются: музыкальное понятие => физическое понятие, музыкальное понятие => абстрактное понятие.

4. Большинство лексем семантической сферы «музыка» представляет собой нелексикографированные метафоры с трудно выявляемыми мотивирующими семами.

5. Фразеологизация музыкальной лексики выражена слабо. Большинство фразеологизмов, в состав которых входит лексика семантической сферы «музыка», являются фразеологическими единствами.

## Глава I

### Основные теоретические положения исследования

#### 1.1. Метафорология как особая область лингвистических исследований

Исследование сущности метафоры и процессов метафоризации, до настоящего времени не потерявшее своей актуальности, является одним из значимых в современной лингвистике.

В стилистике и лексикологии метафору рассматривают в качестве основного средства вторичной номинации, метафора понимается как главное средство для создания образности. В лексикографии метафора изучается как один из путей развития у слов новых значений, благодаря которому осуществляется пополнение словарного состава языка.

В современной лингвистике существует множество определений термина «метафора».

«Метафора – это троп или механизм речи, состоящий в употреблении слова, обозначающего некоторый класс предметов, явлений и т.п., для характеристики или наименования объекта, входящего в другой класс, либо наименования другого класса объектов, аналогично данному, в каком-либо отношении» [Арутюнова, 1990: 11].

И. Б. Голуб понимает под «метафорой» «перенос наименования с одного предмета (явления, действия, признака) на другой на основе их внутреннего или внешнего сходства [Голуб, 2001: 134].

«Метафора» – «это новое использование уже существовавшего ранее в языке слова или словосочетания для обозначения какого-либо понятия с целью наделения его частью предыдущего смысла» [Мещерякова, 27.03.2008].



В работе «Медицинская лексика в метафорическом использовании» Е. Пикалова рассматривает метафору как универсальное языковое явление и говорит о том, что «метафора выступает тем когнитивным механизмом, который позволяет обнаруживать сходство между различными предметами и явлениями» [Пикалова, 2013:21].

Под процессом метафоризации в современной лингвистике понимается «расширение смыслового объёма слова за счёт возникновения у него переносных значений и усиления его экспрессивных свойств» [Ахманова, 1966: 232].

С точки зрения лингвистики процесс метафоризации рассматривается как процесс семантического преобразования слова, то наличие контекста является основным условием возникновения метафоры.

«Семантика метафоры зависит от контекста и ситуации коммуникации: только в составе контекста метафора теряет неопределённость и поддается однозначной семантизации, контекст – это минимум текста, необходимый для понимания смысла метафоры, это её минимально достаточное окружение» [Туралина, 2001: 21].

В результате метафоризации мы наблюдаем нарушение нормативных лексических связей данного (метафоризирующегося) слова с другими. В контексте уточняется новое метафорическое значение слова, что в дальнейшем и способствует такому словоупотреблению.

В истории лингвистики существует много подходов к типологии метафоры. Данной проблемой занимались В. Г. Гак, В.Н. Телия, Н. Д. Арутюнова, Ю. И. Левин, Б. А. Ларин, В. П. Москвин, Дж. Лакофф, М. Джонсон и др. Разрабатывая различные подходы к классификации метафор и выделяя определенные критерии, в соответствии с которыми метафоры затем распределялись по разным классам, исследователи распределяли их по определенным типам.

По мнению В. М. Москвина, «свода параметров, по которым может производиться классификация метафоры, мы до сих пор не имеем. Поэтому систематизация, а в целом ряде случаев и выявление таких параметров, т.е. классификация метафор с лингвистической точки зрения, представляется действительно неотложными задачами отечественной науки о языке» [Москвин, 2000: 66].

Во второй половине XX века наблюдается появление нового «когнитивного» направления исследования метафоры. В основе когнитивной теории метафоры лежит идея о том, что метафора является не лингвистическим, а ментальным феноменом.

По мнению Э. В. Будаева и А. П. Чудинова, «языковой уровень лишь отражает мыслительные процессы. Метафоры в языке – это не украшение мыслей, а лишь поверхностное отражение концептуальных метафор, заложенных в понятийной системе человека и структурирующих его восприятие, мышление и деятельность» [Будаев, Чудинов, 2006: 41].

В качестве объекта изучения «когнитивисты» рассматривают человеческий разум, мышление и связанные с ним ментальные процессы и состояния. «Когнитивистика – это наука о знании и познании, о восприятии мира в процессе человеческой деятельности» [Маслова, 2004: 6].

Основатели когнитивного подхода к изучению метафоры Дж. Лакофф и М. Джонсон, рассматривая метафоры относительно времени и пространства, выделили два типа метафор: онтологические и ориентационные. Онтологические метафоры позволяют видеть события, действия, эмоции, идеи и т. д. как некую субстанцию, а ориентационные, то есть метафоры, не определяющие один концепт в терминах другого, организуют всю систему концептов в отношении друг к другу. В когнитивной теории метафора признается не столько языковым, сколько концептуальным результатом взаимодействия различных структур знаний.

При семантическом подходе к изучению метафор одним из главных оснований разграничения является их разделение на языковые (узуальные) и художественные (индивидуально-авторские).

Ещё Цицерон, отмечая двойную сущность метафоры (быть средством языка и поэтической фигурой), писал: «Подобно тому, как одежда, сперва изобретённая для защиты от холода, впоследствии стала применяться также и для украшения тела и как знак отличия, так и метафорические выражения, введенные из-за недостатка слов, стали во множестве применяться ради услаждения» [Античные Риторика, 1978: 381].

В современной лингвистике существуют два подхода к проблеме соотношения метафорического переноса в языке и художественной речи. Сторонники первого подхода (Н. Д. Арутюнова, М. Верли, В.П. Григорьев) считают, что между языковой и художественной метафорой принципиальных различий нет, и данные типы метафор могут рассматриваться как единый объект исследования; позиция сторонников второго подхода (Г. Н. Склярская, Б. А. Ларин, В. Н. Телия) заключается в том, что языковую и художественную метафоры следует расценивать и изучать как самостоятельные объекты исследования.

Любопытно замечание Н. Д. Арутюновой о том, что «языковая и художественная метафоры сходны по принципам семантических процессов и между ними нет непреодолимой границы, так как сферы их применения взаимопроницаемы» [Арутюнова, 1999:124].

Справедливость данного утверждения заключается в том, что, переходя из языка художественной литературы в пласт общеупотребительной лексики, отдельные образы стираются, превращаются в штампы и, наоборот, в случае возникновения новой художественной метафоры в результате метафорического переноса восстанавливается первоначальная образность.

Сравнивая языковую и художественную метафоры, важно отметить, что в языковой метафоре ассоциативные связи объективны и отражают языковой опыт говорящего, отражают индивидуальное видение мира,

поэтому они «субъективны и случайны относительно общего знания» [Телия, 1988:37].

С точки зрения лексического статуса, различия художественной и языковой метафоры тоже существенны. По мнению Г. Н. Складневской, «языковая метафора – самостоятельная лексическая единица, достаточно свободно вступающая в семантические связи, художественная метафора не имеет такой лексической самостоятельности, она всегда связана с контекстом» [Складневская, 1993:47].

На уровне семантической структуры метафорического значения различие языковой и художественной метафор заключается в том, что лексическое значение языковой метафоры поддается структурированию и подведению под определенные типовые схемы, а каждая художественная метафора по-своему уникальна.

По мнению Н. Д. Арутюновой, для художественной метафоры характерны следующие черты: «1) контраст с тривиальной таксономией объектов; 2) апелляция к воображению, а не к знанию; 3) синтетичность, диффузность значения; 4) актуализация «случайных связей»; 5) несводимость к буквальной перифразе; 6) допущение разных интерпретаций; 7) категориальный сдвиг; 8) выбор кратчайшего пути к сущности объекта; 9) слияние в ней образа и смысла; 10) отсутствие или необязательность мотивации» [Арутюнова, 1999: 296-297].

Художественная метафора переводит предмет за пределы стандарта восприятия, она многомерна и отличается оригинальностью, производимостью и новизной, а языковая метафора – это готовый элемент лексики, который не надо создавать каждый раз, данный тип метафор воспроизводим в речи без осознания говорящим фигурального смысла первичных слов.

Таким образом, художественная и языковая метафоры могут быть противопоставлены по ряду признаков: языковая метафора

общеупотребительна, анонимна, системна, воспроизводима; художественная метафора индивидуальна, окказиональна, стихийна.

Рассматривая языковые метафоры, Г.Н. Складарская выделяет мотивированную языковую метафору, синкретическую языковую метафору и ассоциативную языковую метафору.

Мотивированной метафорой Г. Н. Складарская считает «такую языковую метафору, в которой присутствует семантический элемент, эксплицитно связывающий метафорическое значение с исходным» [Складарская, 1993: 49]. При любом анализе процессов метафоризации формальным критерием отбора мотивированных языковых метафор служат данные толковых словарей: наличие в словарных дефинициях при метафорическом и исходном значениях сходного или одного и того же в семантическом плане слова, или наличие в словарной статье сравнительного оборота, который реализует тот же признак, что и рассматриваемая «метафора».

Так, например, лексема *полифония* (1) имеет следующие значения.

1. Вид многоголосия, основанный на одновременном звучании нескольких мелодий в вокальном или инструментальном произведении.
2. Художественное многообразие в чем-либо [БТС, 2000:902].

*Эта интригующая полифония точек зрения вряд ли достижима в рамках традиционной строфической песни: здесь требуется более сложная поэтика, здесь надобны более богатые средства — композиционные, словесные, интонационные* (Владимир Фрумкин. Уан-мэн-бэн(н)д (2003) // «Вестник США», 2003.10.29).

Многозначная лексема *увертюра* (2) представляет собой совокупность следующих значений: 1) оркестровое вступление к опере, балету и т. п.; 2) концертное оркестровое произведение; 3) то, что служит началом, вступлением к последующим действиям, событиям [БТС, 2000:1366].

*Теперь ясно, почему они позвонили сразу, как только пришли на работу. Непонятно только, для чего была нужна увертюра с вариациями на*

тему о здоровье, лекарствах и фруктовых соках (Магсуд Ибрагимбеков. Кто поедет в Трускавец (1977)).

Процесс образования нового (метафорического) значения у данных музыкальных терминов вскрыт, метафора в этих случаях прозрачна. Общим семантическим элементом в случае (1) является мотивирующая сема: «совокупность»

В случае (2) третье значение данного термина и представляет собой языковую мотивированную метафору. Метафорический перенос осуществляется на основе мотивирующей семы: «вступление, начало чего-либо».

Таким образом, мы видим, что среди музыкальных метафор встречаются языковые мотивированные метафоры.

Под термином «синкретическая метафора» Г. Н. Скляревская понимает «языковую метафору, образовавшуюся в результате смешения чувственных восприятий» [Скляревская, 1993: 53].

По мнению учёного А. Н. Веселовского, вскрывшего психологические основы образования метафор и эпитетов в трудах по исторической поэтике, «большая часть метафорических преобразований современных языков восходит к древнейшей поре, когда «физиологическая неразборчивость» человеческого сознания приводило к тому, что чувственные впечатления (зрительные, слуховые, обонятельные и другие) воспринимались нерасчлененно, слитно, и эта слитность закреплялась в языке – в его «обиходных формулах» [Веселовский, 1940: 88].

Распространяясь на все сферы восприятия, синкретизм не остается в пределах очевидных и элементарных (чувственных) признаков.

«Подобно тому, как семь нот создают бесконечное многообразие мелодий, так и ограниченное число признаков, воспринимаемых пятью чувствами, служит основой огромного (а если включить и художественную речь, то бесконечного) числа метафор» [Скляревская, 1993: 53].

К синкретическим метафорам Г.Н. Скляревская относит следующие:

*блестящий предмет – блестящий ум* (зрительный образ);

*громкий звук – громкое имя* (акустический образ);

*сладкий чай – сладкий голос* (вкусовой образ);

*аромат цветов – аромат прошлого* (обонятельный образ);

*рыхлый снег – рыхлый роман* (тактильный образ).

Синкретизм проявляется и в сфере физических процессов, явлений природы, разного рода стихий.

Рассмотрим примеры таких синкретических метафор.

*Искры пламени – искры таланта; струя воды – свежая струя в литературе.*

Необходимо отметить, что в нашем материале такого рода метафор не обнаружено.

Ещё одним видом языковой метафоры является ассоциативная метафора. Механизм образования данного типа языковой метафоры основывается на способности сознания отыскивать аналогии между любыми объектами действительности.

Справедливо утверждение Г. Н. Складневской о том, что «метафора, образованная по принципу ассоциативных связей, занимает ведущее место в лексической системе как в количественном отношении, так и по своему влиянию на происходящие семантические процессы» [Складневская, 1993: 56].

В зависимости от характера и специфики ассоциаций в современной лингвистике существуют две разновидности ассоциативной языковой метафоры: признаковая и психологическая. Говоря о признаковой ассоциативной метафоре, важно отметить отсутствие признака (или ряда признаков) в семантической структуре исходного номинативного значения, но в то же время наличие связи с денотатом при помощи ассоциации.

Например, лексема *концерт* имеет следующие значения.

1. Публичное исполнение музыкальных произведений и других номеров по определённой программе. 2. Крупное музыкальное произведение

для сольного инструмента в сопровождении оркестра. 3. О проявлении недовольства, выливающегося в скандал или истерику [БТС, 2000:454].

*Сокольский напился в стельку и устроил мне концерт*

(Татьяна Тренина. Русалка для интимных встреч (2004)).

Третье (метафорическое) значение лексемы «концерт» возникло в результате ассоциации громкого звучания музыки во время концерта и громких, недовольных выкриков, которые являются неотъемлемой частью любого скандала или истерики. Семы «громко», «шумно» становятся мотивирующими для метафорического переноса «концерт => скандал».

Лексема *волынка* имеет следующие значения.

1. Народный духовой музыкальный инструмент, состоящий из нескольких трубок, вделанных в кожаный мешок или пузырь, используемый как меха.
2. О хлопотном, канительном деле [БТС, 2000: 147].

*Она говорила: "Когда три эгоиста живут вместе, ничего хорошего быть не может".— "Да, но у каждого эгоиста есть выход, — говорил я.— Найти доброго человека, который будет ему всё прощать".— "Это такая волынка — искать доброго человека*

(Юрий Трифонов. Предварительные итоги (1970)).

Основанием для метафорического переноса в данных примерах является тягучесть, однообразность звучания, характерные для данного музыкального инструмента.

Следующим критерием, на основе которого может осуществляться классификация метафор, является психологический фактор, который стал отправной точкой в делении метафор на «живые» и «мёртвые». Дело в том, что определённое выражение мы можем назвать метафоричным, если распознаем таковым. Данному критерию удовлетворяют только «живые» метафоры, потому что в них конфликт между прямым и переносным значением распознаётся легко, благодаря чему они и реализуют функцию эмоционального воздействия. «Живые» метафоры вносят в реальию новые



признаки, в процессе метафоризации происходит сдвиг в значении слова, прямое употребление обогащается дополнительным смыслом.

«Мёртвые» метафоры, утратив свою выразительность, уже не используются в качестве выразительного средства, их значение не воспринимается как переносное и новое.

Разновидностью художественных метафор являются метафоры «индивидуально-авторские».

М.Я. Дмитришин считает, что «индивидуально-авторская метафора возникает как сравнение объектов, сходство которых схватывается интуитивно; в результате неожиданного сочетания слов в метафоре происходит приращение смысла» [Дмитришин, 2000: 22].

Индивидуально-авторские метафоры, обладая максимальной синтагматической обусловленностью, характеризуются внесистемностью, субъективностью (так как отражают индивидуальное восприятие действительности), уникальностью и невозпроизводимостью. Они, как правило, не фиксируются словарями.

В. А. Пищальникова считает индивидуально-авторскую метафору «основным репрезентантом личностных смыслов, так как она способна передавать концептуально значимые сведения и сигнализировать о специфике авторских суждений в отношении действительности» [Пищальникова, 2009: 266].

Смыслы, заключающиеся в такой метафоре, не сразу распознаются. Они содержат сведения о личностном восприятии действительности.

Индивидуально-авторская метафора часто содержит осознанное оценочное суждение о воспринимаемых объектах, заданное интенцией её автора. Восприятие человека, которому приходят в голову необычные уподобления понятий, принадлежащих разным семантическим сферам, существенно отличается от объективного описания свойств предметов, явлений, поскольку в этом случае мы имеем дело с «субъективным образом объективного мира» [Маслова, 2004:42-43].

Метафоры, созданные конкретными людьми, возникают под влиянием особенностей их мироощущения. Иногда сложность понимания смысла метафорических индивидуально-авторских употреблений обусловлена имплицитным его выражением. Индивидуально-авторская метафора в этом случае становится загадкой. Она смещает очевидные для всех связи понятий и тем самым привлекает внимание читателя.

По мнению А. А. Кретьова и О. О. Борискиной, «вся авторская индивидуальность, неповторимость, оригинальность в большинстве случаев состоит в распространении старых метафор на новые слова. Автор решает пропорцию:  $A/a: A/k/ = B/a/: X$  ( $A, B$  – лексемы, звуковые оболочки,  $a, k$  – семемы, значения), получая  $X = B/k$ , что и является продуктом его языкового творчества. Новаторство писателей в области «индивидуальных» метафор носит скорее количественный, чем качественный характер». [Кретьов, Борискина, 2003: 133-134].

С этой точкой зрения можно согласиться лишь частично, поскольку субъект речи, т.е. автор метафорического использования лексемы не только увеличивает количество метафор, но и воспроизводит качественно новый (свой собственный) взгляд на мир, выстраивает непредсказуемые подобия между предметами и явлениями, что и делает такие метафоры неповторимыми и редко фиксируемыми словарями. Разумеется, они составляют класс потенциальных лексических единиц, которые, возможно, впоследствии будут зафиксированы словарем, т.е. станут лексикографированными.

Чтобы разгадать, на чём основаны связи уподобляемых предметов и явлений, принадлежащих к разным предметным мирам, необходимо выявить мотивирующую сему, тот элементарный семантический компонент, на котором основан метафорический перенос. Только в этом случае становится понятным направление метафоризации, а, значит, и смысл самой метафоры и метафорической модели.

К настоящему времени вся совокупность исследований, посвящённых метафоре, процессам её формирования и использования в разнообразных дискурсах сложилась в самостоятельную область языкознания – метафорологию, о чем свидетельствует работа О.Н. Лагуты (2008).

По мнению О.Н. Лагуты, определить объект изучения метафорологии достаточно сложно, потому что «метафорой можно назвать не только любое речевое высказывание / текст с так называемым переносным смыслом, метафоричными могут быть вся деятельность человека и его постижение окружающего мира» [Лагута, 2008:16]. Однако уже существуют исследования, ставшие основополагающими в этой области.

В работах А. П. Чудинова (2001, 2008) исследована специфика политической метафоры, в лингвистических исследованиях Г.А. Бучиной (2003), Логачева С. А. (2008), Овсянниковой Е.В. (2009) фрагментарно описана военная метафора, в диссертационном исследовании Чан Тхи Тху Хыонг (2011) проведён анализ метафорического употребления лексики семантической сферы «метеорология» в современном русском языке, в работе Е. В. Пикаловой (2012) исследована медицинская метафора.

Данная работа посвящена музыкальной метафоре и является продолжением метафорологических исследований.

## **1.2 Понятие «метафорическая модель» в современных лингвистических исследованиях**

Понятие «модель», появившееся в конце XIX века, в сферу гуманитарных наук было заимствовано из математики. По мнению Н. А. Мишанкиной, «категория «модель» неоднородна в силу своего широкого распространения и объединяет различные семантические узлы: идеал, образец (модель платья, фотомодель), тип, марка (модель автомобиля), объект реальности, служащий для создания произведения искусства (модель для картины), схема, отражающая один аспект чего-либо (математическая

модель физических процессов), объект-имитация (модель планера) и т.п.» [Мишанкина, 2007:10].

В начале 1990-х в научный обиход вошел и стал активно использоваться учеными (Ю. Н. Караулов, А. Н. Баранов, В. Н. Телия и др.) термин «метафорическая модель» в значении определённая схема, по которой осуществляется процесс метафоризации. Для обозначения данного понятия раньше использовались другие термины: «семантическая модель», «модель регулярной многозначности» (Ю. Д. Апресян, Д.Н. Шмелев), «когнитивная модель», «концептуальная метафора» (Дж. Лакофф, М. Джонсон), «модель лексико-семантической деривации (метафоризация)» (Л. А. Кудрявцева), каждое из определений по-своему отражало традиции различных лингвистических научных школ и направлений исследования.

К пониманию метафоры как модели учёных привело её активное исследование в когнитивном и семантическом аспектах, такой подход к изучению метафоры мы находим в работах Дж. Лакоффа, М. Джонсона, В.Н. Телия, Д.Н. Шмелёва, Ю.Д. Апресяна и др.

Анализируя процессы языкового моделирования, лингвисты (Н. Д. Арутюнова, З.И. Резанова, Дж. Лакофф, М. Джонсон и др.) сделали вывод о том, что метафора, понимаемая ими расширенно по отношению к традиционной лингвистической интерпретации, выступает одной из базовых когнитивных моделей, которые участвуют в создании нового способа представления объекта. Появление метафорических выражений в языке является следствием существования метафорических моделей в психической сфере человека. Базовой ментальной моделью является концептуальная метафора, именно на её основе в языке формируется целостная система метафорических выражений. В основе концептуальной метафоры лежит аналогия, позволяющая осмысливать определённые объекты действительности на основе знаний о других объектах.

В современных лингвистических исследованиях термин "метафорическая модель" понимается по-разному, в связи с этим мы

наблюдаем расхождения в выделении параметров моделирования, принципах описания и классификации метафорических моделей и в выделении компонентов, составляющих их.

Ряд ученых (Г. И. Кустова, В. Н. Телия, Н. П. Тропина), понимая под метафорическими моделями «образцы», «схемы словообразования», считают, что «по существу метафора является моделью, выполняющей в языке ту же функцию, что и словообразовательная модель, но только более сложную и к тому же действующую «скрыто» и «нестандартно» [Телия, 1988:180].

В основе данного подхода к изучению метафоры как моделируемого объекта лежит теория регулярной многозначности, разработанная Ю.Д. Апресяном, Д.Н. Шмелевым, А.А. Тараненко и другими учеными. По их мнению, близкие по значению слова часто имеют однотипные вторичные значения, поэтому типовое соотношение первичных (прямых) и вторичных (переносных) значений рассматриваемых слов может служить моделью для модификации значений других слов, принадлежащих к определённой семантической группировке.

А. П. Чудинов под термином «метафорическая модель» понимает «существующие в сознании носителей языка типовые соотношения, семантически находящиеся в отношениях мотивации первичных и вторичных значений, являющиеся образцом для возникновения новых вторичных значений» [Чудинов, 2001: 56].

Дж. Лакофф и М. Джонсон считают, что «метафорическая модель – это существующая и складывающаяся в сознании носителя языка схема связи между понятийными сферами, которую можно представить определённой формулой: X – это Y». Например, «идеи» – это «пища», «любовь» – это «путешествие». В основе подобной формулы лежит не полное совпадение, а схожесть отдельных качеств, присущих X и Y» [Лакофф Дж., Джонсон М, 2008: 47]. Понимая метафору как когнитивную модель, эти учёные отмечают, что в её основе лежит представление о ней как

о языковом явлении, отражающем процесс познания мира. Метафорические модели в соответствии с данной теорией заложены в самой понятийной системе человеческого разума в виде определённых схем, благодаря которым и осуществляется мыслительная деятельность человека. Объединяя две понятийные сферы и создавая возможность для использования потенциалов структурирования сферы-источника при концептуализации новой сферы, метафора является неким стереотипным образом, с помощью которого организуется опыт, знание о мире.

Семантическое описание метафоры как модели отличается от её когнитивного описания, но важно отметить их тесную связь на уровне соотношения денотативных (понятийных) сфер, несмотря на то, что единства по поводу количества обязательных компонентов не наблюдается.

В рамках семантического подхода каждая метафорическая модель предопределяет возможность преобразования значений слов, близких в смысловом отношении. При исследовании метафоры как семантической модели в современной метафорологии выделяются и анализируются лексико-семантические, тематические группы (или другие семантические группировки слов).

При анализе с точки зрения когнитивного подхода на первый план выходит понятийное сближение, воспринимающееся как фактор более важный, чем структурные или уровневые различия, в результате чего при характеристике метафорических моделей исключаются все ограничения, определяющие особенности семантического подхода, например, лексико-семантическая (тематическая) отнесённость производящего и производного значений.

В данной работе к исследованию метафорических моделей предпринят семантико-когнитивный подход. Для анализа процессов метафоризации и выявления определённых метафорических моделей выбрана семантическая сфера «музыка», которая состоит из лексем, имеющих прямое и переносное значение. Под метафорической моделью понимается «когнитивный процесс,

результат которого эксплицируется в коммуникации и устанавливается через смысловосприятие этого ментального процесса, который состоит в интерпретации ранее известного смыслового содержания» [Пикалова, 2013:19].

В результате анализа выделяется типовой компонент семантики, служащий основой для вторичных значений и сем первичного значения, актуализирующихся во вторичных значениях.

Существенным моментом в изучении метафорических моделей является их систематизация и типология. В зависимости от материала исследования и оснований, положенных в основу анализа, в современной метафорологии разработано значительное количество типологий метафорических моделей (Н. И. Бахмутова, А. И. Ефимов, Н. А. Басилая, Н. А. Кузьмина, Е. А. Некрасова и др.), в общем виде представляющих собой описание источников метафоризации.

Рассматривая метафорическую модель как понятийную область, соотносимую в когнитивной теории с областью источника метафоры, ученые (А.Н.Баранов, И.И.Дубровина, Ю.Н.Караулов и др.) в своих работах, как правило, осуществляют классификацию на основе «областей источника метафоризации», а наименование «метафорическая модель» обычно получает от слова, которое является родовым по отношению к словам, представляющим элементы её понятийной системы.

Несмотря на то, что факт систематизации регулярных метафорических переносов достаточно показателен, за рамками исследования остается сам механизм метафоризации, принцип формирования регулярных ассоциаций и семантическое основание такого переноса.

Любопытно замечание Ю. Д. Апресяна о том, что «недостаток многих подобных исследований состоит в том, что метафора принимается за конечный продукт лингвистического анализа, собственно семантическая мотивация того, почему та или иная метафора ассоциируется с тем или иным основным субъектом, отсутствует» [Апресян, 1993: 29].

Многие исследователи (О. Н. Алёшина, Л.А. Кудрявцева, Г. Н. Скляревская, Н.П. Тропина) считают, что в результате работы в данном направлении станет возможным выделение регулярных и продуктивных моделей, а также выявление общих закономерностей метафорического моделирования действительности.

Вследствие разных подходов к изучению метафорической модели, её понимание представляется неоднозначным, но, несмотря на все существенные различия, можно отметить и сходные моменты, в числе которых единство основных понятий метафорического моделирования и общность изучаемых сфер: источников и направлений метафоризации.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что всесторонний анализ метафоры как универсальной общеязыковой модели станет возможным при формировании единого понимания «метафорической модели», т.е. в результате объединения семантического и когнитивного подходов.

Только установление регулярных и продуктивных моделей метафоризации, выработка одинаковых параметров моделирования, разработка принципов классификации моделей, а также выявление определённых сфер общения, чаще всего подвергающихся процессам метафорообразования, позволит создать правильное представление о законах метафорического моделирования мира и закономерностях образного мышления.

Изучая продуктивность определенных классов слов, рассматриваемых в качестве источников метафорообразования, и анализируя регулярность пополнения определенных семантических сфер за счёт метафорических наименований, можно установить основные типы метафорических переносов. По данным ряда исследователей (Г. Н. Скляревская, А. П. Чудинов, Л. В. Балашова, Н. В. Павлович, Е. О. Петрова и др.), в современном русском языке их насчитывается от 20 до 100.

По мнению Г. Н. Скляревской, самыми распространенными моделями метафорических переносов в современном русском языке являются: человек



=> человек (дистрофик); животное => человек (медведь); предмет => человек (овощ); предмет => предмет (каша дороги); предмет => абстракция (цепь событий) предмет => физический мир (каскад звуков); предмет => психический мир (звезда удачи ); физический мир => психический мир (крушение надежд) [Скляревская, 1993:82].

Представляется, что исследование метафорических моделей, возникающих при метафоризации лексики семантической сферы «музыка», позволит выявить новые метафорические модели.

### **1.3 Семантическая сфера «музыка» и ее тематические группы**

Известно, что в зависимости от сфер функционирования лексика в русском языке разделяется на две группы: общеупотребительную и специальную. Использование слов, составляющих общеупотребительную группу лексики, не ограничено ни родом деятельности людей, ни территорией ее распространения. Общеупотребительная лексика – это основа словарного состава русского языка, она включает в себя понятия и явления политической, экономической, культурной и бытовой сфер жизни. Главное отличие общеупотребительной лексики от специальной заключается в том, что все слова, входящие в её состав, понятны и доступны каждому носителю языка. В словах общеупотребительной лексики выражается информация о чувственно-воспринимаемых предметах, об эмоционально-волевых состояниях сознания, связанных с воздействием на него этих предметов и явлений.

В словах специальной лексики на первый план выходит информация о логических обобщениях каких-то сторон и признаков, свойственных рядам, группам, классам однородных по этим признакам предметов.

Значительную часть специальной лексики составляют терминологическая и профессиональная лексика. Специальная лексика

связана с профессиональной деятельностью людей, а её главные составляющие: термины и профессионализмы.

Под профессионализмами мы понимаем «слова и выражения, не являющиеся научно определенными, строго узаконенными названиями тех или иных предметов, действий, процессов, связанных с профессиональной, научной, производственной деятельностью людей» [Жданова Л.А. 2004].

Например, слова из семантической сферы «музыка» употребляются людьми музыкальных профессий для обозначения специальных предметов (*камертон*), а также понятий и действий, зачастую имеющих названия в литературном языке.

Профессионализмы, в отличие от общеупотребительных слов, служат для разграничения близких понятий, используемых в определенном виде деятельности людей. Благодаря этому профессиональная лексика незаменима для точного выражения мысли в речи специалистов и в профессиональных текстах, предназначенных для подготовленного читателя.

Узкопрофессиональные слова обычно не получают широкого распространения в литературном языке, т.е. сфера их употребления остается ограниченной. Чаще всего они употребляются в устной речи, так как «профессионализмы – это полуофициальные наименования (и в этом заключается одно из их отличий от терминов), закрепившиеся в языке представителей той или иной профессии» [Фомина, 1973: 105]. Однако информативная ценность узкопрофессиональных наименований утрачивается, если с ними сталкивается неспециалист.

К терминологической лексике относятся слова или словосочетания, используемые для логически точного определения специальных понятий, предметов, процессов, явлений. Возникновение и функционирование подобной лексики обусловлено развитием науки, техники и искусства.

Под понятием «термин» мы подразумеваем «такое слово или словосочетание, которому соответствует одно какое-либо вполне

определенное понятие из области техники, науки, искусства» [Галкина-Федорук, 1954: 117].

Справедливо утверждение о том, что каждая отрасль знания оперирует своими терминами, составляющими суть терминологической системы данной науки» [Д.Э. Розенталь, И. Б. Голуб, М. А. Теленкова, 2002: 43].

По мнению Т.В. Жеребило, основными параметрами термина являются:

«1) наличие строго дефинитивного (определяющего) значения в определенной отрасли знания; 2) логизированность семантики; 3) конвенциональность (сознательная договоренность) в употреблении; 4) однозначность; 5) способность быть членом той или иной терминологической системы» [Жеребило, 2010: 121]. Все эти параметры относятся и к музыкальной терминологии.

В современном русском языке немало слов, имеющих музыкальное терминологическое значение, которые получили широкое употребление без каких бы то ни было ограничений: наименования музыкальных инструментов (*барабан, балалайка скрипка, саксофон, рояль, баян*); наименования музыкальных ладов (*мажор, минор*); наименования музыкальных форм (*ария, концерт, прелюдия, серенада, симфония*) и т. д. В данных случаях наблюдается процесс детерминологизации – «перехода термина в общеупотребительное слово, сопровождающегося утратой связи с научным понятием и приобретением нового – обычно метафорического значения» [БТС, 2000].

Например, в следующем фрагменте текста у музыкального термина *каденция* на базе одного из его прямых значений (вставка виртуозного характера в инструментальном концерте, представляющая собою свободную фантазию на его главные темы и исполняемая солистом без аккомпанемента оркестра) развивается новое метафорическое значение «индивидуальное исполнение какой-либо работы».

*Как ни уклонялась я от понимания паломничества в Долину Призраков, как ни юлили, как ни разыгрывала приступы астмы, холеру и водянку, в последний день перед отъездом меня все же вызвонила секретарша Иммануэля. И я уныло повлеклась на встречу с людьми, которые вскоре, с окончанием моей каденции, все станут призраками в моей жизни*

(Д. Рубина, Синдикат (2007)).

В результате расширения и совершенствования различных областей материального производства, науки и техники мы можем часто наблюдать появление новых специальных слов – терминов или целых терминологических пластов; подобные слова нередко переходят в область общеупотребительной лексики, что связано, в частности, с расширением общей образованности и научной осведомлённости среднего носителя языка.

По мнению С.Б. Козинца и К. А. Соломатина, «употребление в речи специальных музыкальных терминов характерно для писателей и журналистов, тесно соприкасавшихся (или соприкасающихся) с музыкой. Например, Дина Рубина, часто использующая в своих произведениях музыкальную метафору, имеет консерваторское образование» [Козинец, Соломатин, 2011: 279].

Среди музыкальной лексики часто наблюдается переходность термина из профессиональной лексики в общеупотребительную, что обусловлено распространённостью музыкальной культуры и её терминологии, это подтверждается высокой степенью развития семантической структуры музыкальной лексики, в том числе поступательной способности к метафоризации, как показывает материал данной работы.

Музыкальная терминология – это живая, упорядоченная, структурированная (по классификационным группам) сложная система, в которой специфика музыкального термина соотносится с его принадлежностью к определенной тематической группе.

Любопытно замечание Н.Г. Ткаченко о том, что «с одной стороны, музыкальная терминология – неотъемлемая часть деятельности людей, так

или иначе связанных с музыкой. С другой стороны, музыкальная терминология – более или менее самостоятельный сегмент национального языка, представляющий определенный интерес не только для музыкантов, но и для исследователей-лингвистов» [Ткаченко, 2000: 71].

Становление русской музыкальной лексики происходило в тесной связи с развитием музыкальной культуры России. Природная музыкальность, любознательность русского народа и установление контактов с рядом иностранных государств способствовали большому притоку иностранных слов в русскую музыкальную терминологию, иноязычные заимствования сыграли значительную роль в формировании музыкальной терминологической системы. Процесс заимствования музыкальных терминов особенно активно протекал в Петровскую эпоху, когда были установлены дипломатические отношения с рядом иностранных государств.

Музыкальная классическая терминология в современном русском языке сформировалась на основе заимствований из пяти языков: латинского (*такт, текст*), греческого (*гармоника, тон*), итальянского (*альт, фагот*), французского (*гобой, клавиатура*) и немецкого (*гриф, горнист, цитра*).

Н.Г. Ткаченко считает, что «русская классическая музыкальная терминология в основном сформировалась к XVII веку, а к XVIII, началу XIX века уже были известны названия музыкальных инструментов, которые входят также в состав современной музыкальной терминологии: *гобой, кларнет, контрфагот, флейта тромбон* (из группы духовых инструментов), *цимбалы, кастаньеты, гонг* (из группы ударных инструментов), *альт, виолончель, контрабас, лира* (из группы струнных инструментов), *клавикорд флигель, рояль, орган, фортепиано* (из группы клавишных инструментов)» [Ткаченко, 1998:69].

В послереволюционные годы музыкальная терминология получила большое распространение в России за счёт того, что стала передаваться русской графикой. Многие массовые издания стали издаваться с темповыми обозначениями, динамическими оттенками и другими музыкальными

терминами по-русски (*адажио, анданте, аллегро*), массовые произведения оперной и симфонической литературы тоже нередко стали издаваться в русской графике.

К сегодняшнему времени сложилось довольно разветвлённое семантическое объединение лексики, которое можно определить как «семантическую сферу».

В лексической системе языка существуют разнообразные семантические объединения. Ф.П. Сороколетов считает, что «сложность природы лексического значения предопределяет возможность объединения слов как по экстралингвистическим признакам, отражающим связь значений с внешним миром, так и по чисто языковым, в основе которых лежат внутриязыковые связи» [Сороколетов, 1970: 21].

Известна идеографическая классификация лексики Ю.Н. Караулова, который весь словарь разделил на две сферы: «Вселенная» и «Человек». [Караулов, 1972: 68]. Внутри этих сфер различаются области: небо, земля, растительный мир, животный мир. В лексической группе «Человек» – человек как живое существо, как общественное существо и т. д.

Другим методом исчисления лексических группировок является метод цепочек словарных дефиниций. Определить состав ЛСГ можно и методом ступенчатой идентификации, предложенным Э.В. Кузнецовой.

В современных семантических исследованиях наряду с понятием семантического класса используется понятие семантической сферы. Разное количество и состав семантических сфер были изложены Н. Д. Арутюновой, Т.И. Кустовой, Т.В. Шмелевой, Н.Б. Лебедевой, Г.Н. Скляревской.

Семантическая сфера – это крупное системно-структурное мыслительное объединение единиц лексико-фразеологической системы языка, в состав которого входят определённые языковые элементы, выделенные на основе общего интегрального признака. Семантическая сфера «музыка» как мыслительная категория формируется типами тематических группировок. В результате метафоризации некоторые

лексические элементы из рассматриваемых тематических групп переходят в другие семантические сферы («человек», «натурфакт», «физический мир», «психический мир» и др.). Эти переходы и подвергаются анализу. Метафора – это такой семантический сдвиг, который сцепляет в одном языковом выражении не только две разные реалии, но и две разнородные сферы (области) действительности.

Использование понятия «семантическая сфера» даёт возможность расчленить языковое пространство на составные части, каждая из которых состоит из некоторого множества элементов, тесно взаимодействующих и взаимосвязанных друг с другом.

Важнейшими составными компонентами любой мыслительной семантической сферы являются тематические группы слов, которые понимаются как совокупность слов, объединённых общим понятием.

Так как выделение данных групп основано на внеязыковых критериях, то предполагается отсутствие общих семантических признаков у элементов, входящих в состав рассматриваемых рядов.

Л.М. Васильев считает, что при тематическом (денотативном) описании материала «учитывается, прежде всего, естественное онтологическое распределение предметов, признаков, свойств, действий, процессов, событий, состояний, отраженное в структуре языка. Это наиболее традиционный принцип. Именно на нем основано выделение таких семантических классов слов, как названия животных, птиц, растений, ягод, грибов и т.д.; термины родства, различных ремесел, обрядов и т.п.» [Васильев, 1981: 39].

Любопытно замечание А.А. Уфимцевой о том, что «изучение подобных групп ограничивается своеобразной инвентаризацией по типу: «предметы домашнего обихода», «части тела», «виды одежды», «постройки» и т.п. и даже не ставит своей задачей вскрыть внутренние семантические связи слов» [Уфимцева, 1962: 133].

В зависимости от задач того или иного исследования тематические группы могут быть более широкими или более узкими. Дело в том, что огромную роль в этом играет критерий, положенный в основу выделения той или иной тематической группы, поэтому одни и те же слова могут находиться в разных тематических группах. Выбор определённого критерия зависит от целей и задач исследования, а также от субъективной воли исследователя.

Справедливо утверждение о том, что именно имена существительные чаще всего поддаются тематической классификации. В силу автономности и независимости конкретных существительных от других членов определённого класса лексем, отнесенность слов к определённой тематической сфере, их описание и классификация осуществляется благодаря экстралингвистическим факторам.

Д. Н. Шмелев считает, что «группы слов, выделяемых на основании предметно-логической общности, во многих случаях характеризуются и некоторыми общими для них собственно языковыми признаками, иначе говоря, многие тематические группы слов оказываются при ближайшем рассмотрении также и лексико-семантическими группами» [Шмелёв, 1977: 105].

Например, в тематическую группу «Музыкальные инструменты» будут входить следующие лексеммы: *скрипка, баян, аккордеон, гитара, виолончель*. Согласно Д.Н. Шмелёву, данная тематическая группа одновременно является и лексико-семантической.

Обобщающий и интегрирующий семантические признаки, имплицитно содержащиеся в значении членов тематической группы «музыкальные инструменты», помогают отграничить один член тематической группы от другого (балалайка, контрабас).

Н.Г. Ткаченко предлагает следующую тематическую классификацию музыкальных терминов:



1. Музыкальные инструменты и их составные части: альт, арфа, балалайка, валторна, гитара, домра, жалейка, клавесин, мандолина, пикколо, свирель, рояль, тамбурин, цимбалы, клавиша, струна, смычок и т. д.

2. Певческие голоса и их регистры: баритон, бас, сопрано, меццо-сопрано, дискант, тенор, фальцет, фистула и т.д.

3. Музыкальные коллективы и их группы: ансамбль, банда, вокальный квартет, вторые скрипки, дуэт, капелла, оркестр и т.д.

4. Профессии, специальности, амплуа: аккомпаниатор, аккордеонист, капельмейстер, ложечник, гуслиар, скрипач, трубач, ударник, вокалист, виолончелистка и т.д.

5. Действия, процессы труда: импровизировать, инструментовать, аранжировать, дирижировать, оркестровать и т.д.

6. Жанры, виды, области музыки: балет, баллада, бытовой романс, гимн, интермеццо, кантата, концерт, ноктюрн, опера, оратория, песня, прелюдия, реквием, симфония, соната, увертюра, фантазия и т.д.

7. Отдельные музыкальные произведения и их части: бурре, вальс, вступление, адажио, ария, баркарола, гавот, каватина, каприччио, мазурка, менуэт, парафраза, дивертисмент, интродукция, песня без слов, скерцо, тарантелла, токката, хабанера и т.д.

8. Музыкальные формы и их элементы: голос, вступление темы, двойная fuga, кода, лейтмотив, разработка, рефрен, органнй пункт, контрапункт, рондо и т.д.

Поскольку темой нашего исследования является метафорическое употребление музыкальных терминов, то мы выделили группы этой лексики, в которые вошли единицы семантической сферы «музыка», развившие метафорические значения.

Таким образом, среди лексем, входящих в семантическую сферу «музыка», мы выделяем следующие лексические группы, единицы которых подвержены процессу метафоризации:

- наименования музыкальных инструментов и их составляющих;
- наименования музыкальных форм;
- наименования музыкальных темпов и динамических оттенков;
- наименования приемов игры на музыкальных инструментах и музыкальных штрихов;
- наименования знаков альтерации;
- наименования лиц, связанных с музыкальной деятельностью и профессией;
- наименования музыкальных ладов;
- наименования певческих голосов и их регистров;
- музыкальные термины, не образующие тематических групп.

Кроме перечисленных групп, необходимо выделить лексическую группу «фразеологические наименования», поскольку мы, как и представители Воронежской лингвистической школы З. Д. Попова и И.А. Стернин, убеждены в существовании в языке единой лексико-фразеологической системы.

Фразеологический материал был необходим для того, чтобы продемонстрировать участие лексики семантической сферы «музыка» в порождении фразеологически связанного значения. В основе метафоризации и фразеологизации лежат одни и те же факторы: переинтерпретация, непрозрачность и усложнение способа указания на денотат. А. Н. Баранов и Д. О. Добровольский пишут по этому поводу следующее: «некоторое выражение, у которого есть прямое значение, понимается в переносном, причем переносное значение связано с прямым некоторым отношением, правилом. Чаще всего в этой функции выступают тропеические преобразования. Например, нос в высказываниях «Он причесал нос» и «Он стоял на носу корабля» – это и есть выражение «А», а во втором – как «В», а в качестве отношения в этом случае выступает метафора» [Баранов, Добровольский, 2008: 30].

Из приведённого примера видно, что интерпретация как составляющая идиоматичности не ограничивается идиомами, а характеризует семантическую деривацию любого вида.

И в метафоре, и во фразеологизме непрозрачность выражения представляет собой такое свойство, которое препятствует «вычислению» значения непрямого наименования. Большинство метафор усложнены и переинтерпретированы.

Фактор непрозрачности тоже не ограничивается сферой фразеологии, а относится и к метафоре.

Разумеется бывают случаи, когда образование фразеологического сочетания не предполагает метафорического переноса, а объединяет во фразеологическое единство отдельные переинтерпретированные слова. Так, фразеологизм «отставной козы барабанщик» не имеет прямого значения. Он возник в результате переосмысления, переинтерпретации отдельных его компонентов, каждый из которых может быть понят как указание на низкий социальный статус. Ср.: *Поп – отставной козы барабанщик! А Георгий Николаевич – персона грата!*

(Ю. О. Домбровский. Факультет ненужных вещей, часть 3 –1978).

Метафора, как правило, составляет основу внутренней формы исследуемых фразеологизмов. Она выполняет функцию дополнительного способа экспликации значения фразеологизма. Традиционная метафора играет решающую роль в порождении актуального значения фразеологизмов

### **Выводы**

Обзор научной литературы позволяет констатировать факт формирования специальной области научных исследований под названием «метафорология». В рамках этого направления выделяется такой важный объект исследования, как метафорическая модель, демонстрирующая направление метафорических переносов на основе мотивирующей семы в семантической структуре семантемы.

Выявление мотивирующей семы особенно важно при исследовании нелексикографированных, т. е. не зафиксированных словарём метафор, поскольку такие метафоры непредсказуемы, неординарны, а иногда и загадочны.

В рамках метафорологии важным оказывается выяснение того, какие группы лексики наиболее подвержены процессу метафоризации в разных семантических сферах и по каким направлениям.

## Глава II

### Метафорическое использование лексем семантической сферы

#### «музыка»

**Музыка** – это искусство, художественные образы которого воплощаются благодаря звукам и тишине, особым образом организованным во времени.

Справедливо утверждение о том, что именно жизнь рождает музыку, а музыка, в свою очередь, воздействует на жизнь. Являясь неотъемлемой составляющей нашей жизни, музыка сильно влияет на людей: поднимает настроение, разделяет с нами моменты печали и радости, бодро будит нас по утрам и помогает уснуть в конце дня, а, главное, выражает наши чувства и мысли.

Истинная музыка идёт от души и состоит, прежде всего, из чувств и душевных порывов. Она способна воспитать в человеке доброту, сочувствие, благородство, мужество, патриотизм; прекрасная музыка может сделать человека добрее, лучше, разделить с ним и радость, и горе

Известно, что такие понятия, как связь, порядок, строй, лад, слаженность, соразмерность, стройность составляют гармонию музыки. Музыка считается гармоничной (приятной для слуха), если она строится по определенным законам музыкального лада и его тональности: происходит правильное объединение звуков в созвучия и их закономерное, последовательное построение. Известное распространение в русском языке получило метафорическое использование лексемы «музыка».

*Для меня жизнь до войны — это музыка!*

(Людмила Гурченко. Аплодисменты (1994-2003))

*Но этот листопад лиц — разве можно в него взглядеться, если это музыка души самого поэта, полет и кружение его фантазии, его поэтическое сознание*

(А. Пикач. Несравненный Ширали // «Звезда», 2002).

*Ваши слова это музыка для меня, и она рождает во мне стремление  
сделать то, что, может быть, мне и не по силам*

(Самуил Алешин. Встречи на грешной земле (2001)).

*Поэзия — это музыка, осязаемая не как проповедь, но как форма; и  
Брюсов дал ряд изумительных форм*

(Андрей Белый. Настоящее и будущее русской литературы (1907)).

*Гёте писал, что архитектура — это музыка в камне*

(Владимир Голяховский. Русский доктор в Америке (1984-2001)).

В данных примерах метафорический перенос осуществляется на основе мотивирующей семы «гармония».

Метафорическая модель:

«абстрактное понятие => абстрактное понятие».

*Самый хороший фильм — это музыка для глаз.*

(Марина Мурзина. Как снимать кино (2001) // «Аргументы и факты»,  
2001.02.14)

*Это уже не напиток — это музыка сфер*

(Венедикт Ерофеев. Москва-Петушки (1970)).

*Орнамент — это музыка. Ряды его линий в чудеснейших и весьма  
тонких распределениях похожи на мелодию какой-то одной вечной песни  
перед мирозданием (С.А. Есенин. Ключи Марии (1918)).*

В данных текстовых фрагментах мотивирующей метафорический перенос семой является тоже «гармония». Однако метафорическая модель иная.

Метафорическая модель:

«абстрактное понятие => артефакт».

Процесс метафоризации происходит и с другими лексемами этой понятийной сферы.

## 2.1. Метафорическое использование наименований музыкальных инструментов и их составляющих

В результате анализа лексической группы «наименования музыкальных инструментов и их составляющих» определены направления метафорических переносов, выделены мотивирующие семы и выявлены метафорические модели. Обратимся к примерам.

В развитии античной культуры музыка играла важную роль. Она была неотъемлемой частью религиозных праздников и театральных представлений, звучала во время бракосочетаний, застолий, войн, похорон. Одними из первых музыкальных инструментов, появившихся в античной культуре, были лира и арфа. Из большого числа видов арф и лир, распространенных в Древнем Египте, древние греки заимствовали самую простую разновидность лиры, в то время как арфа появилась в античной культуре лишь в римскую эпоху.

**Арфа** – это щипковый музыкальный инструмент в виде большой треугольной рамы с натянутыми на ней струнами [БТС, 2000: 47].

Помимо треугольной рамы обязательными составляющими арфы являются резонатор и педали.

Оды Горация, эклоги Вергилия, поэмы Овидия исполнялись в сопровождении треугольной арфы. Её звучание, по мнению греков, пробуждало в слушателях возвышенные чувства.

*Арахна вздрагивает, и её ловчая сеть вздрагивает вместе с ней —  
прозрачная паучья арфа от пола до потолка*

(М. Петросян. Дом, в котором... (2009)).

В данном примере метафорическому переносу способствует устройство «арфы»: натянутые струны данного музыкального инструмента уподобляются нитям, из которых состоит паутина.

Мотивирующая сема – «натяжение струн».

Метафорическая модель:

«артефакт => натурфакт»

*И арфа вод, и лёд, и свет, и мгла*

(Д. Н. Семеновский. Мне чудится и в пышности цветенья... ((1922)).

*Еще тиха пучина моря,*

*Еще прозрачен небосвод, -*

*Но скоро, скоро, вихрю вторя,*

*Немая арфа спящих вод*

*Протяжно песню запоем...*

(К.Н. Льдов «Опять волнует вдохновенье» (1994))

В данных примерах метафорический перенос осуществляется на основе мотивирующей семы «нежное, переливчатое звучание».

Метафорическая модель:

«артефакт => натурфакт».

Метафорическое использование наименования следующего музыкального инструмента даёт возможность наблюдать не менее интересные процессы метафоризации.

### **Балалайка**

1. Русский народный щипковый инструмент с тремя струнами и треугольным корпусом. 2. *м. и ж. Разг.* О болтливом, никчёмном человеке [БТС, 2000: 56].

Балалайка является одним из музыкальных инструментов, ставших символом русской народной культуры. Любопытна этимология наименования данного инструмента. Корень слова «балалайка», или, как её ещё называли, «балабайка», привлекал внимание исследователей родством с такими русскими словами, как балакать, балабонить, балаболить, балагурить, что значит «разговаривать о чём-нибудь ничтожном, болтать, пустозвонить» [По материалам ИЭССРЯ, 1999: 67].



Все эти понятия, дополняя друг друга, передают суть балалайки – лёгкость, простоту устройства. На балалайке, как правило, исполняются лёгкие, забавные мелодии.

Рассмотрим примеры метафоризации данного музыкального термина.

— *Тоже мне, блин, балалайка нашлась, — разъярилась Верка, — ну и что получила, всю жизнь влюбляясь?*

(Дарья Донцова. Уха из золотой рыбки (2004))

В данном случае музыкальный термин «балалайка» употребляется в метафорическом значении «болтливый, никчемный человек».

Мотивирующая сема – «простота устройства инструмента».

Метафорическая модель:

«артефакт => человек».

*Воистину язык — балалайка: кто ею владеет, тот и музыку ведет*

(Владимир Личутин. Любостай (1987)).

В данном текстовом фрагменте термин «балалайка» используется в значении «солирующий инструмент». Автор хочет показать, что подобно тому, как солирующий музыкант, играя на своём музыкальном инструменте, ведёт за собой оркестр, человек, хорошо владеющий словом, ведёт за собой людей.

Метафорическая модель:

«артефакт => физическое понятие».

*Ещё на счастье. Да, судьба — котелок, жизнь — балалайка, перебор!  
Вот кому везет во всех смыслах, сержант, так это тебе!*

(Юрий Бондарев. Берег (1975))

В данном текстовом фрагменте балалайкой названа сама жизнь. Автор уподобляет перебор струн на балалайке, в результате которого мы слышим определённую последовательность разных звуков, жизненному человеческому пути, заключающемуся в постоянной, последовательной смене событий. Мотивирующая сема «перебор».

Метафорическая модель:

«артефакт => абстрактное понятие».

### **Барабан**

1. Ударный музыкальный инструмент в виде полого цилиндра с обтянутыми кожей основаниями. 2. Деталь различных машин и механизмов в виде вращающегося полого цилиндра; техническое устройство такой формы. 3. Цилиндрическая или многогранная верхняя часть здания, служащая основанием купола [БТС, 2000: 59].

С древнейших времён барабан, в первую очередь, использовался как сигнальный инструмент, а впоследствии его стали применять и для сопровождения ритуальных танцев, религиозных обрядов, военных шествий, то есть для таких действий, где была необходимость соблюдать ритм [По материалам ИЭССРЯ, 1999: 71].

В милицейском жаргоне «барабан» – это негласный осведомитель у оперативного сотрудника уголовного розыска [ССМЖ, 2006: 56].

*Барабан звонил, информация есть* (из разг. речи)

Данный метафорический перенос осуществляется на основе мотивирующей семы «сигнал».

Метафорическая модель:

«артефакт => человек».

В следующем контексте слово «барабан» употреблено в метафорическом значении, чему способствовала мотивирующая сема «ритм», поскольку данный музыкальный инструмент является основной составляющей ритм-секции в оркестрах и других музыкальных коллективах.

*Он спросил меня про стихи Маяковского «наш бог — бег, сердце — наш барабан* (Надежда Мандельштам. Воспоминания (1960-1970)).

Музыкальный ритм – это соотношение длительностей звуков в их последовательности. Справедливо утверждение о том, что ритм является основой музыки, в данном примере барабаном названо сердце – главный человеческий орган, благодаря его размеренному ритму человек живет.

Подобно тому, как исполнение музыки зависит от ритма, (т. е. при отсутствии ритм-секции оркестр будет бессилён), жизнь человека зависит от ритмического пульсирования сердца, то есть отсутствие ритма ведёт к потере жизни. Мотивирующая сема – «ритм».

Метафорическая модель:

«артефакт => физиологическое понятие».

**Баян** – это большая гармоника со сложной системой ладов [БТС, 2000: 63].

Этот музыкальный инструмент имеет полный хроматический звукоряд на правой клавиатуре, басы и готовый (аккордовый) или готово-выборный аккомпанемент на левой. В современном русском молодежном сленге данная лексема развивает следующие значения:

1) информация, которую пользователь уже где-то видел или слышал: очень старая шутка, анекдот:

*Этот номер – полный баян, я смотрю его уже в сотый раз, хотя бы что-нибудь изменили* (из разг. речи)

*Этот баян тут уже сто раз пробежал* (из разг. речи)

Широкое распространение в молодежном интернет-сленге получает лексема «баян», выступая со значением «повторно опубликованная шутка или информация». При этом, в классическом понимании, информация должна быть повторно опубликована в том же самом источнике, например, на том же самом форуме или даже в том же разделе форума. Однако большинство носителей молодёжного сленга придерживается неклассического толкования этого термина, при котором понятие «баян» является чисто субъективным. В этом понимании «баян» содержит информацию о чём-то уже известном пользователю из этого же источника, но, например, из другого раздела. Отмечена неустойчивость графики этой лексемы, часто для привлечения внимания носители интернет-сленга трансформируют графическое представление лексемы, и мы встречаем варианты «боян» и «байан».

В значении «очень старая шутка, анекдот» лексема «баян» употребляется в результате возникшей в интернете дискуссии. Дело в том, что кто-то опубликовал на информационном юмористическом портале уже давно известный всем анекдот, суть которого заключается в том, что когда «хоронили тещу – порвали два баяна». Это вызвало огромный всплеск эмоций и юмора. Пользователи стали называть данный анекдот «баяном», а впоследствии, слово «баян» закрепилось за любым устаревшим анекдотом [По материалам ССМЖ, 2006: 56].

Следующими метафорическими значениями этой лексемы являются:

2) а) шприц, используемый для инъекции наркотиков:

*Сейчас бы два баяна для полного кайфа* (из разг. речи).

б) блистерная упаковка таблеток наркотического содержания:

*Пошли в аптеку за баянами* (из разг. речи).

Метафора рождается на основе внешнего сходства упаковки и клавиатуры баяна.

Лексему «баян» в сленге наркоманов мы также можем встретить в значении «шприц». Мотивирующей семой в этом случае является сам функциональный процесс: «способность растягиваться и сжимать воздух»

*Сейчас бы два баяна для полного счастья* (из разг. речи)

Метафорическая модель:

«артефакт => артефакт»

**Бубен** – это ударный музыкальный инструмент в виде обтянутого кожей обода с бубенчиками или металлическими пластинками по краям [БТС, 2000: 98].

Рассмотрим примеры метафоризации лексемы «бубен».

*Поршни и выхлоп бьют в бубен барабанных перепонок... Впервые в жизни мне пришло в голову, что ветер способен обучить науке общения с прозрачностью, с прозрачными мирами, со стихией отсутствия — в кирхе немецко-шведского прихода* (Александр Иличевский. Перс (2009)).

В данном случае мотивирующей метафорический перенос семьи является значение «мембрана». Работа барабанных перепонки уподобляется работе бубна.

Метафорическая модель:

«артефакт => натурфакт»

*Всех подбрасывает. — Сейчас как дам в бубен! — в сердцах орет Градусов* (Алексей Иванов. Географ глобус пропил (2002)).

В данном примере лексема «бубен» развивает новое метафорическое значение «голова». Метафорический перенос осуществляется на основе мотивирующей семы «форма».

Метафорическая модель:

«артефакт => физиологическое понятие».

**Виолончель** – это смычковый музыкальный инструмент, средний по регистру и размерам между скрипкой (альтом) и контрабасом [БТС, 2000: 132].

Сравнение виолончели с женщиной в следующем примере не случайно.

*Объяснение того, почему я играю на виолончели, весьма прозаично — только потому, что родители сизмальства заставляли меня заниматься игрой на этом инструменте. Виолончель я считаю женщиной. Я ее обнимаю, с ней делюсь, она иногда мне шепчет что-то тайное, иногда кричит на меня, простужается, даже кашляет при плохой погоде*

(Ирина Любарская. Ода Славе // «Общая газета», 1997).

Во-первых, основанием для переноса послужила специфическая, округлая форма виолончели. Как известно, хорошая женская фигура тоже отличается округлыми формами. Во-вторых, большую роль играет характер звучания данного инструмента, который отличается певучестью, мягкостью. Виолончель обладает очень низким и густым звуком, поэтому чаще всего на ней исполняются трагические, грустные, минорные партии. Поэтому звук виолончели и сравнивается то с шепотом, то с криком или кашлем человека.

*Досточтимый капитан, —самодовольно возразил Циммер, — я играю на всём, что звучит и трещит. В молодости я был музыкальным клоуном. Теперь меня тянет к искусству, и я с горем вижу, что погубил незаурядное дарование. Поэтому-то я из поздней жадности люблю сразу двух: виолу и скрипку. На виолончели играю днём, а на скрипке по вечерам, то есть как бы плачу, рыдаю о погибшем таланте. — Не угостите ли вином, а? Виолончель — это моя Кармен, а скрипка... — Ассоль, — сказал Грэй*

(А. С. Грин. *Алые паруса* (1922)).

Антропонимы Кармен и Ассоль в данном контексте уподобляются музыкальным инструментам. Кармен Проспера Мериме является олицетворением страстного темперамента, женской неотразимости, независимости. А имя Ассоль, похожее на «свист стрелы или шум морской раковины», тоже солнечное! От испанского *as sol*, «к солнцу».

Метафорическая модель:

«артефакт => человек».

### **Волынка**

1. Народный духовой музыкальный инструмент, состоящий из нескольких трубок, вделанных в кожаный мешок или пузырь, используемый как меха.
2. О хлопотном, канительном деле [БТС, 2000: 147].

Название данного инструмента произошло от слова «Волынь» (историческая область на северо-западе современной Украины в бассейне южных притоков, куда этот музыкальный инструмент пришел из Румынии).

Волынка была некогда очень популярным на Руси народным инструментом. Высшими кругами волынка игнорировалась, так как её мелодию считали негармоничной, невыразительной и однообразной, она обычно считалась «низким», простонародным инструментом. Поэтому в течение XIX века волынка была постепенно вытеснена более сложными духовыми инструментами, такими как гармонь и баян [По материалам ИЭССРЯ, 1999: 123].

Рассмотрим примеры метафоризации данной лексемы.

*Послали телеграмму, - он не явился. «Волынка тянется до сих пор»*

(Труд – 7., 2007 02.03.)

*Она говорила: "Когда три эгоиста живут вместе, ничего хорошего быть не может".— "Да, но у каждого эгоиста есть выход, — говорил я.— Найти доброго человека, который будет ему всё прощать".— "Это такая волынка — искать доброго человека»*

(Юрий Трифонов. Предварительные итоги (1970)).

*Шолохов как бы сочувствовал ему, при этом заколачивал гвозди в распятого на кресте: «Пятнадцать лет тянулась эта волынка»*

(Григорий Фукс. Двое в барабане // «Звезда», 2003).

*Пока тянулась судебная волынка, прежняя администрация во главе с главным бухгалтером В. Свирским отказалась признавать пришельцев*

(Труд – 7., 2000 10.19).

Основанием для метафорического переноса в данных примерах является тягучесть, однообразность звучания, характерных для данного музыкального инструмента. Мотивирующей семой является «однообразие».

Метафорическая модель:

«артефакт => абстрактное понятие».

**Гусли** – это старинный русский многострунный щипковый музыкальный инструмент [БТС, 2000: 147].

Издавна под этот музыкальный инструмент на Руси исполнялись песни. Гусли преимущественно использовались для исполнения балладных песен или былин.

*У Скитальца — голос-гусли, а у Юшкевича — хорошие глаза*

(А. М. Ремизов. Кукха. Розановы письма (1923)).

*А старик лукаво поглядывал на возбуждённые лица своих слушателей, и холодно-насмешливое выражение, которое всегда появлялось на его лице при виде кого-либо из Радунских, как будто согрелось новою*

*улыбкою — улыбкою торжества. — Не язык — гусли! — заключила беседу Матрёна (А. В. Амфитеатров. Княжна (1889-1895)).*

В данных текстовых фрагментах авторы используют эту музыкальную метафору, для того чтобы показать приятное звучание голосов своих героев.

Мотивирующей семой в данном случае является «приятное звучание».

Метафорическая модель:

«артефакт => физическое понятие».

*— Экая тетка Авдотья! Гусли, а не баба! — воскликнул Костик, желавший переменить разговор (Н. С. Лесков. Житие одной бабы (1863)).*

В данном контексте автор использует эту метафору, чтобы подчеркнуть, что его героиня отличается говорливостью, словоохотливостью, приятным голосом, именно с этими качествами ассоциируется данный народный инструмент.

Метафорическая модель:

«артефакт => человек».

**Кларнет** – это деревянный духовой музыкальный инструмент, имеющий форму цилиндрической трубки с клапанами и небольшим раструбом на конце [БТС, 2000: 430].

*Голос у нее, однако, не толстый кларнет с переливом, не то чтобы в басовую подземность ударять*

(Саша Черный. Солдатские сказки/ Лебединая прохлада (1932)).

В данном текстовом фрагменте метафорический перенос осуществляется на основе сходства приятного звучания голоса и кларнета. Вновь мотивирующей семой является «приятное звучание».

Метафорическая модель:

«артефакт => физическое понятие».

**Лира**

1. Древнегреческий струнный щипковый музыкальный инструмент v-образной формы, ставший символом поэтического творчества, поэзии.



2. Старинный струнный смычковый музыкальный инструмент с вращающимся колесом или диском для извлечения звука и с клавишами для прижатия струн [БТС, 2000: 498].

В Древней Греции в сопровождении лиры звучали стихи, которые исполнялись как сольно, так и вокальным ансамблем, именно поэтому целый род античной поэзии получил название «лирической» [По материалам ИЭССРЯ, 1999: 221].

Древнегреческий поэт Пиндар описывает лиру как «инструмент Аполлона и муз, способный умиротворять, умягчать, ублажать самых грозных богов с их грозными природными атрибутами»

(Пифийская ода I, 1-12).

*Как если б жена была лира или арфа.*

(Павел Сиркес. Труба исхода (1990-1999)).

В современном русском языке наименование музыкального инструмента «лира» не потеряло своих ассоциативных значений. Лира ассоциируется с красотой, грациозностью и умиротворением. В данном случае автор использует такой метафорический перенос, потому что мечтает о жене, которая была бы такой же нежной и красивой, как звучание этих музыкальных инструментов.

Мотивирующая семы: мягкость, нежность звучания.

Метафорическая модель:

«артефакт => человек».

**Рояль** – это музыкальный клавишный инструмент с металлическими струнами, расположенными по горизонтали [БТС, 2000: 1130].

*Вы любите Михалкова-старшего? — Знаете, каждый человек — это рояль. На нём можно сыграть «Экспромт-фантазию», можно — собачий вальс, а можно просто пробарабанить кулаками нечто угрожающее*

(Виктория Токарева, Дмитрий Быков. «Человек без комплексов мне неинтересен»: Интервью Виктории Токаревой (2003)).

Справедливо утверждение о том, что рояль является многофункциональным музыкальным инструментом. Сложность этого инструмента заключается в способности одновременно солировать (как правило, правой рукой) и аккомпанировать (преимущественно левой), что невозможно на других (только солирующих) инструментах.

В приведённом выше фрагменте используется метафора «рояль», в силу того, что данный музыкальный инструмент многофункционален так же, как и сам человек, в рояле микрокосм звука, как и в человеке. Основанием для переноса являются следующие семы: «сложная организация», «многофункциональность».

Метафорическая модель:

«артефакт => человек».

**Саксофон** – медный духовой язычковый музыкальный инструмент в виде изогнутой параболической трубы с раструбом и клювообразным, как у кларнета, мундштуком (используется в духовом и джазовом оркестрах) [БТС, 2000: 1141].

(1) *Путин – сладкозвучный саксофон, на котором играет Роман Абрамович* (Александр Проханов. Каждый пятый русский – Карбышев (2003) // «Завтра», 2003.01.14)

(2) *«Человек-тромбон» — и за этим нам уже рисовался какой-то определенный тип человека, «человек-труба», «человек-саксофон»...*

(Леонид Утесов. «Спасибо, сердце!» (1982))

Справедливо утверждение о том, что каждый музыкальный инструмент не самостоятелен, поэтому во фрагменте (1) в роли мотивирующей семы выступает «несамостоятельность», автор имеет в виду, что подобно тому, как музыкант управляет музыкальным инструментом, Абрамович управляет Путиным.

В текстовом фрагменте (2) мотивирующей семой метафорического переноса становится характер звучания музыкального инструмента.

Саксофон один из самых красивых и пронзительных музыкальных инструментов. Своим звучанием он создает завораживающую и неповторимую атмосферу любви и романтики, как и голос человека.

Метафорическая модель:

«артефакт => человек».

### **Скрипка**

1. Смычковый четырёхструнный музыкальный инструмент (самый высокий из смычковых музыкальных инструментов по регистру).

2. Музыка, исполняемая на этом инструменте [БТС, 2000: 1202].

*Игорь Кон тонко подметил: «Мужчина — скрипач, а женщина — скрипка, из которой он благодаря своему таланту и мастерству с помощью отличного смычка извлекает чарующие звуки»*

(Владимир Шахиджанян. 1001 вопрос про ЭТО (№№ 1-500) (1999))

Анализируя данный контекст, мы наблюдаем метафорический перенос, в основе которого лежит уподобление музыкального инструмента человеку. Справедливо утверждение о том, что женщины – это прекрасная половина человечества, а скрипка – это музыкальный инструмент, обладающий уникальным выразительным, нежным и чувственным звуком, скрипку недаром ещё часто называют «королевой оркестра». Поэтому на основе мотивирующей семы «красота звучания» и появилась данная метафора.

Метафорическая модель:

«артефакт => человек».

**Тромбон** – это духовой медный музыкальный инструмент низкого и резкого тембра, высота звука в котором изменяется выдвижным коленом духовой трубки или клапанами [БТС, 2000: 1347].

**Труба** – это духовой медный музыкальный инструмент с раструбом на конце [БТС, 2000: 1347].

Труба и тромбон — это духовые музыкальные инструменты, которые обладают ярким, блестящим тембром и используются в качестве сольных. Поэтому мы можем предположить, что «человек-труба» и «человек-

тромбон» – это люди громкоголосые, яркие, звонко призывающие к чему-либо. Мотивирующие семы: «громкость, яркость звука».

Метафорическая модель:

«артефакт => человек».

*Чувствую себя изумительно хорошо; у меня есть ясная цель! Труба жизни гремит в моих ушах! Я еще заставлю Зеллу полюбить милую землю и все сущее на ней, в том числе, может быть, и... прапорщика Рязанцева!* (А. П. Хейдок. Храм снов (1924-1934))

В данном случае мотивирующими семами для метафорического переноса являются два основных признака данного духового музыкального инструмента: «громкость звука» и «яркость звука».

Метафорическая модель:

«артефакт => физическое понятие».

*Этот лозунг – и призывная труба, и долгосрочная программа для каждого русского, которому дороги судьбы Отечества и народа*

(Егор Холмогоров. Русский горизонт (2003) // «Спецназ России», 2003.03.15).

Мотивирующие семы: «яркость звука», «громкость звука».

Метафорическая модель:

«артефакт => абстрактное понятие».

**Флейта** - деревянный духовой музыкальный инструмент высокого тембра, имеющий форму цилиндрической трубки, с отверстиями и с клапанами [БТС, 2000: 1426].

*А Вы ноктюрн сыграть могли бы на флейте водосточных труб?*

(В. Маяковский. Стихотворения 1912-1916 г.)

В данном случае мотивирующая сема «цилиндрическая форма» служит основой для метафорической модели «артефакт => артефакт». Артефакт в этой модели принадлежит разным денотативным сферам.

**Шарманка** – это старинный небольшой переносный механический орган с ограниченным набором простых мелодий, без клавишного механизма

(в виде надеваемого на плечо ящика на лямке), приводимый в действие вращением ручки [БТС, 2000: 1491].

Шарманщик, крутя ручку, мог воспроизвести всего лишь шесть - восемь мелодий, записанных на валике, поэтому звучание шарманки и было очень однообразным.

(1) *Ещё раз та же старая шарманка: школа занимает мое время*

(Г. С. Эфрон. Дневники. Т. 1. 1941 (1941))

(2) *Утром газета и кофе, опять служба, та же раз навсегда заведённая шарманка жизни*

(А. В. Амфитеатров. В омуте (из сборника «Бабы и дамы») (1894))

(3) *Ты старая, вялая, плохо заведённая шарманка*

(В. Вересаев «К жизни» 1990)

(4) *Должно быть, это основательно потрясло его мозги, потому что его внутренняя шарманка моментально перестроилась на иной лад*

(Д.Емец «Таня Гроттер и колодец Посейдона» 2007)

Мотивирующей семой для метафорического переноса во всех приведённых примерах стало значение «однообразие звучания». Анализируя вышеприведённые примеры, мы можем выделить несколько метафорических моделей: в примерах 1 и 2 – это «артефакт => абстрактное понятие», а в примерах 3 и 4 – «артефакт => человек».

Наименования отдельных деталей, которые являются составляющими некоторых музыкальных инструментов, тоже получают метафорическое осмысление.

**Клавиша** – это пластинка в некоторых музыкальных инструментах (фортепиано, фисгармонии, баяне и т.п.), удар по которой передаётся молоточкам для извлечения звука [БТС, 2000: 430].

*Проклятие пустит по свету, а так как проклинать может только один человек (это уж его привилегия, главным образом отличающая его от других животных), так ведь он, пожалуй, одним проклятием достигнет*

*своего, то есть действительно убедится, что он человек, а не фортепианная клавиша!*

(В. В. Розанов. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского (1893-1906))

В данном случае маленький размер, но в то же время значительность этой детали позволяет уподобить ее человеку, вернее противопоставить его этой детали.

Метафорическая модель:

«артефакт => человек».

**Смычок** - это деревянная трость с натянутым вдоль нее пучком конских волос, которой водят по струнам для извлечения звуков [БТС, 2000: 1220].

*Серп для жнеца — это смычок, в нем все должно быть пригнано в размере и весе для работника*

(К.С. Петров-Водкин. Моя повесть. Часть 1. Хлыновск (1930)).

*Он не только оправдывал свои психологические крайности и стилистические излишества, но дорожил их буйством и гордился своей писательской манерой: «Перо мое смычок самовольный, помело ведьмы, конь наездника...»*

(Н. О. Лернер. А. А. Бестужев-Марлинский: краткая справка (1907))

*– А как вы делаете этот бильярдный «смычок»?*

(Кий для президента // Комсомольская правда, 2002. 01. 15)

В данных примерах движение серпа по траве, пера по бумаге и кия по сукну бильярдного стола уподоблено движению смычка по струнам.

Метафорическая модель:

«артефакт => артефакт».

### **Струна**

1. Упругая нить (металлическая, жильная и т.п.), натягиваемая в музыкальных инструментах, при воздействии на неё издающая звук. 2. О чем-л., вытянутом в виде длинной линии. 3. *чего или какая*. Особенность,

сторона человеческой природы, свойство характера. 4. Спец. Нить, бечева, ремень, упруго натянутые на что-либо. [БТС, 2000: 1282].

Бывают такие ситуации, когда между людьми возникают ничем не обоснованные незримые связи, которые не поддаются вербализации. Однако метафора помогает выразить то, для чего нет прямого наименования.

*Теперь уже натянутая и звонкая струна тянулась от Лавинии к риобрюнетке, молчаливой и коварной, от неё торопилась она к майору, которому моя лихорадочная фантазия придала черты ночного волка, бесшумно проникающего сквозь стены Петропавловки, затем она доходила до того проклятого узника и, подрожав, начинала обратный путь.*

(Булат Окуджава. Путешествие дилетантов (Из записок отставного поручика Амираана Амилахвари) (1971-1977)).

Данная метафора как нельзя точно и образно дает представление об отношениях между людьми.

*Какая-то есть во мне струна, настроенная против Горького.* (Владимир Чивилихин. «Моя мечта – стать писателем», из дневников 1941–1974 гг. (2002) // «Наш современник», 2002.06.15).

*Когда чувствуешь, что тебя так любят, в сердце дрожит каждая струна, хочется взять и закричать: прикончи меня поскорее, чтобы не дожидать меня до той поры, когда это чувство остынет или сделается как истертый пятак!*

(Александр Морозов. Препные слова (1985-2001) // «Знамя», 2002)

*Жизнь – это струна, а смерть – это воздух*

(М. Шишкин. Венерин волос. (2004) // «Знамя», 2005).

*Кроме прочего, политическая струна настолько натянута, что при срыве может ударить очень больно...* (Александр Яковлев. Омут памяти. (2001))

*Сегодня вновь зазвучала тревожная струна: ни я не знаю, ни вы не знаете, что день грядущий нам готовит?* (Валерий Аграновский. Вторая древнейшая. Беседы о журналистике (1976-1999))

*И если и есть любовь, то это струна!* (Сергей Осипов. Страсти по Фоме. Книга вторая. Примус интер парэс (1998)).

*У человека тысячи струн в душе, и у самого закоренелого преступника хотя бы одна, да есть здоровая струна*

(Александр Розенбаум. Бультерьер (1987-1998)).

*Между матерью и сыном через тысячи километров была натянута струна, по которой шло напряжение высочайшей духовной силы*

(Георгий Бурков. Хроника сердца (1953-1990)).

*Война изменила дорогу, но живет в человеке струна прежней страсти*

(Василий Песков. Белые сны (1964)).

В приведенных примерах основой метафорического переноса стала сема «натяжение, напряжение».

Метафорическая модель:

«артефакт=> абстрактное понятие»

В следующем примере благодаря музыкальной метафоре создается образ заката, который можно наблюдать на линии горизонта в момент захода солнца, когда еще на короткое время остается тонкая окрашенная им линия, а потом резкое падение солнца за горизонт рвет её.

*Натянулась и со звоном лопнула медная струна горизонта.*

(В.Скрипкин. Тинга // «Октябрь», 2002)

Метафорическая модель:

«артефакт => «натурфакт».

*Одна отечественная струна показалась мне, в свете этих многочисленных анкет, по-чеховски звучащей в тумане будущего: в начале века двадцатого скончался наш замечательный утопист Николай Федоров, не успевший прославиться, будучи непочитанным и неизвестным, но именно так проникший очень глубоко (Андрей Битов. Пятьдесят лет без Платонова (2000) // «Звезда», 2001).*



*Главное, что струна, натянувшаяся у него внутри до опасной близости к разрыву, стала всё-таки ослабевать понемногу и кое-где уже провисала* (Михаил Бутов. Свобода // «Новый Мир», 1999).

В данных примерах музыкальный термин «струна» развивает метафорическое значение «настроение».

Метафорическая модель:

«артефакт => абстрактное понятие»

Как мы видим, наименование этой составляющей музыкальных инструментов развивает несколько метафорических значений: отношения между людьми, настроение человека, его нервное состояние.

### **Выводы**

1) Анализ материала показал, что в группе «наименования музыкальных инструментов и их составляющих» 10,7 % единиц подвергается процессам метафоризации.

2) Метафорический перенос осуществляется на основе следующих мотивирующих сем: «натяжение струн», «характер звучания», «многофункциональность», «устройство инструмента», «форма инструмента», «сигнал», «громкость звука».

3) В результате анализа процессов метафоризации выявлены следующие модели метафорических переносов:

артефакт => человек (10)

артефакт => абстрактное понятие (5)

артефакт => физическое понятие (4)

артефакт => натурфакт (2)

артефакт => артефакт (2)

артефакт => физиологическое понятие (2)

4) Выявлено 16 нелексикографированных метафор.

## 2.2. Метафорическое использование наименований музыкальных форм

Все музыкальные произведения можно условно распределить по жанрам.

Жанр – это исторически сложившийся род искусства или литературы, характеризующийся определёнными сюжетными, композиционными, стилистическими и др. признаками; отдельные разновидности этого рода. [БТС, 2000:1259].

Понятие жанра существует во всех видах искусства, но в музыке, в силу специфики её художественных образов, он имеет особое значение.

Музыкальный жанр – это многозначное понятие, характеризующее различные роды и виды музыкального творчества в связи с их происхождением, а также способом и условиями их исполнения и восприятия. [СМТ Яных, 2009: 67].

Многозначность понятия музыкального жанра связана с тем, что не все определяющие его факторы действуют одновременно и с равной силой. Понятие музыкального жанра отображает основную проблему музыковедения и музыкальной эстетики — взаимосвязь между внемузыкальными факторами творчества и его сугубо музыкальными характеристиками. В данной работе в качестве основных факторов, обуславливающих музыкальный жанр, мы рассматриваем содержание, назначение музыки и характер её исполнения, в соответствии с этим выделяем следующие музыкальные жанры: *народная музыка, эстрадная музыка, классическая музыка, вокально-инструментальная музыка, танцевальная музыка.*

Особое место в данной классификации музыкальных жанров занимает *жанр танцевальной музыки.* Музыка в данном жанре служит организатором движения, на первое место выходят такие средства выразительности, как темп и ритм. Так как танцевальные движения сложнее и разнообразнее, чем

простая ходьба, танцевальная музыка отличается большим разнообразием движений.

По строению музыкальные произведения принято относить к различным музыкальным формам. Определения музыкальной формы и музыкального жанра во многом пересекаются.

Под «формой» в музыке подразумеваются «организация музыкального целого, способы развития музыкального материала, а также жанровые обозначения, которые авторы дают своим произведениям» [СМТ Яных, 2009: 286].

Понятие музыкальной формы неразрывно связано с воплощением музыкального содержания, говоря о музыкальной форме, мы имеем в виду некий шаблон, применяемый для создания музыки определённого стиля. Каждая музыкальная форма характеризуется целостной организацией мелодических мотивов, лада и гармонии, метра и полифонической техники, тембров и других элементов музыки.

Так, несмотря на то, что такие вещи, как мелодическая основа, тема и тональность зависят только от композитора, например, *соната* как целостное музыкальное произведение, состоящее из начальной, средней и финальной частей – подчиняется требованиям сонатной формы.

В нашем материале процессу метафоризации подвергаются наименования формы жанра классической музыки и формы жанра танцевальной музыки. Самыми распространёнными музыкальными формами жанра классической музыки являются: *симфония, ария, опера, фуга, соната, концерт* и др.

Рассмотрим примеры метафоризации этой группы наименований.

### **Ария**

1. Вокальная или музыкальная партия для одного голоса или инструмента как законченный эпизод или самостоятельный номер.

2. Вокальная или инструментальная музыкальная пьеса певучего мелодичного характера [БТС, 2000:47].

Рассмотрим примеры метафоризации данной лексемы.

*Бодрая утренняя ария мамы, призывающая детей вставать*

(И. Грекова. Фазан (1984)).

В данном примере, подобно тому, как слово *ария* в значении «музыкальная партия для одного голоса» как постоянная часть какого-нибудь классического произведения, например *оперы*, так и в выражении *ария мамы* это слово актуализирует значение «постоянство звучания» призыва матери утром. Мотивирующая сема: «сольная партия».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => психическое понятие».

*На такой паузе – трагическая ария первого заместителя главного редактора “Дружбы народов” Юрия Калешука в сдвоенном майско-июньском номере. Впервые за всю историю журнала номер пришлось сдвоить, а почему – становится ясно из текста Калешука, помещенном на отвороте титула:*

*“Говорить об этом тяжело, хотя мы знаем, что вы поймете нас... Став с июля прошлого года независимым изданием, мы... включились в спешном порядке в книгоиздательскую деятельность, сумели... заработать деньги, которыми расплатились с издательством за четвертый и за этот вот сдвоенный пятый-шестой номера. Больше денег у нас нет...”*

(Лев Аннинский. Десять лет, которые растрясли мир (1999) // «Дружба народов», 1999.05.15).

В данном примере употребление выражения *трагическая ария первого заместителя* метафорически означает «речь человека». Мотивирующая сема – «сольная партия».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => психическое понятие».

Ещё пример метафоризации по той же модели:

*Загорается коптилка (они её звали почти по-итальянски "кабадилла").*

*Ария самовара. Ария чайника (И. Грекова. Фазан (1984)).*

В данном случае мотивирующей метафорический перенос семой является «длительный звук, издаваемый предметами».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие».

### **Концерт**

1. Публичное исполнение музыкальных произведений и других номеров по определённой программе. 2. Крупное музыкальное произведение для сольного инструмента в сопровождении оркестра. 3. О проявлении недовольства, выливающегося в скандал или истерику. [БТС, 2000:454].

*Меня заключили в страшную темницу, определенную для смирения жесточайшего варварства; бедная пища была слабым подкреплением моим; сырость, мрак, холод составляли верных собеседников моего уединения; а гремящие цепи моих товарищей, заключенных со мною в ближайшем соседстве, составляли усладительный концерт!*

(Неизвестный. Варенька (1810))

В данном случае *гремящие цепи* уподобляются звучанию музыкальных инструментов, принимающих участие в концерте, а *товарищи* – исполнителям этого музыкального произведения.

Мотивирующая метафорический перенос сема: «совокупное звучание».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие».

**Ноктюрн** – это небольшое лирическое музыкальное произведение [БТС, 2000:655].

Данная классическая форма музыкального произведения, распространившаяся с начала XIX века, носит лирический, мечтательный характер. В основе «ноктюрна» лежит обычно певучая мелодия, благодаря чему он представляет собой своеобразную инструментальную песню. Обычно ноктюрны пишутся для фортепиано, но встречаются также подобные сочинения для других инструментов, а также для ансамблей и для оркестров.

*Марвич в той истории был полностью одинок; все время ноктюрн, блюз одиночества; а здесь я окружен друзьями; сонмище ближайших!*

(Василий Аксенов. Таинственная страсть (2007))

В данном случае автор использует музыкальные термины *ноктюрн* и *блюз*, желая передать душевное состояние героя. *Ноктюрн* – это произведение лирического, мечтательного характера, а *блюз* (от англ. *blues* — *тоска, печаль*) – спокойная, грустная музыка. Своему появлению *блюз* обязан афроамериканскому сообществу Юго-востока США. Блюзовая тематика строится на чувственной социальной составляющей жизни афроамериканского населения, его трудностях и препятствиях, возникающих на пути каждого темнокожего человека.

Душевное состояние персонажа соответствует лирическому звучанию музыкального произведения, грусти, вызванной несбыточными мечтаниями. Мотивирующие метафорический перенос семы: «грусть, печаль».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => психическое понятие».

### **Прелюдия**

Эта многозначная лексема представляет собой совокупность следующих значений: 1) вступление к музыкальному произведению; 2) самостоятельное музыкальное произведение, не имеющее строгой, установленной формы; 3) введение, начало, предвестие чего-либо [БТС, 2000:964].

Третье значение данного музыкального термина представляет собой языковую метафору, которая чрезвычайно широко используется как в художественной литературе, так и в публицистике.

Рассмотрим примеры метафоризации данной лексемы.

*Но мало было игры и в начале XX века. Была игра всерьёз — прелюдия краха. Декаданс казался выкликанием бездны и последней попыткой от неё заслониться* (Сергей Шаргунов. Россию надо выдумать заново? (2011)).

*Пока длилась мебельная прелюдия к их браку, он все более убеждался в исключительных достоинствах Александры Георгиевны*

(Людмила Улицкая. Медея и её дети (1996)).

*Плохая прелюдия к предстоящему июньскому наступлению, отразившаяся печально на духе войск и в особенности на психике главнокомандующих...* (А. И. Деникин. Путь русского офицера (1944-1947))

*Война в Ираке — это прелюдия вторжения в беспомощную Россию, где «пятая колонна» уже сдала врагу ядерные объекты, стратегические аэродромы, командные посты государства, а «Комиссия по расследованию преступлений в Чечне» приравнивает Путина к Милошевичу, и в Гааге уже приготовлена удобная тюремная камера с двуглавым орлом и маленьким бюстом Петра*

(Александр Проханов. Блин «Путин» (2003) // «Завтра», 2003.03.09).

*Лесть — лучшая прелюдия гипноза. — Хорошо, что ты не привела меня к себе, в страховую, — объяснила Тамара*

(Петр Акимов. Плата за страх (2000)).

*Открытка — это только прелюдия к настоящему разговору*

(Андрей Троицкий. Удар из прошлого (2000)).

*Сначала я думала, что застолье — необходимая расслабляющая и объединяющая прелюдия к дальнейшим рабочим спорам и обсуждениям*

(Дина Рубина. Последний кабан из лесов Понтеведра (1999) // «Дружба народов», 1999.04.15).

*Но все прекрасно понимали, что главное — впереди, что это лишь благовидная прелюдия к дальнейшему выяснению отношений*

(Алексей Козлов. «Козёл на саксе» (1998)).

*Бюрократическая прелюдия закончится в лучшем случае только в следующем году* (Дорогая моя столица (1997) // «Столица», 1997.06.10).

В данных примерах лексема *прелюдия* употребляется в значении «начало, введение, предвестие чего-либо». Мотивирующая метафорический перенос сема: «предвестие».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

### **Серенада**

В современном русском языке существует несколько значений этого музыкального термина.

1. Песня под аккомпанемент лютни, мандолины или гитары в честь возлюбленной, исполняемая под её окнами (обычно как любовный призыв). Вокальная серенада была широко распространена в быту южных романских народов. 2. Музыкальное произведение типа сюиты для инструментального ансамбля. 3. Многочастная пьеса для большого инструментального ансамбля [БТС, 2000:1179].

В эру барокко серенада (также называемая итальянской серенадой – так как эта форма была наиболее распространена в Италии) являлась типом кантаты, исполненной на открытом воздухе в вечернее время, и включала в себя как вокальное, так и инструментальное исполнение.

Рассмотрим примеры метафоризации данной лексемы.

*Тоскливый, тягучий рев заполняет стойбище. "Ну и ну! – ужасаюсь я. Серенада голодных коров на общественной живодёрне". Но гость доволен*

(Владимир Скрипкин. Тинга // «Октябрь», 2002).

В данном случае метафорой является второе значение музыкального термина *серенада*. Выражение *серенада голодных коров* уподобляется исполнению музыкального произведения на открытом воздухе, а сами коровы – исполнителям этого музыкального произведения. Данная метафора порождает иронию.

Мотивирующая сема: «призывное звучание».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие».

### **Симфония**

1. Масштабное музыкальное произведение для оркестра (обычно состоящее



из четырёх частей). 2. Гармоническое сочетание множества разнообразных звуков, красок, тонов и т.п. [БТС, 2000:1156].

Рассмотрим примеры метафоризации данной лексемы.

*Сказочная симфония сверкающих красок переливалась, отсвечивала, клубилась и струилась, приковывая взгляд своим почти гипнотическим очарованием* (И.А. Ефремов «Бухта радужных струй» (2003))

*Сегодня садоводам известно более шестисот видов сирени, целая сиреневая симфония* (Homes and Gardens, 2004.04.30).

*Симфония разных наречий* («Вестник США» 2003.11.12).

*Музей это симфония, где дирижер ведет оркестр от спокойного, величественного moderato начала XIX века к буйному allegro Одессы двадцатых годов*

(Белла Езерская. Одесса, Литературный музей (2003) // «Вестник США», 2003.07.09).

*Симфония голосов булгаковского романа*

(«Театральная жизнь», 2003. 08.25).

В приведённых примерах мы можем наблюдать перенос значения лексемы из одной семантической сферы (музыка) в другие денотативные сферы (краски, цветы, звуки голосов), что дает возможность создавать образное, яркое впечатление.

В следующем фрагменте использование музыкальной метафоры порождает иронический подтекст:

*Симфония великой свалки продолжала шествовать под небом бессмертного мира* (Е. Хаецкая. Синие стрекозы Вавилона (2011))

Примечательно, что сегодня происходит увеличение объема значения лексемы *симфония*, за счет ее метафорического использования в публицистическом дискурсе.

*В IV веке рождается и крепнет дивная симфония государственной власти* (Журнал Московской патриархии 2004.08.30)

В этом примере музыкальная метафора порождает иной прагматический смысл – положительную оценку власти в четвертом веке. Значение гармонии в музыке переносится на объект, который, казалось бы, никак не может быть охарактеризован, как симфония. Музыкальная метафора оказывается способной уподобить чрезвычайно далекие друг от друга семантические сферы. Такой риторический прием создает эффект неожиданности, а значит, придает всему высказыванию иллокутивную силу.

В следующем примере лексема *симфония* превратилась в устойчивую языковую метафору на основе той же мотивирующей семы «гармоническое сочетание».

*Архитектура – это симфония в камне* (Мир и Дом. City, 2003. 10. 15).

Во всех случаях метафорических переносов мотивирующей семой является значение «гармоническое сочетание».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

**Сюита** – это классическая форма инструментального музыкального произведения, состоящая из нескольких лаконичных и контрастирующих между собой пьес [БТС, 2000:1301].

Рассмотрим примеры метафоризации данной лексемы.

*Вершиной творчества Дубинского явилась большая сюита акварелей на темы «Поединка» А. Куприн* (Борис Ефимов. Десять десятилетий (2000)).

*«Танцующая Айседора Дункан» — это целая сюита скульптурных портретов прославленной балерины*

(С.Т. Коненков. Из книги «Мой век» (1970)).

*То, что изложено у Соссюра как «диахрония», требует дальнейших разъяснений и прежде всего, как это ни парадоксально, своего синхронического осмысления, так как история языка не может быть изложена как сюита диспартных фактов («история а», «история родительного падежа», «история слова М» и т. п.* (А. А. Реформатский. Принципы синхронного описания языка (1960-1970)).

*Основная, наиболее сложная работа В. Мухиной — это сюита скульптурных композиций для Москворецкого моста*

(Д. Аранович. В мастерской В.И. Мухиной (1939.01.14) // «Советское искусство». № 7 (587), 1939).

*Сюита рисунков Васильева — последний крупный вклад советских художников в Лениниане*

(Н. Кравченко. Образ Ленина в искусстве. Великая тема (1938.01.22) // «Советское искусство» Орган Всесоюзного комитета по делам Искусств при Совнаркомоме Союза ССР № 8 (414), 1938).

В данных примерах мы встречаем метафорическое использование данного музыкального термина *сюита*, что значительно расширяет сочетаемостные способности этой лексемы: *сюита акварелей, сюита скульптурных портретов, сюита диспартных фактов, сюита скульптурных композиций*. Во всех этих примерах мотивирующей метафорический переносемой становится значение «сочетание». Подобно тому, как в сюите сочетается несколько лаконичных и контрастирующих между собой пьес, в представлении авторов сочетаются *краски, портреты, контрастирующие факты*.

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

### **Увертюра**

Эта многозначная лексема представляет собой совокупность следующих значений: 1) оркестровое вступление к опере, балету и т. п.; 2) концертное оркестровое произведение; 3) то, что служит началом, вступлением к последующим действиям, событиям. [БТС, 2000:1366].

Третье значение данного термина и представляет собой языковую метафору.

*Это — как бы пролог, увертюра к перестройке*

(Георгий Арбатов. Человек Системы (2002))

*Увертюра моей жизни превосходила все мои ожидания: мне двадцать лет, имя мое гремит по миру наряду с именем самого Чиграшова, гонения мои благословенны, ибо лишний раз доказывают правоту самых дерзких моих юношеских догадок на свой счет*

(Сергей Гандлевский. НРЗБ // «Знамя», 2002).

*Стали проявляться постепенно и цепи гор, которые ветер волнами гнал к нам из-за горизонта. Начиналась предрассветная увертюра цветов. Даже в шуме ветра слышалась ее музыка*

(М.Н. Задорнов. Египет // «Октябрь», 2002).

*Тогда поднимался занавес русских трагедий, увертюра октября отгремела пушками по Кремлю (Б.А. Пильняк. Волки (1923-1924)).*

*Теперь ясно, почему они позвонили сразу, как только пришли на работу. Непонятно только, для чего была нужна увертюра с вариациями на тему о здоровье, лекарствах и фруктовых соках*

(Магсуд Ибрагимбеков. Кто поедет в Трускавец (1977)).

В данных примерах музыкальный термин *увертюра* используется в значении «то, что служит началом, вступлением к последующим действиям, событиям».

Метафорический перенос осуществляется на основе мотивирующей семы: «вступление, начало чего-либо».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

### **Фуга**

1. Последовательное вступление нескольких голосов, повторяющих какую-л. тему. 2. Музыкальное произведение, основанное на таком распределении голосов. [БТС, 2000:1435].

Рассмотрим примеры метафоризации данной лексемы.

*Из нижнего горла, архангельски гулкая, не вырвется фуга плененного духа (Андрей Вознесенский. На виртуальном ветру (1998)).*

Справедливо утверждение о том, что fuga является наиболее сложной формой полифонической музыки. В данном случае именно значение «сложная полифоническая форма» является мотивирующей метафорический перенос семой.

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

Рассмотрим примеры метафоризации лексем, обозначающих формы жанра танцевальной музыки:

**Вальс** - это парный бальный танец, характеризующийся трёхдольным ритмом и состоящий в поступательном движении плавно кружащихся пар. Второе значение данного музыкального термина - музыкальное произведение в размере и характере этого танца [БТС, 2000:110].

*Во всем этом было мало интересного — вальс трикотажа из Прибалтики в обмен на русскую калинку цветных металлов и телевизоров*

(Виктор Слипечук. Зинзивер (2001)).

В данном примере мы встречаем метафорические выражения: «вальс трикотажа» и «русская калинка цветных металлов и телевизоров». Автор использует музыкальный термин *вальс* как метафору, актуализируя мотивирующую сему «плавность», «текучесть». Именно этими свойствами обладает трикотажный материал. Калинка – это танец экспрессивный, быстрый, с четкими, резкими движениями, что позволяет построить образ промышленных объектов и противопоставить его другому промышленному объекту – трикотажной ткани.

*Она живет сама по себе, это — вальс, который только вчера был кем-нибудь из нашего числа: человек исчез, перешел в звуки, а мы никогда не узнаем об этом* (Саша Соколов. Школа для дураков (1976)).

В данном примере жизнь человека уподобляется кружению, характерному для вальса. Мотивирующая метафорический перенос сема: «кружение».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

**Канкан** – это эстрадный танец быстрого темпа с высоким вскидыванием ног [БТС, 2000:414].

Для канкана характерны следующие движения: выбрасывание руки, ноги, головы, прыжки вниз головой, эффектный шпагат и энергичные махи ногами.

Рассмотрим примеры метафоризации лексемы «канкан».

*Предвыборный канкан и художественная жизнь бьют ключом, в Большом поставили «Хованщину», восстановив все купюры, и спектакль теперь кончается, когда метро уже закрыто*

(Василий Катанян. Лоскутное одеяло (1990-1999)).

В данном примере предвыборная кампания уподобляется головокружительной энергии данного танца. Основой метафорического переноса является сема: «энергичная подвижность, с применением разнообразных движений».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

**Менуэт**

1. Старинный французский танец, характеризующийся плавностью и медленностью движений, большим количеством поклонов и реверансов.
2. Музыкальное произведение в ритме этого танца [БТС, 2000:533].

*Ему надоел этот автомобильный менуэт; глухая ярость уже вскипала откуда-то из самых корней, может, из предстательной железы, за то, что рабочий день был испорчен; и это никуда не годится — именно сегодня ему нужна совершенно трезвая голова и точные действия*

(Дина Рубина. Белая голубка Кордовы (2008-2009)).

Так как менуэт – это медленный танец, характеризующийся плавностью движений, то мотивирующей метафорический перенос семой в данном случае является «медлительность».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие».

**Рок-н-ролл** – это зародившийся в США динамичный парный танец, отличающийся импровизацией и экспрессивностью исполнения, нарочитой небрежностью по отношению к партнёрше и т.п. [БТС, 2000:1127].

Отличительные черты данного танца: чёткий ритм, танцевальный темп, раскованность исполнения.

Рассмотрим примеры метафоризации данной лексемы.

*Надежды оборвались вместе со связкой, в жизни начался рок-н-ролл, и, хотя через несколько лет я опять стал подтверждать мастерский уровень, поезд ушёл*

(В. Рекшан. Бег на длинные дистанции // «Огонек». № 13, 1991, 1991).

В данном случае второе значение представляет собой метафору, что позволяет автору передать душевное состояние человека. Выражение «в жизни начался рок-н-ролл» означает, что жизнь человека стала очень динамичной, протекающей в быстром темпе. Мотивирующими семами являются: «динамичность», «раскованность», «быстрый темп».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

### **Выводы**

1) В тематической группе «наименования музыкальных форм» 28,9 % единиц подвержено процессам метафоризации.

2) Метафорический перенос осуществляется на основе следующих мотивирующих сем: «сольная партия», «совокупное звучание», «грусть», «печаль», «предвестие», «призывное звучание», «медлительность», «гармоническое сочетание», «вступление», «сложная полифоническая форма», «кружение», «динамичность», «быстрый темп».

3) В результате анализа процессов метафоризации выявлены следующие модели метафорических переносов:

музыкальное понятие => абстрактное понятие (7)

музыкальное понятие => физическое понятие (4)

музыкальное понятие => психическое понятие (3)

4) Выявлено 9 нелексикографированных метафор.

### **2.3. Метафорическое использование наименований музыкальных темпов и динамических оттенков**

В современном русском языке метафоризации подвергаются музыкальные термины, обозначающие темп и характер исполнения музыкальных произведений.

«Темп и динамика являются неким аналогом музыкальной пунктуации – это знаки в музыкальном высказывании, которые сообщают вам, какие чувства вы должны испытывать при исполнении пьесы – ярость, грусть или нечто другое. Знаки помогают исполнителю донести до аудитории замысел композитора» [Романова, 1995:63].

Слово «темп» в переводе с латинского языка означает "время", и когда говорится о темпе музыкального произведения, речь идет о скорости, с которой это музыкальное произведение должно исполняться. Между тем, темп не обязательно показывает, насколько быстро или медленно следует исполнять пьесу. Значение лексемы «темп» станет понятнее, если вспомнить тот факт, «что изначальной целью многих современных музыкальных стилей являлось музыкальное сопровождение танца» [Романова, 1995:64].

Основными музыкальными темпами являются: *ларго* (*largo*) – очень медленно и широко; *адажио* (*adagio*) – медленно, протяжно; *анданте* (*andante*) – медленно, умеренно; *аллегро* (*allegro*) – быстро; *престо* (*presto*) – очень быстро и т. д.

Кроме этих, основных, видов темпов, часто встречаются такие их разновидности, как *модерато* (*moderato*) – умеренно, сдержанно; *аллегретто* (*allegretto*) – довольно оживленно; *виваче* (*vivace*) – живо и т. д.



При исполнении музыкального произведения нельзя забывать ещё об одной очень важной его составляющей – динамике. Любое музыкальное произведение обладает определёнными динамическими оттенками, которые определяют степень громкости исполнения того или иного музыкального произведения. Применяются динамические оттенки, чтобы исполнителю было понятно, насколько громко или тихо следует исполнять музыкальное произведение. Как и обозначения темпов, обозначения динамических оттенков используются композиторами для того, чтобы показать, какие ощущения должна вызывать музыкальная пьеса у слушающих: должна она быть тихой, громкой, весёлой или печальной.

Наиболее распространёнными динамическими оттенками являются: *piano* (пиано) — тихо, *forte* (форте) — громко, *fortissimo* (фортиссимо) — очень громко, *crescendo* (крещендо) — играть, постепенно увеличивая силу звука, *diminuendo* (диминуэндо) — играть, постепенно уменьшая силу звука.

Рассмотрим процессы метафоризации наименований музыкальных темпов и их динамических оттенков в современном русском языке.

### **Адажио**

1. Музыкальное произведение или часть его в медленном темпе. 2. В классическом балете: медленный сольный или дуэтный танец. || Упражнение для выработки устойчивости, заключающееся в медленном и плавном поднятии ноги одновременно с обеими руками [БТС, 2000:29].

Все, что движется в этом темпе, может быть обозначено через метафорическое представление.

*Рядом буянят красно-зелёные клоуны, похожие на попугаев, в лирическом адажио порхают настельные бабочки Коломбина и Арлекин*

(Елена Губайдуллина. Балет-раскладушка. Дмитрий Брянцев поставил спектакль для малышей (2002) // «Известия», 2002.12.16).

Мотивирующими метафорический перенос семами становятся значения «спокойно», «медленно». Именно на основе этих компонентов

значения происходит метафорический перенос из музыкальной сферы в сферу физическую.

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие».

*Так что лучше подготовьте себя к худшему. Вас ждут не самые лёгкие минуты. Адажио...*

(Дуня Смирнова. Моя замечательная жизнь (1997) // «Столица», 1997.12.22).

В этом примере смысл метафоры в том, что нелегкое и медленное течение (движение) жизни – мучительно.

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие = абстрактное понятие».

### **Аллегретто**

1. Умеренно быстро (о темпе исполнения музыкальных произведений).
2. Музыкальное произведение (или часть его), исполняемое в умеренно быстром темпе [БТС, 2000:35].

Рассмотрим примеры метафоризации данной лексемы.

*И за нею сжелтились пятна осолнечных трав; белел дом с того берега, выступивший из кусточков куском колоннады и темной, железною крышею; выше, из синего воздуха, вниз веретенься, — крыло коромысла: и ближе, — и бац — протрескочило: около лба; Василиса Сергеевна, веки сощуриив, головку склоняла набок, зажигая свой взгляд аллегретто; себя ощущала она — Микаэллою, тореадором — его...*

(Андрей Белый. Москва. Часть 2. Москва под ударом (1926))

В данном примере метафоризируется значение музыкального термина «аллегретто» на основе мотивирующей метафорический перенос семы - «быстро», «оживленно». Речь идет о движении взгляда.

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие».

## Аллегро

1. Быстро, оживлённо (о темпе исполнения музыкальных произведений).
2. Музыкальное произведение (или часть его), исполняемое в быстром темпе [БТС, 2000:35].

Рассмотрим примеры метафоризации данной лексемы.

*Если вам ближе музыкальные аналогии, можно сказать, что музей – это симфония, где дирижёр ведёт оркестр от способного, величественного *moderato* начала XIX века и буйному *allegro* Одессы двадцатых годов*

(Езерская Б. Одесса, Литературный музей // «Вестник США»).

В данном примере наименования музыкальных темпов становятся названиями отрезков времени, подчёркивающими их характерные особенности. Автор выбирает для характеристики жизни начала XIX века термин *moderato*, а для двадцатых годов XX века – термин *allegro*.

Важно отметить, что термины *moderato* и *allegro* сохраняются в своем основном – латинском написании, тем самым подчёркивается их терминологический характер, необычность употребления. При метафоризации термина *allegro* метафорический перенос осуществляется по семам «быстрота», «радость», «оживление», что соответствует действительному характеру течения жизни этого времени, а при метафоризации термина *moderato* мотивирующими семантиками для переноса являются «умеренность», «спокойствие», «умеренная, неспешная жизнь».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

*Курс москворецкой ихтиологии, преподнесённый мне дуэтом учёных в последующие полчаса в темпе *allegro vivo* и в динамике *fortissimo*, я осмеливаюсь предложить читателю, хотя и осознаю, что выразительность от этого сильно страдает*

(Василий Голованов. Гадание на чешуе московской рыбы (1997) // «Столица», 1997.07.15).

В данном примере метафорический перенос осуществляется по той же модели. Мотивирующая сема: «быстро», «оживленно». Аналогичная метафоризация присутствует и в следующих примерах:

*Их быстрая походка в темне allegro irato странно соответствовала чёрному дрожанию иллюминации в белых царпинах алмазных огоньков*

(Б. Л. Пастернак. Охранная грамота (1930)).

Мотивирующая сема «быстро» способствовала осуществлению данного метафорического переноса.

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие».

*Удары кнута сыпались подобно граду, я придала им tempo allegro vivace, смешанное с crescendo и forto fortissimo, и руководила ими опытной рукою* (П.П. Вяземский. Письма и записки Оммер де Гелль (1845)).

Мотивирующая сема: «быстро», «оживленно».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие».

*Это утро казалось мне лиловым вопреки резкому allegro дождя, нарушавшему минорную симфонию полудня*

(Сергей Довлатов. Дорога в новую квартиру (1987)).

Мотивирующая сема: «быстро», «оживленно»

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие».

### **Анданте**

1. Умеренно, медленно, плавно (о темпе исполнения музыкальных произведений) 2. Музыкальное произведение или часть его, исполняемое в умеренно медленном темпе [БТС, 2000:39].

Проанализируем примеры метафоризации данной лексемы.

*После игривого левобережного адажио уместным казалось долгое спокойное анданте – хотелось чего-то простого и безбрежного, как океан*

из «Клуба путешественников» или пшеничное поле с акацией, на которую Сердюк обменял свой ваучер (В. Пелевин Чапаев и пустота 1996).

Сема «умеренно» в семантической структуре лексемы *анданте* служит основой не только развития метафорического значения, но и основой для противопоставления слишком медленного «адажио» как танца и умеренно медленного «анданте», присущего течению жизни.

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

*А Юра затрепещет, пошарит по карманам, обведет быстрым печальным глазом ресторанный зал, найдет Ромку, подлетит: «Роман Аркадьич, не сделаете ли мне адалджио без анданте?»*

(Анатолий Найман. Славный конец бесславных поколений (1994))

Автор имеет в виду, что Юра просит Романа Аркадьевича одолжить ему денег без всяких промедлений. Мотивирующая сема: «медленно».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

Лексема *адажио* в данном контексте подвергается трансформации («адажио» – «адалджио»), что становится приемом языковой игры.

**Престо** – очень быстрый темп исполнения музыкальных произведений.

*Фёдор же торопится ехать, и потому я пишу presto*

(Н. А. Львов. П. Л. Вельяминову (1791)).

В данном текстовом фрагменте метафорический перенос осуществляется на основе мотивирующей семы «очень быстро».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие»

*В темпе нараставших событий уже не хватало ни *adagio*, ни *allegro*. Одно *presto*, одно *furioso*! На Сухаревке, на Таганке, на толкучках, в знаменитой Ляпинке — студенческом общежитии, на Большой Козихе и на Малой, на университетских сходках, начинавшихся на Моховой и кончавшихся в Манеже, из трактира в лабаз, из Торговых Рядов на улицу, —*

*ползли, росли, клубком клубились слухи, шепоты, пересуды, «сведения из достоверных источников», сообщения, глухие, нехорошие разговоры*

(Дон Аминадо. Поезд на третьем пути (1954))

В данном текстовом фрагменте метафоризируется по той же модели сразу целая группа наименований музыкальных темпов: *adagio, allegro, presto, furioso*. Эти термины даны в оригинальной графике.

Наименования динамических оттенков музыкального произведения тоже подвергаются индивидуально-авторской метафоризации в современном русском языке. Наречия-антонимы *крещендо, диминуэндо*, влияющие на характер исполнения музыкального произведения, сохраняют свои антонимические отношения и в образном употреблении.

**Диминуэндо** – это музыкальный термин, обозначающий постепенное уменьшение силы звука [БТС, 2000:259].

Проанализируем примеры метафоризации данной лексемы.

(1) *Классическая музыка – высочайшее достижение человеческой культуры, и её надо беречь. Сейчас, к сожалению, все это идет диминуэндо*

(М. Воскресенский, из интервью Российскому радио).

(2) *При этом фокусной точкой может послужить самый светлый или самый яркий сорт, с постепенным «крещендо» или «диминуэндо» по мере отдаления от него*

(Анна Рубина. *Немерокаллис* — дневная красавица (2003) // «Ландшафтный дизайн», 2003.09.15).

В данных примерах мотивирующая сема «постепенное уменьшение силы звучания» становится основанием уподобления звучания процессам угасания интереса (1) и промежуточной цветовой гаммы (2).

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

**Крещендо** - это музыкальный термин, обозначающий постепенное увеличение силы звука [БТС, 2000:470].

Рассмотрим примеры метафоризации данной лексемы.

*Кареты скачут во все стороны — шум и говор от crescendo перешли в forte* (А.П. Башуцкий. Панорама Санкт-Петербурга (1834)).

*«Тебе, мамуся, прекрасно известно, что у нас с Лилей всегда было сильное влечение друг к другу, которое шло все «crescendo» в продолжение всего нашего шестилетнего знакомства*

(Василий Катанян. Лиля Брик. Жизнь (1999)).

*И весь процесс накала политической температуры в русском обществе, который шел crescendo с тех лет и до 1905 года, уже не затронет его* (Юрий Елагин. Темный гений (1998)).

*Прошла минута, долгая минута, казавшаяся старшему офицеру вечностью, во время которой на баке ругань шла crescendo*

(К. М. Станюкович. Вокруг света на Коршуне" (1895)).

*И ответ должен был быть соответствен тому настроению, в которое я привел себя, которое все шло crescendo и должно было продолжаться так же возвышаться*

(Л. Н. Толстой. Крейцера соната (1890)).

*Только либерализм г. Некрасова шел crescendo. Г. Гончаров стал редактором «Северной Почты», а потом и совсем оставил литературное поприще*

(М.А. Антонович. Новые материалы для биографии и характеристики Белинского. Воспоминания о Белинском Тургенева. «Вестник Европы», 1869, кн. 4) (1869)).

*Обольщение шло crescendo, я чувствовал себя, так сказать, на краю пропасти, но все ещё оставался непоколебим*

(М.Е. Салтыков-Щедрин. Благонамеренные речи (1872-1876)).

*Говорят, что цена на пшеницу идет все crescendo; Лев Васильевич очень досадует, что свою продал раньше*

(П. И. Чайковский. Переписка с Н.Ф. фон-Мекк (1879)).

*Она устремляется вперед, ширит свой полёт, кружится, схватывает все, рвёт, увлекает за собой, сверкает и гремит, и вот, благодаря небу, она*

*превратилась в общий крик, crescendo всего общества, мощный хор из ненависти и проклятий*

(Ю. Н. Тынянов. Сюжет «Горя от ума» (1943)).

Во всех приведенных примерах лексема *crescendo* сохраняется в своем основном – латинском написании, тем самым подчеркивается его терминологический характер, необычность употребления. Метафорический перенос осуществляется на основе мотивирующей семы «изменение по нарастающей».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие».

*И вообще, раз мы вам помогли, то имеем право рассчитывать на взаимность, — разнообразные аргументы слетали с ее губ с невероятной скоростью. Но крещендо было нежным. Первым прыснул Митя Сунков, потом расхохотался Горный*

(Марианна Баконина. Девять граммов пластита (2000)).

В данном примере метафоризация осуществляется на основе того, что сила смеха «прыснул – расхохотался» (градация) подобна постепенному нарастанию силы звука.

*И стонущее крещендо свально спазмировавших матрацных пружин, едва она такое сказанёт, знаменовало державный ответ страсти на застеночное холопское челобитье*

(Асар Эппель. Кастрировать Кастрюльца! // «Знамя», 2002).

*И завершит 2001 год вновь пожаро-аварийно-взрывное крещендо*

(В фокусе событий (2001) // «Дело» (Самара), 2001.01.12).

*Всё ясно, сейчас пойдет крещендо, с рассуждениями о потребности души в настоящем, так сказать, об истинной и непреходящей ценности тщательно выделанной, но скромной на первый взгляд дублёнки по сравнению с самой яркой синтетикой...*

(Максуд Ибрагимбеков. Кто поедет в Трускавец (1977))



*Зеркально-чёрная тьма обрывала процессию фигур не в угасшем упадке, а в момент крещендо, кипения чувств*

(И. А. Ефремов. Час быка (1968-1969)).

В данных примерах значение постепенного нарастания силы звука, издаваемого музыкальными инструментами, уподобляется усиливающемуся звучанию любого предмета, способного издавать похожий звук. Это могут быть: пружины, сирены, речь и даже чувства.

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие».

*А два часа стоять у крыльца в крещенском крещендо морозного треска и смотреть в чернильные глаза, это не вредно?*

(В. П. Катаев. Зимой (1923))

*Любовный рёв за тонкой стенкой соседнего номера шёл на «крещендо» - незримая баба выслуживалась (Д. Рубина, Синдикат (2008)).*

В данных примерах мы наблюдаем приём целенаправленной языковой игры, заключающийся в использовании тавтологического сочетания «крещенское крещендо», а также метафорическое использование лексемы «крещендо», метафоризация которого осуществлена по модели «музыкальное понятие => физическое понятие».

*Умиление его взмыло крещендо. Да, это и есть тот самый замечательный, правдивейший на свете театр, выше и дальше всякого «поэтического реализма» идущий*

(Светлана Васильева. Триптих с тремя неизвестными // «Октябрь», 2001).

Анализируя данный текстовый фрагмент, можно сделать вывод о том, что увеличение силы звука уподобляется абстрактному понятию «умиление», нежное теплое чувство, которое возбуждается чем-либо трогательным, то есть метафоризация происходит по одной и той же модели («музыкальное понятие => физическое понятие»).

## **Пиано**

1. Тихо, не громко, не в полную силу звука (об исполнении музыкальных

произведений; противоп.: форте). 2. Тихое, негромкое звучание голоса или музыкального инструмента; место в музыкальном произведении, исполняемое таким образом; один из оттенков динамики в музыке [БТС, 2000:830].

Данный динамический оттенок характеризует исполнение музыкального произведения как тихое, нежное, звучащее не в полную силу.

*Кстати, как же здорово Березовский владеет тихим звуком – его «пиано» держит зал почище «фортиссимо» иных записных виртуозов!*

(Труд – 7, 2001.09.06)

В данном примере мотивирующая метафорический перенос сема – «ТИХО».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие».

### **Фортиссимо**

1. Ещё громче, сильнее, чем форте (об исполнении музыкальных произведений). 2. Очень громкое, сильное звучание голоса или музыкального инструмента; место в музыкальном произведении, исполняемое таким образом [БТС, 2000:1431].

*Тогда она вскочила, опрокинув стол, и сильным аккордом на fortissimo «от плеча» швырнула девушку на пол*

(Д.Рубина, Синдикат (2008)).

Громкий музыкальный звук уподобляется физическому действию, которое сопровождается громким звучанием.

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие».

*Если до этой минуты я еще сомневался сколько-нибудь в существовании струн в сердце артистического венца творения, то теперь всякие сомнения исчезли так же мгновенно, как туман с лица печального «человека», получившего гривенник на водку: всем существом своим ощутил я их дрожание-взвизгивание, нежное piano и бурное fortissimo*

(А. О. Осипович (Новодворский). Эпизод из жизни ни павы, ни вороны (1877))

В данном текстовом фрагменте метафорический сдвиг в семантической структуре лексем из сферы «музыка» в сферу «эмоция» происходит по модели: «музыкальное понятие => психологическое понятие».

### **Выводы**

1) Исследование тематической группы «наименования музыкальных темпов и динамических оттенков» показало, что 16,7 % единиц данной группы подвержено процессам метафоризации.

2) Метафорический перенос осуществляется на основе следующих мотивирующих сем: «спокойно», «медленно», «быстро», «оживленно», «изменение по нарастающей», «тихо», «громко».

3) В результате анализа процессов метафоризации выявлены следующие модели метафорических переносов:

музыкальное понятие => физическое понятие (7)

музыкальное понятие => абстрактное понятие (1)

музыкальное понятие => психологическое понятие (1)

Выявлено 9 нелекسیкографированных метафор.

## **2.4. Метафорическое использование наименований приемов игры на музыкальных инструментах и музыкальных штрихов**

Необходимо отметить, что все обнаруженные нами в данной группе метафоры являются нелексікографированными. Они не зафиксированы словарями, что свидетельствует о потенциальных метафорических процессах в семантической структуре единиц анализируемой лексической группы семантической сферы «музыка».

Обратимся к примерам.

**Арпеджио** – это последовательное извлечение звуков аккорда (обычно от нижнего к верхнему) [БТС, 2000:47].

Важно отметить, что это способ исполнения аккордов, при котором составляющие их звуки извлекаются не сразу, а постепенно, один за другим. В следующем текстовом фрагменте такой способ исполнения уподобляется храпу, издаваемому человеком во сне.

*Уж постоянный двор заснул и Балаганов с Козлевичем выводили носами арпеджио, а Паниковский с новым галстуком на шее бродил среди подвод, ломая руки в немой тоске*

(Илья Ильф, Евгений Петров. Золотой теленок (1931)).

Подобный способ извлечения звука характерен и для телеграфных проводов, и для дуновения ветерка.

*Манжета вспорхнула над параллелями телеграфных струн, и металлическое арпеджио прозвучало над улицей*

(С. Д. Кржижановский. Боковая ветка (1927-1928)).

*Выезжаем поле ровное, прозрачной сини; и все тот же ветерок берет арпеджио перстами девичьими* (Б. К. Зайцев. Уединение (1921)).

Мотивирующей семой в обоих случаях является «звук, образуемый перебором любых предметов», подобных струнам или клавишам. Метафорическая модель:

«музыкальное понятие = физическое понятие»

### **Глиссандо**

1. Легко и быстро скользя пальцем (пальцами) по клавиатуре или струнам музыкального инструмента. 2. Такой приём извлечения звука при исполнении музыкального произведения [БТС, 2000:208].

Данный термин тоже развивает метафорическое значение.

*Послышались: сначала ругательства глиссандо по одиннадцати языкам, потом удар дверной створы о створу*

(С. Д. Кржижановский. Материалы к биографии Горгиса Катафалаки (1929)).

Мотивирующей семой метафорического переноса значения этой лексемы становится «лёгкое и быстрое скольжение».

*Просунув руку между толстыми железными прутьями, он как-то glissando- скользнул пальцами по амбарному замку, и тот распался и с грохотом обрушился на пол (Д.Рубина, Вот идет Мессия! (2008)).*

Характеризуя данный пример, важно отметить сохранение термина в его основном – латинском написании (*glissando*), тем самым подчеркивается его терминологический характер, необычность употребления.

*На этот раз, прежде чем выдернуть новое перо, он пробежал дрожащими пальцами по всему крылу глссандо и только тогда выбрал и выдернул упругое, опушенное белой остью, не слишком мягкое и не слишком жёсткое перо (С. Д. Кржижановский. Гусь (1937)).*

*Электричка рассеянно свистнула и, быстро набирая скорость, убежала по широкой дуге полотна, оставив по себе сладковатый теплый запах и шелестящее глссандо проводов*

(Сергей Болмат. Сами по себе (1999)).

*Нож мелко-мелко шинковал податливую плоть, нежно переворачивал с боку на бок, совершал какие-то глссандо вдоль и поперек куска, — все в ритме стремительного танца, недоставало лишь музыкального сопровождения (Дина Рубина. Белая голубка Кордовы (2008-2009)).*

*Он шаманил, ворожил, колдовал и волхвовал, его кисти ни на секунду не останавливались, а выделяли немислимые глссандо и тремоландо (Александр Журбин. Как это делалось в Америке. Автобиографические заметки (1999)).*

Проанализировав данные текстовые фрагменты, мы можем отметить, что *глссандо* звучит всё, по чему скользят пальцы, ветер, кисти рук. Мы выделяем мотивирующую сему: «лёгкое и быстрое скольжение».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие».

**Тремоло** – это очень быстрое повторение одного звука или чередование нескольких не соседних звуков, производящее впечатление дрожания [БТС, 2000:1341].

*Звон пневматических таксометров, глухая вибрация авто, пенье сигнальных сирен, щёлканье телевоксов, музыкальное шипение городских пылесосов и чудовищных вентиляторов приглушенным тремоло катались над улицами и площадями (Я. Ларри. Страна счастливых (1931)).*

*Её руки, скрещенные на груди навязанным пленом невидимой смирительной рубашки, уже через секунду должны были праздновать своё освобождение и, вывернутые последним усилием кисти, передавали тонким, сильным пальцам мощное нервное тремоло*

(Екатерина Маркова. Каприз фаворита (1990-2000)).

Анализируя данные примеры, можно сделать вывод о том, что мотивирующей семой в случае метафорического использования данного музыкального термина является «дрожание звука».

*Я быстро шел, сжав зубы и понимая, что, если меня остановят и спросят о каком-нибудь пустяке, я обязан буду молчать, молчать изо всех сил, ибо неуместен окажется голос, звучащий трагическим тремоло на будничной улице, посреди коммунальных оплат и плененных авоськами продуктов (Владимир Рецепттер. Узлов, или Обращение к Казанове (1993)).*

*Его б по плечу потрепать, опрокинуть (уснул бы); «Сергей» же, приняв оскорблённую позу берлинского распорядителя бара, но с «тремоло» уже прославленного адвоката, надменно оправил свой галстук и вздёрнул пенсне (Андрей Белый. Начало века (1930)).*

*По его мнению, актёры условного театра должны были произносить текст холодно, с ясной чеканкой слов, без «тремоло», звук голоса должен был иметь опору (Юрий Елагин. Темный гений (1998)).*

В этих примерах звучание музыкального инструмента уподобляется звучанию человеческого голоса, мотивирующая сема – «дрожание звука».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие».

**Музыкальные штрихи** – это способы (приёмы) исполнения нот, группы нот, образующих звук. Штрихи определяют характер, тембр, атаку и другие характеристики звучания [Иванов, 2007:128].

К музыкальным штрихам мы относим следующие лексемы: *стаккато*, *легато*, *деташе*, *мартеле*, *маркато*, *флажолет* и др.

### **Легато**

1. Плавно и связно, переходя от одного звука к другому без перерыва (об исполнении музыкальных произведений). 2. Связное, безотрывное исполнение звуков, при котором один звук плавно переходит в другой (противоп. стаккато) [БТС, 2000:489].

Рассмотрим примеры метафоризации данной лексемы.

*Город, выстроенный по нагорью замысловато, будто письменным легато, раскроенный струями воздуха, поставленный ловушкой ветра, путаницей закоулков, укрывающих от продувного набега хазри*

(Александр Иличевский. Перс (2009)).

В данном примере музыкальное слитное, плавное исполнение музыкального произведения уподобляется слитности и цельности архитектуры города.

*Эдуард Львович старался подманить их, прикрывал крышечкой легато, но черные головастики брыкались хвостами, вырывались и опять разбегались, — одни по холмикам, другие по складам одеяла*

(М. А. Осоргин. Сивцев Вражек (1928)).

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

*Черное платье, облитая им талия, долгие бёдра, колени, полные смуглой матовости, тонкие щиколотки, утлые туфли, она легко ступает, поворачиваясь слитно на пролёте, кончиками пальцев касаясь перил,*

*довершая телесное легато, вся статная, узел вороных волос, прямой нос, черные солнца зрачков горят внутрь*

(Александр Иличевский. Облако // «Октябрь», 2008).

В данном случае плавность музыкального исполнения уподобляется плавности соединения объектов женской фигуры.

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие».

### **Стаккато**

1. Коротко, отрывисто, чётко отделяя один звук от другого (о характере исполнения музыкального или вокального произведения). 2. Отрывистое исполнение музыкального или вокального произведения, при котором звуки чётко отделяются один от другого [БТС, 2000:1259].

Являясь антонимом к слову *легато*, данный термин развивает метафорическое значение на основе мотивирующей семы «отрывисто». Так, если «легато» можно проплыть, то «стаккато» – только проскакать или простучать.

*Вся вновь потрясённая семья двигалась вокруг, то ровно, то стаккато – Анка, старческая Ритка, младшая двадцатидвухлетняя дочка Марина-Былина и старшая красавица Полина, и примчавшийся из города Тимофей, а вместе с отцом три внука Роберта – Гор, Афоня и Емельян*

(Василий Аксенов. Таинственная страсть (2007)).

*Под мягкую классическую музыку и тоскливое стаккато мелкого дождичка гости сновали под чердачными перекрытиями, взбирались на кирпичные возвышения пола, уворачивались от неожиданно возникающих балок...* (Юлия Кантор. Что-то с чердаком. Под крышей Эрмитажа встретились 107 страхов (2001) // «Известия», 2001.10.12).

*Ещё опять на минуту замолчала толпа, когда снизу и слева, совсем недалеко, затрещали первые стаккато пальбы; но только на минуту, сейчас опять все загудело оживленно и весело*

(Владимир Жаботинский. Пятеро (1936)).



*Мягкими движениями наносим Alpha Flavon на посвежевшую после тонизирующего средства кожу, делаем лёгкий массаж — мягкое стаккато подушечками пальцев — и поражаем окружающих красотой и молодостью*  
(Мечты сбываются! (2002) // «100% здоровья», 2002.12.11).

*Я беспомощно стоял перед солнечным диском, перед закатом, которым была затоплена степь, уже стонущая цикадами, гремящая птицами, вдруг раздавался перестук, стаккато переметнувшихся джейранов, испугнутых мной, или корсаком, или волком* (Александр Иличевский. Перс (2009)).

*Среди десятков пар подошв, отстукивавших по каменной клавиатуре, незасыпающий слух мог бы выделить резкое стаккато человека, взбежавшего к себе на верхний этаж: это был Иосиф Стынский, встреча которого со Штерером оказалась, как это будет видно из последующего, знаменательной для обоих*

(С. Д. Кржижановский. Воспоминания о будущем (1929)).

*Боковая ветка, рельсовые стыки отстукивали стаккато пути. Фуражка, свесясь козырьком с настенного крюка, раскачивалась из стороны в сторону, точно пробуя вытряхнуть из суконных висков мигрень*

(С. Д. Кржижановский. Боковая ветка (1927-1928)).

*Поворачивая голову, она проскакала мелким стаккато до другого конца* (Ю. Н. Тынянов. Смерть Вазир-Мухтара (1928)).

*Не прошло и полугода, как весенняя оттепель звонким стаккато объявила об открытии второго* (Карина Яновская. Тяжеловесы из Марокко (2003) // «Мир & Дом. City», 2003.02.15).

В данных примерах реализуется метафорическое значение лексемы «стаккато» – «отрывистое звучание». Всё, что способно издавать отрывистый звук: дождик, стрельба, пальцы, делающие лёгкий массаж, бег джейранов, стук каблучков, колес на стыках, капель во время оттепели – может быть образно обозначено данной метафорой.

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие».

## Выводы

1) В группе «наименования приёмов игры на музыкальных инструментах и музыкальных штрихов» 17,8 % лексики подвержено процессам метафоризации.

2) Метафорический перенос осуществляется на основе следующих мотивирующих сем: «звук, образуемый перебором любых предметов», «легкое и быстрое скольжение», «дрожание звука», «плавное сочетание», «отрывистое звучание».

3) В результате анализа процессов метафоризации выявлена следующая модель метафорического переноса:

музыкальное понятие => физическое понятие (5)

4) Выявлено 5 нелексикографированных метафор.

## 2.5. Метафорическое использование наименований знаков альтерации

**Бекар** – это нотный знак, отменяющий действие предшествующего диеза или бемоля и восстанавливающий основное значение ноты [БТС, 2000:69].

*Я тоже получила твой «бекар» из министерства, это значит, что мы увидимся не скоро. В советском консульстве меня встретили вежливо, но ничего не обещали. Наверное, для получения визы нужна солидная протекция или счастливый случай (В. А. Каверин. Перед зеркалом (1965-1970)).*

В данном примере термин *бекар* употребляется в значении «отказ». Подобно тому, как знак *бекар* отменяет действие других знаков (предшествующего диеза или бемоля), в приведённом примере метафорически выражается отказ в просьбе дать визу.

Мотивирующей метафорический перенос семой в данном случае является «отмена».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

– *Бедная девочка, – сказал Эдик. И добавил: – Полный бекар. На его наречии эти слова означали фиаско.* (Л. Зорин, Прощальный марш (2007))

По мнению С.Б. Козинца и К. А. Соломатина, в данном примере «идея отмены, неосуществления чего-либо легла в основу метафорического значения «крах, фиаско»» [Козинец, Соломатин, 2011: 278]. Мы согласны с данным утверждением. Мотивирующие метафорический перенос семы: «отмена», «неосуществление чего-либо».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

**Бемоль** – нотный знак, обозначающий понижение звука на полутон. [БТС, 2000:71].

Важно отметить, что использование в музыкальном произведении данного знака альтерации приводит к изменению гармонии музыкального произведения.

*А музыки московских сочетаний на западный бемоль не переложить.*

– *"Не уложить в размеры партитур пленительный и варварский сумбур"* (Дон Аминадо. Поезд на третьем пути (1954)).

В данном примере автор подчеркивает специфику востока и запада: сумбур востока противопоставлен гармонической партитуре запада. Метафорический перенос осуществляется на основе мотивирующей семы «полутон».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

**Диез** – это нотный знак, обозначающий понижение звука на полутон. [БТС, 2000:258].

*Я – диез, в полтона гордый*

*Знак, сгорающий пожаром.*

*Иногда бемоль покорный,*

*Только бы не быть бекаром!  
Я – диез на нотном стане,  
Повышаю на полтона  
Сумасшедшими мечтами  
Крик в ночах своих бессонных*

(А. Розенбаум. Сборник стихотворений 1996 г.).

В данном примере метафоризируются сразу все три наименования знаков альтерации: *диез*, *бекар* и *бемоль*. Автор использует такую развёрнутую метафору, чтобы охарактеризовать своё внутреннее состояние, настроение. *Диез* – гордость, *бемоль* – состояние покорности, *бекар* – отмена, неосуществление чего-либо.

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => человек».

### **Выводы**

1) В данной тематической группе все входящие в неё лексемы (100%) подвержены процессам метафоризации.

2) Метафорический перенос осуществляется на основе следующих мотивирующих сем: «отмена», «полутон».

3) В результате анализа процессов метафоризации выявлены следующие модели метафорического переноса:

музыкальное понятие => абстрактное понятие (2)

музыкальное понятие => человек (1)

4) Выявлено 3 нелексикографированные метафоры.

## **2.6. Метафорическое использование наименований музыкальных ладов**

### **Мажор**

1. Музыкальный лад, звуки которого образуют аккорд, состоящий из большой и малой терции (характеризуется бодрой, радостной звуковой

окраской; противоп.: минор). 2. Разг. О бодром, весёлом настроении [БТС, 2000:513].

Рассмотрим примеры метафоризации данного музыкального термина.

*Памятный с детства неукоснительный обряд воскресных завтраков втроём под воскресную радиопередачу в мажоре; венгерские куры в продуктовом заказе раз в месяц; мещанская чистоплотность матери, понавышивавшей «птичек» в ногах пододеяльников; кроткие семейные походы по абонементу на вечера чтеца Дмитрия Журавлева*

(С. Гандлевский. // «Знамя» (2011 № 14)).

В данном примере метафорический перенос осуществляется на основе мотивирующей семы «веселое, жизнерадостное звучание».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

У термина «мажор» в современном русском языке развивается новое метафорическое значение – нарицательное название молодых людей, чью жизнь и будущее в основном устроили их влиятельные или высокопоставленные родители, из-за чего она стала лёгкой и беззаботной, а сами они стали её прожигателями.

*При их дорогах и ограничениях скорости единственный способ развлечься — дать по газам на светофоре и сильно озадачить какого-нибудь мажора из соседнего Ferrari (Тюнинг по-... (2003) // «Хулиган», 2003.12.15).*

*В основе — «мажорный» C270 CDI Sportcoupe, на который правильный российский мальчик-мажор даже не взглянет*

(Николай Сухов. Бремя перемен: Mondial De L'Automobile 2002 (2002) // «Автопилот», 2002.11.15).

*Официант запоздал с подачей одной порции котлеты, и очкастый мажор с жалобой позвал метрдотеля*

(Андрей Ростовский. Русский синдикат (2000)).

Мотивирующие семы: «веселый, жизнерадостный».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => человек».

### **Минор**

1. Музыкальный лад, звуки которого образуют аккорд, построенный на малой терции (характеризуется звуковой окраской, связанной с настроениями грусти, скорби; противоп. мажор). 2. О грустном, печальном настроении [БТС, 2000:544].

В последнее время семантика музыкального термина «минор» значительно расширилась. Часто в современном русском языке мы встречаем устойчивое сочетание: «в миноре». В музыке «минорными» называются определенные ряды звуков, которые могут создавать грустное настроение у слушателя музыкального произведения, поэтому падежно-предложные сочетания с лексемой «минор» характеризуют соответствующее состояние грусти, печали кого-либо.

Рассмотрим следующие примеры.

*Потом нас разделили на мужскую и женскую школы, и мы уже только издали следили за старшеклассницами, которых это разделение повергло в минор* (Инна Пруссакова. «Я родилась в Ленинграде...» // «Звезда», 2003).

*Поначалу он вдохновлялся сменой декораций, но, как вечно скатывающийся в минор меланхолик, Дейнека быстро скис*

(Дарья Симонова. Первый. 2002).

*Еще раз: не сердитесь за минор, я исправлюсь и перевоспитаюсь*

(Юлий Даниэль. Письма из заключения (1966-1970)).

*Он начал в миноре — с жалоб на положение современной Италии, раздавленной своим великим прошлым и проституирующей его на всех торжищах, куда стекаются отовсюду несметные толпы любопытных*

(Б. К. Лившиц. Полутораглазый стрелец (1933)).

*Я был в миноре, усталый, я прочел текст, и он до меня не дошел*

(Митрополит Антоний (Блум). О проповедничестве (1970-1980)).

*Все воспринималось теперь Фадеевым, по его признанию, в миноре*

(Григорий Фукс. Двое в барабане // «Звезда», 2003).

Мотивирующая сема «грустный, печальный».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

### **Выводы**

1) В данной тематической группе все входящие в неё лексемы (100%) подвержены процессам метафоризации.

2) Метафорический перенос осуществляется на основе следующих мотивирующих сем: «веселый», «грустный».

3) В результате анализа процессов метафоризации выявлены следующие модели метафорического переноса:

музыкальное понятие => абстрактное понятие (2)

музыкальное понятие => человек (1)

4) Выявлено 2 нелексикографированные метафоры.

## **2.7. Метафорическое использование наименований певческих голосов и их регистров**

### **Баритон**

1. Мужской голос, средний по высоте между басом и тенором; певческий голос такого тембра. 2. Певец с таким голосом. 3. Струнный или духовой музыкальный инструмент сродного регистра и тембра. [БТС, 2000:544].

Рассмотрим примеры метафоризации данного музыкального термина.

*При этом двигатель рокочет так, что все окружающие безошибочно узнают? Едет Феррари. Покупатели платят и за настроенный баритон выхлопа.* (Александр Щуплов. Имени жестянщика (2004) // «Вокруг света», 2004.06.15).

В данном примере метафорический перенос осуществляется на основе мотивирующей семы «низкий звук».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие» => физическое понятие».

*Из долетавшего по реке благовестного хора ясно выступал густой баритон соборного колокола.*

(А. А. Фет. Дядюшка и двоюродный братец (1855)).

Мотивирующая сема «низкий звук».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие» => физическое понятие».

### **Бас**

1. Самый низкий мужской голос; певческий голос такого тембра. 2. Певец с таким голосом. 3. Струнный или духовой музыкальный инструмент низкого регистра.

### **Сопрано**

1. Высокий женский голос. 2. Певица с таким голосом. 3. Верхний (первый) голос в многоголосном музыкальном произведении [БТС, 2000:1236].

*Из окон дуло, в ночной трубе завывал то басом, то визгливым сопрано разгулявшийся ветер* (А. И. Куприн. Черная молния (1912)).

В данном примере метафоризируются сразу 2 лексемы, входящие в тематическую группу «наименования певческих голосов и их регистров» (*бас* и *сопрано*).

Мотивирующие семы: «низкий звук», «высокий звук».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие».

*Я только начал засыпать, как над правым ухом у меня раздалось пронзительное сопрано комара* (И. А. Гончаров. Фрегат «Паллада» (1855)).

Мотивирующая сема «высокий звук».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие».



## Выводы

1) Исследование тематической группы «наименования певческих голосов и их регистров» показало, что 50 % единиц данной группы подвержено процессам метафоризации.

2) Метафорический перенос осуществляется на основе следующих мотивирующих сем: «низкий звук» и «высокий звук»

3) В результате анализа процессов метафоризации выявлена следующая модель метафорического переноса: «музыкальное понятие => физическое понятие» (2).

4) Выявлено 3 нелексикографированные метафоры.

## 2.8. Метафорическое использование наименований лиц, связанных с музыкальной деятельностью и профессией

### Барабанщик

1. Музыкант, играющий на барабанах; тот, кто бьёт в барабан. 2. *Жарг.* Доносчик [БТС, 2000:59].

*Гитлер, с его несложной политической психологией, с его грубоватым и гулким пропагандистским инструментом — «барабанщик национальной Германии», — умел прекрасно воздействовать на страдающее национальное чувство, на оскорбленный немецкий патриотизм*

(Н. В. Устрялов. Германский национал-социализм (1933)).

В данном примере мы встречаем выражение «барабанщик национальной Германии». Известно, что любое музыкальное произведение имеет ритмическую основу, а барабанщик – это человек, который задает ритм.

Подобно тому, как исполнение музыки зависит от ритма, ритм жизни Германии в те времена зависел от Гитлера как лидера.

Метафорический перенос осуществляется на основе мотивирующей семы: «задающий ритм».

Метафорическая модель:

«человек => человек».

*Кто же-де я, говорит, скажи, коли знаешь?*

*– Известно, говорю, кто. Немец ты, немцев сын, солдат барабанщик.*

*– Ослабился во всю рожу, порскнул на меня, как кот шальной.*

*– Рехнулась же ты, видно, старуха, совсем рехнулась! Не немец я, не барабанщик, а боговенчаный царь всея Руси, твоего же покойного мужа царя Феодора сводный брат.*

*– Тут уже злость меня взяла. Так бы ему в морду и плюнула, так бы и крикнула: пес ты, собачий сын, самозванец, Гришка Отрепьев, анафема - вот ты кто!* (Д. С. Мережковский. Петр и Алексей (1905)).

В данном примере у термина «барабанщик» развивается метафорическое значение «доносчик», «стукач», осведомитель», что равносильно предательству. Прагматическое значение – осуждение. С древнейших времён барабан, в первую очередь, использовался как сигнальный инструмент, поэтому, употребляя слово «барабанщик», автор имеет в виду, что люди предали свою Родину, перешли на вражескую сторону.

Мотивирующая сема «сигнал».

Метафорическая модель:

«человек => человек».

**Дирижёр** – это лицо, управляющее оркестром, хором, оперным или балетным спектаклем [БТС, 2000:260].

Рассмотрим примеры метафоризации данного музыкального термина.

*Он – один из тех, кто допущен к выработке основных государственных решений, главный дирижер зарубежных поездок президента*

(Елена Дикун. В Кремле уже не всё делят на троих // «Общая газета», 1998).

*Что же касается результатов исследования, то о них пусть лучше расскажет главный «дирижер» эксперимента — Марк Матвеевич.*

(Коллективный. Чудо-труба Московского университета // «Техника - молодежи», 1975).

*Из воронежской ссылки Евгений Эмильевич получил от брата несколько писем. В одном – около слова родных стоял вопросительный знак. Другое завершилось выкриком: «Ты понимаешь, что ты делаешь?»*

*Покровитель чистых салфеток и дирижер светящихся люстр предпочёл ничего этого не заметить. Вот так же иной начальник сидит в кабинете, беседует по телефону, а секретаршу просит сказать, что его нет (Александр Ласкин. Ангел, летящий на велосипеде // «Звезда», 2001).*

В данных примерах метафорический перенос осуществляется на основе мотивирующей семы «управление».

Метафорическая модель:

«человек => человек».

*Нашей жизнью руководит не Господь, а совершенно другой дирижер, имя его — сатана*

(Протоиерей Димитрий Смирнов. Проповеди (1984-1989)).

Мотивирующая сема «управление».

Метафорическая модель:

«человек => человек».

*Этот универсальный принцип выступает как всеобщий организующий «дирижер» иерархических систем в микро-, макро- и мегамире*

(Механизм процесса холодной трансмутации ядер химических элементов (2003) // «Геоинформатика», 2003.03.19).

*Разве это не намёк какой-то высшей силы, которая безусловно в нас есть и которую мы условно называем душой? Разве это не намек на то, что она, эта сила, должна дирижировать всем тем, что потом будет между мужчиной и женщиной? Но слишком быстро это нежное прикосновение наполнялось чувственностью, и потом долгое время только чувственность*

*диктовала отношения. Правда, у некоторых этот дирижёр всю жизнь продолжает руководить всем сложным оркестром отношений двух людей. У некоторых, но не у тебя. Ты сам прогонял дирижёра, как докучливого соглядатая. Или он уходил, чувствуя, что ему здесь нечего делать*

(Фазиль Искандер. Морской скорпион (1977)).

В данных примерах метафорический перенос вновь осуществляется на основе мотивирующей семы «управление».

Метафорическая модель:

«человек => абстрактное понятие».

*И вот теперь представьте, что мозг — этот дирижер нашего организма, — пьян или сошёл с ума*

(Яков Маршак. Обсудим с Маршаком (2002) // «Вечерняя Москва», 2002.04.11).

Мотивирующая сема «управление».

Метафорическая модель:

«человек => физиологическое понятие».

### **Выводы**

1) В данной тематической группе 1,58 % единиц подвержено процессам метафоризации.

2) Метафорический перенос осуществляется на основе следующих мотивирующих сем: «задающий ритм», «сигнал», «управление».

3) В результате анализа процессов метафоризации выявлены следующие модели метафорического переноса:

человек => человек (2)

человек => абстрактное понятие (1)

человек => физиологическое понятие (1)

4) Выявлено 2 нелексикографированные метафоры.

## 2.9. Метафорическое использование наименований музыкальных терминов, не образующих тематических групп

В исследуемом материале обнаружены лексические единицы семантической сферы «музыка», называющие настолько разрозненные понятия, что их невозможно представить в виде той или иной группы.

Рассмотрим следующие примеры.

### **Аккомпанемент**

1. Музыкальное сопровождение сольной вокальной или инструментальной партии, основной темы или мелодии музыкального произведения.) 2. Действия, события, явления, сопровождающие что-либо, создающие фон для чего-либо [БТС, 2000:32].

Второе (метафорическое) значение данной лексемы зафиксировано в следующих контекстах.

*Из ванной, под аккомпанемент воды, доносится его голос*

(Варвара Сеницына. Муза и генерал (2002)).

*Группа Степанова после небольшого отдыха опять пошла вниз, а у нас снова потянулись томительные, бессонные часы ожидания, которые разнообразились только поступающими с поверхности неутешительными новостями о том, что всё время идут дожди и что улучшения погоды не предвидится, да редкими ударами падающих на полиэтиленовый тент капель под аккомпанемент кажущегося сейчас зловещим журчания ручейка поблизости*

(И. Вольский. «Пропасть им. Пантюхина: будет ли новый мировой рекорд?» (1994)).

*Сопровождаемые шёпотом завистниц, мы направилось к дверям. Нас подхватил беззвучный аккомпанемент снегопада... У меня Аркадий держался корректно, но без ханжества*

(Сергей Довлатов. Дорога в новую квартиру (1987)).

*И вот мы сидели в самый разгар января, опрокидывая рюмочки и похрустывая огурчиками под аккомпанемент метели*

(Булат Окуджава. Искусство кройки и житья (1985)).

*Было в этом бездумном лежании предчувствие лета, и ставшая большой редкостью в последнее время беззаботность, и удовольствие, что все дома — наконец-то вернулись из дальних странствий, — и сама Катерина никуда в данный момент не спешит, и можно полдня не думать о работе и просто раскачиваться в гамаке под аккомпанемент воплей большого семейства и треск горящих в костре сучьев*

(Татьяна Устинова. Персональный ангел (2002)).

*Вообще Торопецкая своё дело знала и справлялась с ним хорошо. Писали мы под аккомпанемент телефонных звонков. Первоначально они мне мешали, но потом я к ним так привык, что они мне нравились*

(М. А. Булгаков. Театральный роман (1936-1937)).

*Оглядываясь назад, стали догадываться, что не меч гласности отсек голову дракону, ее откусила другая голова — под аккомпанемент исторических разоблачений и свободолобивых речей*

(Алексей Левинсон. Социология об истории // «Неприкосновенный запас», 2010).

*В январе 1961 года головорезы полковника Жозефа Мобуту умертвили Лумумбу под аккомпанемент беспомощного зубовного скрежета Кремля.*  
(Сергей Голубицкий. Гуманоид Бек-Тал. Часть вторая. Ebony and Ivory (2004) // «Бизнес-журнал», 2004.01.30).

*Дома не без шика репетировали героические роли типа «палаццо», с ложно-греческими позами, барельефами и горельефами, под аккомпанемент вышагивающего по каменному фасаду нога к ноге тысячеголового египетского войска*

(С. Васильева. Триптих с тремя неизвестными // «Октябрь», 2001).

В данных примерах речь идет о действиях разных объектов, которые происходят под аккомпанемент ручейка, снегопада, метели, телефонных

*звонков, исторических разоблачений, скрежета и т. д.* Все вышеперечисленные объекты издают разные звуки, которые сопровождают какое-либо действие, подобно тому, как музыкант-аккомпаниатор своей игрой сопровождает основную тему или мелодию музыкального произведения.

Метафорический перенос осуществляется на основе мотивирующей семы «сопровождение».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие».

### **Каденция**

1. Гармонический оборот, завершающий музыкальное произведение или его часть, подчёркивающий композиционную целостность произведения.
2. В произведениях для какого-либо инструмента в сопровождении оркестра: вставка виртуозного характера, исполняемая солистом без оркестрового сопровождения [БТС, 2000:408].

Рассмотрим примеры метафоризации данной лексемы.

*Чернов подумал, что, судя по всему подобные каденции русских застолий были давно известны Паркетти и удивлялся он только из вежливости по отношению к организаторам «дель посошка»*

(С. Юрский, Чернов (1965)).

*Война, таким образом, была объявлена уже давно; новая каденция – новый виток* (В. Райдер. Презумпция виновности (2003) // «Лебедь» (Бостон), 2003.07.07).

В данных случаях метафоризируется первое значение термина *каденция*. Метафорический перенос в обоих примерах осуществляется на базе мотивирующей семы «завершение».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

*Как ни уклонялась я от понимания паломничества в Долину Призраков, как ни юлили, как ни разыгрывала приступы астмы, холеру и водянку, в*

*последний день перед отъездом меня всё же вызвонила секретарша Иммануэля. И я уныло повлеклась на встречу с людьми, которые вскоре, с окончанием моей каденции, все станут призраками в моей жизни*

(Д.Рубина, Синдикат (2007)).

А в данном примере у музыкального термина *каденция* на базе его второго значения развивается сема «индивидуальное исполнение какой-либо работы».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

### **Контрапункт**

Этот многозначный термин представляет собой совокупность следующих значений: 1) искусство гармонического сочетания в многоголосном музыкальном произведении двух или нескольких одновременно звучащих самостоятельных голосов, мотивов, мелодий; 2) само такое сочетание, полифония; 3) научная и учебная дисциплина, посвященная полифонии как виду многоголосия [БТС, 2000:452].

Метафорическое значение у данного музыкального термина развивается на основе его первого и второго значения. В случае метафоризации первого значения данный термин получает новое метафорическое значение: «единство чего-либо».

Рассмотрим следующие примеры:

*Девочка остановилась против бабки. Минуты две неподвижно хищно следила за развитием увертюры: по мере того как голова старухи запрокидывалась всё дальше, рот открывался всё шире, в контрапункте хора заплескались подголоски, трели, форшлаги, и вскоре торжествующий этот хорал, даже в ровном гуле аэропорта, обрёл поистине полифоническую мощь* (Д. Рубина, Синдром Петрушки (2010)).

Мотивирующая сема «сочетание».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие».



*Есть будоражащий воображение контрапункт двух атмосфер – времени самого события и времени явления этого события на бумаге*

(Сергей Юрский. Четырнадцать глав о короле // «Октябрь», 2001) .

Мотивирующая сема «сочетание».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

*Иначе говоря, схематически, в 1970 году контрапункт образов в определённое мгновение может состоять из бывшего в 1928, 1912, 1906, 1949 годах* (Н. Н. Берберова. Курсив мой (1960-1966)).

В данном примере вновь музыкальный термин «контрапункт» употребляется в метафорическом значении «единство чего-либо», в этом примере как «единство образов». Метафорический перенос осуществляется на основе мотивирующей семы «сочетание».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

*Жизнь целой вселенной есть не что иное, как бесконечный контрапункт – вот исходная точка*

(М.Е. Салтыков-Щедрин. Недоконченные беседы («Между делом») (1873-1884)).

Мотивирующая сема: «сочетание».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

*Режиссёр работает на стилистических контрапунктах: с одной стороны, балет летающих меченосцев, где каждый одержим собственным представлением о чести, долге и справедливости, с другой — безликая императорская машина войны, готовая обрушить миллионы стрел на воинов-бунтарей*

(Анжелика Артюх. Император и герой (2003) // «Искусство кино», 2003.06.30).

Мотивирующая сема «сочетание».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

По мнению С. Б. Козинца и К. А. Соломатина, «основой метафоры становится и второй ЛСВ, на базе которого развиваются два образных значения – «то, что сопровождает что-либо»: (1) *Все это разнообразие требует спокойного обрамления, где контрапунктом проходит свет, то вычлняя отдельные предметы, то рассеиваясь в воздухе*

(Ксения Аксельрод. Госпожа-оформитель у себя дома (2003) // «Мир & Дом. City», 2003.05.15).

и «то, что идет вразрез с чем-либо, противостоит чему-либо»: (2) *Как элегантный интеллектуальный Плюшкин, он демонстрирует вам из ящичков подлинники писем Карла XII , Кафки, Толстого, Ленина, Троцкого, Джойса. Поэзия для него – контрапункт масскультур (А. Вознесенский, На виртуальном ветру)»* [Козинец, Соломатин, 2011: 280].

На наш взгляд, в первом случае музыкальный термин контрапункт употребляется в метафорическом значении «сочетание свечения и рассеивания света».

Мотивирующая сема «сочетание».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

Во втором случае мы согласны с тем, что в данном примере термин *контрапункт* имеет метафорическое значение «то, что идет вразрез с чем-либо, противостоит чему-либо».

*«Существо» на самом деле — не дурная черта характера, а своего рода контрапункт к инстинкту размножения, выработанный человеческой культурой* (Виктор Пелевин. S.N.U.F.F (2011)).

На наш взгляд, в данном примере термин *контрапункт* имеет метафорическое значение «сочетание признаков, составляющих понятие «существо»». Мотивирующая сема «сочетание».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

*Денис учился в младшем классе школы, а я уже заканчивала школу и была счастлива, несмотря на контрапункт моей красоты и окружающей меня в родном очаге бедности* (Алексей Слаповский. 100 лет спустя. Письма нерожденному сыну // «Волга», 2009).

В данном примере метафорический перенос осуществляется на основе мотивирующей семы «гармоническое сочетание всех параметров, составляющих красоту».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

*Нет ничего предметного в мастерской Москвы, если не считать предметом саму темноту ноября. И Москва начинает праздновать его беспредметную темноту. Контрапункт праздника — всех праздников ноября — в контрасте света (цвета) и тьмы. Также ноябрьское празднование можно назвать оппозиционным, фрондерским; в нем виден протестующий жест против нарастающего внешнего давления (темноты, зимы)* (Андрей Балдин. Московские праздные дни (1997)).

Мотивирующая сема «сочетание».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

## **Нота**

1. Графический знак для записи какого-либо музыкального звука. (от лат. nota — знак, замечание). 2. Официальное дипломатическое письменное обращение правительства одного государства к другому. 3. Интонация, оттенок речи, в котором проявляется какое-либо чувство, отношение говорящего к предмету или теме разговора [БТС, 2000:658].

Рассмотрим примеры метафоризации данного музыкального термина.

*Фильм-то, прямо скажем, так себе фильм, да есть в нём какая-то чистая нота*

(Евгения Пищикова. Пятиэтажная Россия (2007) // «Русская Жизнь», 2008)

*В середине 1990-х очень сильно ощущалась нота сиротства в чувствах россиян.*

(Алексей Левинсон. Дуреть не время! (2003) // «Неприкосновенный запас», 2003.11.11)

*Пронзительный шорох беззвучно уходящего времени, звук ностальгии — вот главная нота газдановской прозы*

(Игорь Сухих. Клэр, Машенька, ностальгия // «Звезда», 2003).

*А еще через месяц от Раневской мне пришла нота протеста с продуктами* (Алексей Щеглов. Фаина Раневская: вся жизнь (2003)).

*Хрестоматийно знакомый сюжет, давно известные взаимоотношения персонажей, пронзительная нота любви к театру, которая делает комедию Островского особенно притягательной для подростков*

(Глубина Юрия Соломина (2003) // «Театральная жизнь», 2003.04.28).

*Но откуда же эта сильная нота вины: «...тебе я в ноги валюсь... тебя по ночам боюсь»?*

(Эмма Герштейн. Анна Ахматова и Лев Гумилев (1994-2002))

*Нота сердца звучит в новых коллекциях аксессуаров от Rosenthal, Thomas, Bvlgari, Alessi и других фирм, представленных в «Фее»*

(Домашние новости (2002) // «Домовой», 2002.02.04).

*С Кларой Милич в музыку тургеневского творчества вошла, уже не надолго, новая и какая-то звенящая нота. Это была нота физического страдания* (Омри Ронен. Идеал // «Звезда», 2001).

*Эта «нота несправедливости, незаслуженного, «невыстраданного» обладания, — продолжает он там же, — звучала и в монологе барона»*

(Феликс Раскольников. Статьи о русской литературе (1986-2000)).

*Но нота несогласия звучит всё явственнее с каждым письмом*

(Юрий Елагин. Темный гений (1998)).

*В голосе его зазвучала нота брэнности жизни.*

(Сергей Довлатов. Компромисс (1981-1984)).

*И в голосе нота подавленной нервозности: «Это снова не ответ, пора согласиться, что мы не понимаем чего-то главного!»*

(Д. С. Данин. Нильс Бор (1969-1975))

*Звучит в авторских автографах и высокая нота трудовой, романтической преемственности комсомольских поколений.*

(А. Сергеев. «Юность» — строителям дороги Тюмень-Сургут // «Юность», 1972)

*В последних официальных заявлениях СССР по поводу хода войны — определенная нота разочарования.*

(В. В. Вишневский. Дневники военных лет (1943-1945))

*Нота героизма звучит в ней во время прохождения Корделии и Лиры в тюрьму (М. А. Чехов. О технике актера (1945)).*

*В его песнях доминировала нота сдержанной интимности*

(Сергей Довлатов. Иностранка (1985)).

*Весенняя дымка синих крокусов сменяется изысканностью лимонных лилейников на фоне хвойных растений, а зыбкая нота белых ремонтантных шиповников звучит на протяжении всего лета*

(Мария Ожерельева. Современники называли ее «царскою» (2002) // «Ландшафтный дизайн», 2002.01.15).

Музыкальный термин «нота» давно развил метафорическое значение «оттенок речи», подчеркивающий эмоционально-нагруженное отношение говорящего к предмету или словам собеседника. В данных примерах мы встречаем выражения «нота сиротства», «нота прозы», «нота протеста», «нота любви», «нота вины», «нота сердца», «нота физического страдания», «нота несправедливости», «нота подавленной нервозности» и т. д. Во всех

случаях метафоризации перенос осуществляется на основе мотивирующей семы «оттенок».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

### **Октава**

1. Восьмая ступень от данной в диатонической гамме, однородная с ней по звучанию, но отличающаяся от неё по высоте; интервал между данной ступенью и восьмой от неё в диатонической гамме. 2. Очень низкий бас. 3. Восьмистишие, из которых первые шесть объединены двумя перекрёстными рифмами, а два последних — смежной рифмой с обязательным чередованием мужских и женских рифм [БТС, 2000:711].

Рассмотрим примеры метафоризации данного музыкального термина.

*И тут громовая октава трансатлантического лайнера потрясла двор*  
(Борис Черных. Гибель Титаника (1974) // Библиотека «Огонек», 1988).

*Он уже входил во двор, когда сверху, вниз по Дону, откуда-то с Казанского юрта по воде доплыла октава орудийного залпа*

(М. А. Шолохов. Тихий Дон. Книга третья (1928-1940)).

В «октаве» задействованы семь звуков, расположенных последовательно по высоте, что позволяет уподобить понятию «октавы» понятие последовательного громкого звучания любых предметов. В данных примерах метафорический перенос осуществляется на основе мотивирующей семы «громкое, совокупное звучание».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие».

### **Оркестр**

1. Коллектив музыкантов или совокупность различных инструментов, участвующих в исполнении какого-л. музыкального произведения. 2. Музыка, исполняемая на таких инструментах, таким коллективом. 3. Место перед сценой в театре, где помещаются музыканты [БТС, 2000:725].

Рассмотрим примеры метафоризации данной лексемы.

*Пронзительная синь над головой — падение вверх без дна, солнечный диск в зените над «Зенитом», и даже тень каштанов горяча, как кипятки, и плавают, колеблются, трепещут на желтых тротуарах, замирают пятнистой шкурой крадущегося зверя солнечные блики, электросварка будто вспыхивает в сводах могучих крон, в узорчатом объёме просвеченной листвы, оркестр флоры буйно и безудержно течёт, вздыхает, шелестит, возносится хвалой Создателю, Видение рая*

(Сергей Самсонов. Одиннадцать (2010)).

В данном случае совокупное звучание музыкальных инструментов, входящих в оркестр, уподобляется звучанию флоры, состоящему из разнообразных природных звуков. Метафорический перенос осуществляется на основе мотивирующей семы «группа звучащих объектов».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие».

*Правда, у некоторых этот дирижёр всю жизнь продолжает руководить всем сложным оркестром отношений двух людей. У некоторых, но не у тебя. Ты сам прогонял дирижёра, как докучливого соглядатая. Или он уходил, чувствуя, что ему здесь нечего делать*

(Фазиль Искандер. Морской скорпион (1977)).

В данном случае метафорический перенос осуществляется на основе мотивирующей семы «совокупность».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

### **Полифония**

1. Вид многоголосия, основанный на одновременном звучании нескольких мелодий в вокальном или инструментальном произведении. 2. Художественное многообразие в чем-либо [БТС, 2000:902].

Рассмотрим примеры метафоризации данной лексемы.

*Ароматы многих сортов роз — целая полифония запахов*

(Садоводу на заметку // «Наука и жизнь», 2007).

*Полифония материалов, форм и фактур созвучна полифонии монастырских куполов*

(Алла Смирнова. Инесе Грундуле: «Ландшафтный архитектор – это миссия и... порыв!» (2002) // «Ландшафтный дизайн», 2002.01.15).

*Во всяком случае, очевидная полифония мнений имеет место, и есть возможность высказать в СМИ почти любую точку зрения по практически любому вопросу реальной жизни.*

(Борис Стругацкий. Мы сейчас на очень опасном вираже истории (2001)).

*Эта интригующая полифония точек зрения вряд ли достижима в рамках традиционной строфической песни: здесь требуется более сложная поэтика, здесь надобны более богатые средства — композиционные, словесные, интонационные (Владимир Фрумкин. Уан-мэн-бэн(н)д (2003) // «Вестник США», 2003.10.29).*

Во всех вышеприведенных примерах процесс метафоризации осуществляется на основе мотивирующей семы «совокупность».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

### **Синкопа**

1. Смещение музыкального ударения с сильной (ударяемой) доли такта на слабую, нарушающее плавность ритма и создающее ощущение остроты, взволнованности. 2. Выпадение одного или нескольких звуков в середине слова. [БТС, 2000:1187].

При метафоризации наименования данного музыкального термина актуализируются самые разные смысловые компоненты.

*Колченогому и мутноглазому новоязу он буквально врезал между глаз энергичную речевую синкопу, сжатую формулу-вызов*

(В. Камянов, Свободен от постоя// «Новый мир», 1992, № 2).

*Сколько уж лет Мочалов доказывает, что стихи не должны быть гладкими — в строке необходима синкопа, заноза, шероховатость; он*



*многому научился, конечно, и у Маяковского, и у конструктивистов, и у художников блистательного русского авангарда, который он всю жизнь изучал.*

(Дмитрий Быков. Книжная полка Дмитрия Быкова // «Новый Мир», 2003).

В данных примерах метафорический перенос осуществляется на основе мотивирующих сем: «противопоставление», «смещение акцентов».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

*Вячика прошиб пот, сердце сыграло синкопу, но он взял себя в руки, приписав эту манифестацию разболтанному состоянию организма*

(Федор Чернин. Вячик Слонимиров и его путешествие в непонятное // «Звезда», 2002).

Известно, что употребление синкоп в ритмическом рисунке музыкального произведения придаёт произведению определенную резкость, в данном случае выражение «сердце сыграло синкопу» означает, что произошёл процесс резкого изменения сердечного ритма. Метафорический перенос осуществляется на основе мотивирующей семы «резкость».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => физическое понятие».

*И хотя Эмилия Ароновна как-то сказала мне: "Не думайте, что, если мне что-то говорят, я в это верю, — каждый имеет своё мнение, — возникла какая-то многолетняя синкопа, пауза. Женя исчез, перестал даже вспоминать о Спивакове. Показалось, что Спиваков не нужен, что это - пройденный этап (Сати Спивакова. Не всё (2002)).*

В музыкальном произведении синкопа используется для перераспределения музыкальных акцентов. Скорее всего, метафорическое значение «пауза» в данном примере лексема «синкопа» получает потому, что, как правило, пауза предшествует синкопированной доле такта. Мотивирующая сема «смещение».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

*На полу они красиво смотрелись, а на льду получилась некая синкопа, очень похожая на то, что делают пары на паркете*

(Наталья Бестемьянова и др. Пара, в которой трое (2000-2001)).

В данном примере вновь метафорический перенос осуществляется на основе мотивирующей семы «смещение».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

### **Хор**

Этот музыкальный термин включает в себя совокупность следующих (ЛСВ) значений: 1) певческий коллектив, исполняющий вокальные произведения; 2) музыкальная пьеса, предназначенная для исполнения певческим коллективом; 3) Совокупность каких-либо звуков, издаваемых, звучащих одновременно; 4) Совокупность одинаковых музыкальных инструментов, исполняющих музыкальное произведение, звучащих одновременно; 5) совокупность, группа людей, согласно высказывающих какое-либо суждение, мнение и т.п. Множество одинаковых мнений, суждений, высказываемых одновременно [БТС, 2000:1451].

Рассмотрим примеры метафоризации данной лексемы.

*Вот так я и начал свободно перемещаться по свету. Вышел за Стену. С правом возвращения. Под хор тех захлебывающихся берлинских звонков. ... Стал ездить* (Андрей Битов. Русский устный и русский письменный // «Звезда», 2003).

*Ему известен хор обвинений по адресу высокомерного автора, чье отношение к большинству и в самом деле своеобразно*

(Леонид Зорин. Восходитель (2005-2006) // «Знамя», 2006).

*Рокоцущий под сводами Пестрой хор подземных кранов.*

(Теймураз Мамаладзе. «Здравствуй, осел!» (1999) // «Дружба народов», 1999.07.15).

*Понятное дело, слышу хор возражений: мол, человеку всегда свойственно страдать, он человек, никогда не успокоится, поэтому он всегда будет творить*

(Владимир Познер. Чем хуже, тем лучше? (1999) // «Дружба народов», 1999.09.15).

*Многоголосый хор оценок Сталина, мол, что отвечает за террор и построил террористическое государство, заставили меня разобраться и провести достаточно глубокое историческое исследование*

(Михаэль Дорфман, Верхотуров Дмитрий. Об Израиле, войне в Ираке, Сталине и кое-чём другом... (2003)).

*На исходе Средневековья распространились нищенствующие монашеские ордена, целью своей ставившие проповедь, и хор предостережений зазвучал во всём европейском мире*

(С. А. Еремеева. Лекции по истории искусства (1999)).

В данных примерах метафорическое значение обусловлено мотивирующими семами: «совокупность звуков», «одновременное воспроизведение».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

*Я был один; покачивался среди волн и смотрел на фонарь; свеча его догорала. Хор мыслей пролетел и утих. Прошло некоторое время, в течение которого я не осознавал, что делаю и где нахожусь; затем такое сознание стало появляться отрывками (А. С. Грин. Бегущая по волнам (1926)).*

*Налево от развилки — тесная приемная шириной в окно: уместается письменный стол, шкаф с чайными и кофейными боеприпасами, вентилятор на журавлиной ноге и нестройный хор цветочных горшков — здесь просвещенно и добросердечно властвует секретарша; за ее спиной — кабинет Гольцмана, там сейф и календарь и большой порядок*

(Александр Терехов. Каменный мост (1997-2008)).

*Что ее картины — это хор греческих масок, переведенный на язык уличных балаганных певцов, акробатов, гимнастов*

(Дина Рубина. На солнечной стороне улицы (1980-2006)).

*Сколько-то лет назад был в Капелле поэзоконцерт по случаю пушкинского юбилея: сводный, нестройный такой хор литературных светил, — а Дмитрий Быков запомнился, как беззаконная комета, — однако ж не стихами (как обычно, хорошими) блеснул, но гладкими ножками в коротких штанишках (С. Гедройц. Дмитрий Быков. Орфография. Борис Фрезинский. Судьбы Серапионов. Лазарь Флейшман. Борис Пастернак в двадцатые годы // «Звезда», 2003).*

*Эти заметки я начал с того, что долго сомневался в своём праве включаться в хор воспоминаний о М.В. Но вот в уже упомянутом «Невельском сборнике» я читаю, что и М.В. (даже она!) (Николай Журавлев. М.В., или «Мы пахали!» (2003) // «Вестник США», 2003.10.15).*

*Из дворов во дворы, через улицу, за околицу, в солнечное лето — удивителен этот хор победной жизни*

(А. И. Солженицын. Крохотки 1996-1999 (1996-1999)).

В данных примерах музыкальный термин *хор* метафоризируется на основе мотивирующей семы «совокупность».

Метафорическая модель:

«музыкальное понятие => абстрактное понятие».

### **Выводы**

1) В данной лексической группе 4,4 % единиц подвергается процессам метафоризации.

2) Метафорический перенос осуществляется на основе следующих мотивирующих сем: «сопровождение», «завершение», «сочетание», «оттенок», «совокупное звучание», «смещение».

3) В результате анализа процессов метафоризации выявлены следующие модели метафорических переносов:

музыкальное понятие => физическое понятие (5)

музыкальное понятие => абстрактное понятие (7)

Выявлено 7 нелексикографированных метафор.

## **2.10. Фразеологические единицы, включающие в свой состав лексемы семантической сферы «музыка»**

Известно, что значительная часть фразеологических единиц возникла в результате метафорического переосмысления свободных словосочетаний.

Рассматривая данный процесс метафоризации, важно отметить, что «посредником между свободным словосочетанием и образованным на его основе фразеологизмом служит внутренняя форма, которая и является носителем образного представления» [Миняева, 2012: 16].

Большую часть фразеологических единиц, включающих в свой состав лексемы семантической сферы «музыка», составили фразеологические единства. Под фразеологическими единствами понимаются «такие лексически неделимые обороты, общее значение которых в какой-то мере мотивировано переносным значением слов, составляющих данный оборот». [Виноградов, 1975: 345].

Для фразеологического единства характерна образность; каждый компонент фразеологического единства имеет свое значение, но в совокупности элементы приобретают фразеологизированное значение. Справедливо утверждение В.В. Виноградова о том, что «во фразеологическом единстве значение целого никогда не равняется сумме значений элементов. Это – качественно новое значение, возникшее в результате своеобразного химического соединения слов» [Виноградов, 1975: 347].

Общий смысл фразеологических единств зависит от переносного значения отдельных элементов, которые составляют смысл всего оборота. Такие фразеологизмы могут иметь омонимичные, совпадающие с ними по

составу словосочетания, употребляемые в прямом (неметафорическом) значении, например, выражение *устроить концерт*. По степени лексической неделимости компонентов к фразеологическим единствам примыкают и те составные термины, которые в процессе употребления получили обобщенно-переносное значение: *слабая струна, первая скрипка, лебединая песня и др.*

Такого рода устойчивые обороты и стали материалом для исследования процесса развития фразеологически связанного значения у лексем семантической сферы «музыка». Таких фразеологических оборотов оказалось 14.

Анализ и интерпретация этимологии и семантики зафиксированных фразеологизмов опирается на данные следующих авторитетных этимологических и фразеологических словарей: словарь-тезаурус современной русской идиоматики под ред. А. Н. Баранова, Д. О. Добровольского; фразеологический словарь современного русского литературного языка / ред. А. Н. Тихонов; историко-этимологический словарь современного русского языка / ред. П. Я. Черных.

### **Грустная нота**

Необходимо отметить, что ни в одном фразеологическом словаре этот устойчивый оборот не зафиксирован, что позволяет отнести его к новому образованию.

*В самом начале XIX века у Байрона звучит эта грустная нота: он очень определённо формулирует свою оценку жизни, как это показывают следующие строки: «Считите часы счастья, пережитые вами, считите дни, проведённые без страданий, и знайте, кто бы вы ни были, что ещё лучше – не быть» (И. И. Мечников. Этюды о природе человека (1903-1915)).*

*В пьяном веселье, как и в горе, звучала для Никиты всё одна и та же безысходно грустная нота, звучала непрерывно, до боли надрывая сердце, туманя мысль (П. В. Засодимский. Темные силы (1870)).*

*Глубоко грустная нота постоянно звучала в ее груди; вполне она никогда не исключалась, а только иногда умолкала, поглощенная светлой минутой жизни* (А. И. Герцен. Былое и думы. Часть третья. Владимир-на-Клязьме (1853-1856)).

*На этой грустной ноте мы закончим эту передачу*

(Ток-шоу «Говорим и показываем» НТВ).

В данных контекстах лексема *нота* как музыкальный знак уподобляется знаку печальных, пессимистических мыслей или тем.

### **Длинная (долгая) песня**

Данное выражение употребляют, когда говорят о том, что требует продолжительного времени для своего завершения.

*Самое простое и верное — это сняться с места и уйти на другое, но это была бы длинная песня* (В. И. Белов. Чок-получок (1980))

*В суд подавать — долгая песня, ближайший суд в двухстах километрах* (Юрий Трифонов. Утоление жажды (1959-1962) // Ю. В. Трифонов. Утоление жажды, 1970).

*Я все тебе расскажу, но это долгая песня*

(Константин Симонов. Живые и мертвые (1955-1959)).

*Вчера же дал телеграмму о том, что обработка материалов — долгая песня и вторично прошу разрешения на проезд в Москву, хотя, мол, повторно просить и неприятно*

(Л. К. Бронтман. Дневники и письма (1943-1946)).

*Воспитывать наш народ в легальности очень долгая песня; великие события не ждут окончания этого векового курса!*

(К. Н. Леонтьев. Записка о необходимости новой большой газеты в С.-Петербурге (1881).

При метафоризации выражений «долгая песня» и «длинная песня» длительность звучания песни переносится на затяжной характер любого процесса: переезда, судебной тяжбы, долгого рассказа, процесса воспитания и.т.д.

### **Играть первую скрипку**

Данный фразеологизм используется, когда речь идет о людях – лидерах, руководителях, о людях, стоящих в начале важных дел и ведущих всех за собой.

Справедливо утверждение о том, что любой оркестр всегда состоит не из одной, а, как правило, из нескольких скрипок: прима, или первая скрипка, втора, альт и т. д. Первые скрипки всегда считаются ведущими; остальные инструменты в какой-то степени следуют за ними и равняются по ним, поэтому выражение *играть первую скрипку* в современном русском языке и приобрело значение – вести других за собой.

Рассмотрим следующие примеры:

*Особенно скептически относятся к проекту немцы, у которых сейчас первую скрипку играют «зелёные».* («Известия», 2001.08.22)

*Кто играл первую скрипку среди террористов, было ясно еще до операции по освобождению заложников*

(Павел Евдокимов. Тень «Норд-Оста» (2003) // «Спецназ России», 2003.06.15).

*(Но, поскольку в Демсоветах до сих пор первую скрипку играет 'Яблоко', а отношения с ним у СПС за последние месяцы сильно ухудшились, лидеры правых не считают возможным принимать участие в собрании, которое в СПС называют 'сборищем маргиналов'*

(Анастасия Матвеева. Чечня все равно в России не будет // «Газета», 2003).

*Самым удивительным было то, что первую скрипку во всём этом играл незаметный и ничем вроде бы не выдающийся чиновник из мэрии, выдвинувший свою кандидатуру последним, — Игорь Игоревич Матейко*

(Андрей Белозеров. Чайка (2001)).

*Вряд ли Яковлев сможет играть первую скрипку и в вопросах местного самоуправления, которые курирует замглавы администрации президента Дмитрий Козак — он в своё время вопреки уговорам Яковлева ненадолго задержался в Смольном после ухода Анатолия Собчака*



(Светлана Офитова. Яковлев получил «БМВ», кабинет и кучу проблем // «Независимая газета», 2003).

*Путин открыто заявил, что он не потерпит попыток бизнесменов играть первую скрипку в управлении Россией, как это было при его предшественнике* (Фантастический рекорд Владимира Путина (2003) // «Московский комсомолец», 2003.01.14).

*Американцы играли и будут играть первую скрипку* (Александр Бовин. «Пять лет среди евреев и мидовцев, или Израиль из окна российского посольства» (2007)).

*Мы, чернорабочие редакции, простой народ, секретарши, телефонистки, машинистки, с утра до вечера трещащие на своих клавишах, даже уборщицы, вахтёры, шофера, буфетчица, библиотекаря, специалисты по лифтам, бухгалтерши, разметчицы гонораров и картотечницы, – мы понимаем, что наши творцы — хотя чего они там особенно творят, просто сумели получить образование, папы и мамы дали, – мы до некоторой степени понимаем, что они первая скрипка в нашей газете* (Сергей Есин. Стоящая в дверях // «Наш современник» 1992).

В данном примере мы встречаем уже выражение *первая скрипка*. Значение данного устойчивого сочетания - лидер, человек, ведущий за собой. Устойчивое выражение «первая скрипка» формирует метафорическую модель «артефакт – человек», на основании мотивирующей семы «ведущая за собой».

В современном русском языке встречается выражение «играть главную скрипку». Важно отметить, что данное устойчивое сочетание синонимично выражению «играть главную роль» и имеет значение «главное, действующее лицо в решении какого-либо процесса, либо в выполнении какого-либо-действия».

Рассмотрим следующие примеры:

*К перехвату готовились и воины-уральцы, которые сыграли главную скрипку 1 мая*

(Анатолий Докучаев. Охота за «призраком» // «Воздушно-космическая оборона», 2002-2003).

*В обычном саду главную скрипку играют планировочные элементы — извилистые дорожки, газоны, цветники и т. п*

(Елена Константинова. Счастливый случай (2003) // «Ландшафтный дизайн», 2003.05.15).

В данном примере, на наш взгляд не вполне уместен этот фразеологизм. Более корректно было бы заменить его на «*играют главную роль*».

*Главную скрипку в подготовке той реформы сыграл крупный специалист по финансам профессор Петербургского университета Илларион Кауфман*

(Л. А. Муравьева. Денежная реформа 1922-1924 годов (2003) // «Финансы и кредит», 2003.02.17).

*Конечно, главную скрипку в этом вопросе будет играть государство, которому, в общей сложности, принадлежит 51% акций аэропорта (соответственно по 25,5% у федерального центра и области)*

(Екатерина Селезнева. Перетягивание каната (2002) // «Дело» (Самара), 2002.06.10).

*Главную скрипку при наступлении на нас играет и будет играть английская буржуазия*

(К. Е. Ворошилов. Оборона страны и состояние рабоче-крестьянской Красной армии (Доклад на IV Всесоюзном Съезде Советов) (1927)).

Словарь А.И. Молоткова фиксирует выражение «играть вторую скрипку», которое обозначает ситуацию подчиненности человека в каком-либо деле, его не главенствующую роль в нем» [Молотков, 1978:179]. В нашем материале есть текстовый фрагмент с ним.

*Его назначали в Заин-шабэ играть вторую скрипку, а он привык работать здесь и в течение двух лет порядочно изучил свой район*

(П. К. Козлов. Географический дневник Тибетской экспедиции 1923-1926 гг. №4 (1925-1926))

*Несмотря на активную внешнеполитическую деятельность России все-таки складывается впечатление, как будто она сейчас играет вторую скрипку в международных отношениях (Коммерсантъ 10.02.2011).*

### **Лебединая песня**

Это выражение обозначает «предсмертное творение человека». Своему появлению данное фразеологическое единство обязано поверью, возникшему в древности, суть которого заключается в том, что лебеди поют только перед смертью. Уже в трагедии Эсхила "Агамемнон" царица Клитемнестра, убив пророчицу Кассандру (говорит: "...она пала от моей руки, пропев перед смертью вещую лебединую песню" (Эсхил. «Агамемнон»)).

Рассмотрим примеры с использованием этого выражения:

*Это была лебединая песня Джорсона, и остановить его можно было только связав*

(Александр Иличевский. Медленный мальчик // «Знамя», 2008).

*Впереди был арест и расстрел Еврейского антифашистского комитета, дело врачей, эта лебединая песня величайшего преступника всех времён и народов...*

(Борис Кушнер. Учитель (2003) // «Вестник США», 2003.10.01).

*Для меня, по крайней мере, этот разговор был лебединая песня Дельвига: я выехал из Петербурга и более не видал его, а он скоро затем умер (П. А. Вяземский. «Старая записная книжка»).*

### **Отдельная песня**

Это новое выражение, не зафиксированное словарями, где лексема «песня» имеет метафорическое значение «тема», «обсуждение», «размышление», «рассуждение».

*Правила игры — это вообще отдельная песня, ибо такое количество пунктов вместе с подпунктами, которые присутствуют в немалом количестве, можно сравнить только с хорошей бюрократической заморочкой (Заокеанская лапта (2004) // «Хулиган», 2004.07.15).*

*Живописные пятна света лежат на земле под кронами платанов — странное иностранное кино. ...Французская кухня — отдельная песня. Скажу даже больше — опера*

(Виктор Грицюк. Магия пасторали (2004) // «Вокруг света», 2004.07.15).

*Распродажа колхозного и совхозного имущества — это вообще отдельная песня*

(Валерий Выжutowич. Товар без цены // «Время МН», 2003).

*И это только проблемы покрытия тыловых расходов. Обеспечение вооружениями — отдельная песня*

(Наталья Серова. Станет ли Александр Бурутин «военным Илларионовым»? (2003) // 2003.04.22).

*Сообщить об ошибке... экзаменах — отдельная песня*

(Николай Рубан. Тельняшка для киборга (2003) // «Боевое искусство планеты», 2003.10.18)

*Личное благосостояние Наумова — это отдельная песня, но тоже звучная и сильная, как хор «Воронежских девчат».*

(Роман Струков. Всё могут короли // «Воронежские вести», 2003).

Все эти примеры демонстрируют метафорическое использование лексемы «песня» в составе фразеологических единиц современного русского языка новейшего периода.

### **Песенка (песня) спета**

Данное выражение имеет значение «окончание чьей-либо жизни, чьего-либо благополучия».

По свидетельству В.М. Мокиенко, возникновение этого выражения связано с обрядом отпевания умерших в церкви [Мокиенко, 2005: 526)].

*Считаю до тысячи, и твоя песенка спета!*

(Дмитрий Емец. Таня Гроттер и колодец Посейдона (2007))

*Вот он услышал рокот самолёта – его везли в Москву в госпиталь, к знаменитому Мандрыке, – и увидел немецкий истребитель, промелькнувший над ним, и вспомнил свои слова: «Моя песенка спета», которые прозвучали в нем тогда без всякого страха, но с жалостью подумал о молоденьком летчике, «хозяине» его самолёта*

(Владимир Железников. Последний парад (1985)).

*Я, разумеется, понимал, что мне пора уходить, что мне тут делать нечего, что моя песенка спета – и до свидания*

(Александр Рекемчук. Мальчики // «Юность», 1970).

*Фролов. Твоя песенка спета. Через месяц я посажу тебя на самолет, и мы помашем друг другу на прощанье*

(Александр Вампилов. Прощание в июне (1964)).

*– Ваша песенка спета, господин бывший наместник, — хладнокровно сказал Чарли (А. М. Волков. Урфин Джюс и его деревянные солдаты (1963)).*

*–Он хрипло хохотнул, быстро налил две рюмки, но не выпил и опять заходил.*

*– Твоя песенка спета, брат... И мой совет – уноси отсюда ноги...*

(А. Н. Толстой. Хождение по мукам/ Книга вторая. Восемнадцатый год (1928)).

*Но Базаров убил в нем и последний остаток сыновней любви следующим презрительным отзывом: «Твой отец добрый малый, но он человек отставной, его песенка спета*

(М.А. Антонович. Асмодей нашего времени (1862)).

Во всех приведенных примерах реализуется значение «крах», «разрушительный конец благополучной жизни, трудовой деятельности» и др.

### **Плясать под чужую дудку**

Это выражение встречается уже у древнегреческого историка Геродота (V в. до н. э.), который в первой книге своей «Истории» приводит следующий

эпизод из биографии персидского царя Кира: «Когда Кир покорял греков-мидян, то малоазийские греки, которых он раньше безуспешно склонял к союзу с Персией, поспешили заявить о своем согласии. Тогда персидский царь рассказал их посланцам басню, которую приписывают древнегреческому баснописцу Эзопу (VI в. до н. э.): «Один флейтист, увидевши рыб в море, стал играть на флейте, ожидая, что они выйдут к нему на сушу. Обманувшись в надежде, он взял сеть, закинул ее и вытащил множество рыб. Видя, как рыбы бьются в сетях, он сказал им: «Перестаньте плясать; когда я играл на флейте, вы не хотели выходить и плясать» [Серов, 2003].

В современном русском языке *плясать под чужую дудку* - значит: подчиняться кому-нибудь, действовать по чьему-либо внушению, следовать чужой воле.

*Сильную личность выдвигают люди, массы людей, для осуществления своих целей. Но сильная личность имеет свои цели. На то она сильная личность. Она выходит на подмостки не для того, чтобы плясать под чужую дудку* (Георгий Бурков. «Хроника сердца» (1998)).

В данном примере фразеологизм *плясать под чужую дудку* используется для того, чтобы подчеркнуть силу характера человека, не позволяющего ему подчиняться чужой воле.

В современном русском языке это выражение несколько трансформировалось и стало иметь вид «*плясать под чью-либо дудку*», что дает возможность эксплицировать того, кто хочет навязать свою волю.

*Если США приедут на парижский саммит с доброй волей, а не будут плясать под дудку Аденауэра, то там можно решить все проблемы без потери лица для какой-либо из сторон*

(Олег Гриневский. Тысяча и один день Никиты Сергеевича (2010)).

Наименование музыкального инструмента (дудка) получает метафорическое значение на основе мотивирующей семы «желание

подчинить себе». В языковом сознании живо представление о гипнотизирующей функции этого музыкального инструмента.

### **Под сурдинку**

Сурдина – это небольшое приспособление, при помощи которого можно ослабить, приглушить звук музыкального инструмента [БТС, 2000:1291].

Слово *сурдина* происходит от латинского «surdus» - «глухой», а *играть под сурдиной* в музыке - значит пользоваться таким приспособлением. Обычно музыканты используют данное приспособление, когда долгое время занимаются на музыкальном инструменте, использование сурдины приглушает звук инструмента и тем самым не привлекает внимание других людей.

*Одни говорят, что собравшиеся на мосту люди попытались под сурдинку свести счеты с драчунами, да кто-то кого-то нечаянно задел, кто-то обиделся, кто-то вспомнил старые обиды, и драка стала всеобщей*

(Юрий Буйда. Красавица Му (1998)).

*Под сурдинку громогласных заявлений о борьбе с международным терроризмом в России продолжается политический экстремизм*

(С ног на голову (2004) // «Правда», 2004.10.29).

*Как раз действительно острые вопросы обсуждаются более приглушённо, под сурдинку, преувеличенно вежливо, но до чего расходятся страсти в какой-нибудь дискуссии на более или менее отвлечённую тему, сколько уничтожающих сарказмов, намеков на невежество оппонента или его моральную неблагонадежность!*

(С. С. Аверинцев. Попытки объясниться. Беседы о культуре (1981-1987)).

В современном русском языке выражение *под сурдинку* применяется в значении: украдкой, втихомолку, стараясь не привлекать к себе внимания.

Мотивирующие метафорический перенос смыл: «тихо», «не привлекая внимания».

### **Последний аккорд**

Аккорд – это музыкальный термин, обозначающий одновременное сочетание нескольких музыкальных звуков различной высоты, воспринимаемое как звуковое единство [БТС, 2000:32].

Обычно в завершающей части музыкального произведения используется эффектный прием в виде последнего аккорда, что служит сигналом к завершению музыкального произведения.

*Пожалуй, последним счастливым аккордом был 1000-й концерт "Виртуозов Москвы" в Большом зале Консерватории, когда все забавлялись и музицировали с удовольствием (Сати Спивакова. Не всё (2002)).*

*Ровно через час она поставила последний аккорд, задав вопрос в той же мягкой, вежливой, уважительной манере, одарив нас все той же улыбкой (Нина Щербак. Роман с филфаком // «Звезда», 2010).*

*Демократическим партиям удалось не допустить раскола по культурным параметрам на белорусскоязычные и русскоязычные организации, что, наверное, стало бы последним похоронным аккордом для оппозиции в целом (Владимир Ровдо. Перспективы «бархатной революции» в Беларуси (2004) // Неприкосновенный запас», 2004.01.15)*

В современном русском языке выражение «последний аккорд» имеет метафорическое значение: «эффектное завершение чего-либо».

### **Пребывать в миноре**

В музыке «минорными» называются определенные ряды звуков, которые могут создавать грустное настроение у слушателя музыкального произведения, поэтому устойчивые выражение «пребывать в миноре» характеризуют соответствующее грустное, печальное состояние чего-либо.

*Вот и моя подруга пребывает в непроходящем миноре*

(Ведомости Пятница 14.02 2014, №5, с. 384).

*Фондовый рынок России продолжает пребывать в миноре*

(<http://www.finmarket.ru/news/1497149/>).



*Фондовая Европа продолжает пребывать в миноре*

(<http://radioforex.ru/news/econews/10922>).

*Фондовая Америка пребывает в миноре*

(<http://www.finmarket.ru/news/1344121/>).

Благодаря метафоризации музыкального термина «минор», на наших глазах рождается новая фразеологическая единица: «пребывать в миноре».

### **Слабая струна**

Данное устойчивое сочетание в современном русском языке имеет значение: наиболее чувствительное, уязвимое место, сторона характера, на которую можно воздействовать.

*Ее отец, профессор, отсидел в лагерях 10 лет и ненавидит сталинизм, но все еще верит в добро и разумность мира, — правда, помогает этой вере коньячок: слабая струна, на которой играет Женя Кисточкин*

(Михаил Козаков. «Актерская книга» (1996)).

*Э, Парамоша, ты азартный! Вот где твоя слабая струна!*

(М. А. Булгаков. «Бег» (1962)).

В первом примере *слабая струна* - это тяга к алкоголю, а во втором – азартность человека.

Очевидна аналогия: для любого струнного музыкального инструмента слабая струна является уязвимым местом, потому что, во-первых, она сильно влияет на строй музыкального инструмента, а, во-вторых, в любой момент может порваться. Основой для метафорического переноса послужило уподобление уязвимого места музыкального инструмента слабому месту в характере человека, его натуре.

Метафорический перенос в данных случаях осуществляется по модели «артефакт => абстрактное понятие», а мотивирующей семой является «уязвимость, слабость».

### **Старая песня**

Данное выражение имеет значение «говорить что-либо всем известное, твердить одно и то же».

*Да ведь это всё та же старая песня, скажет читатель, которую мы слышим и слышали столько раз!*

(М.А. Антонович. «Мистико-аскетический роман» (1881))

*Старая песня: мужик способен, пожалуй, потерять или даже выбросить, но никак не отдать другому*

(Владимир Маканин. Отдушина (1977)).

*Но они там не работают». Старая песня. В своё время секретарь Ворошиловградского обкома объявил: «Мы будем принимать в институты столько евреев, сколько их работает в шахтах»*

(Валерий Сердюченко. Советский еврей Ханан Исаакович Абрамсон (2003) // «Лебедь» (Бостон), 2003.09.21)

*– Да по поводу Лизы хочет поговорить, – пояснил несколько смущенный Гаранин. – Ну понятно, старая песня. Будет рассказывать, какой ты плохой отец (Влада Валеева. Скорая помощь (2002)).*

*– «Старая песня, – подумал Елбановский, – это я от него в девятьсот тринадцатом слышал»*

(Александр Пятигорский «Вспомнишь странного человека» (1997))

*Обедаю у Мудоша, старая песня, еврея разграблены, недоумение, ждали советскую власть как избавителей, вдруг крики, нагайки, жида*

(И. Э. Бабель. Конармейский дневник 1920 года (1920)).

*– Цыган весь ваш сахар проиграл, – докладывает вечером Авдеев. А на следующий день старая песня: – Сахарцу, барин, пришлите с Авдеевым*

(А. М. Ремизов. В плену (1896-1903)).

В приведённых примерах устойчивое сочетание «старая песня» употребляется как обозначение того, что давно известно и не имеет злободневности.

### **Устроить концерт**

Устойчивое выражение *устроить концерт* в современном русском языке получает достаточно широкое распространение. Его значение – «поднимать шум, ругань, устраивать скандал».

Рассмотрим следующие примеры:

*Сокольский напился в стельку и устроил мне концерт*

(Татьяна Тренина. Русалка для интимных встреч (2004)).

*К детям он относился со всей душой, всерьез. Как-то я разошелся, устроил для него свой концерт: прыгая вокруг него, ногой поддел пригоршню песка. Песок попал ему за шиворот, старик заморгал, вытряхиваясь: "Я тебя не знаю, хулиган!" Но легко простил (Сергей Шаргунов. Ура! (2003)).*

Лексема «концерт» в современном русском языке имеет несколько значений.

1. Публичное исполнение музыкальных произведений и других номеров по определённой программе. 2. Крупное музыкальное произведение для сольного инструмента в сопровождении оркестра. 3. О проявлении недовольства, выливающимся в скандал или истерику.

Семы «громко», «шумно» становятся мотивирующими для метафорического переноса «концерт => скандал». Метафорическая модель: «музыкальное понятие => абстрактное понятие».

Что касается глагола «устроить», то он тоже развил метафорическое значение: «сделать что-либо нежелательное, учинить».

Этот фразеологизм не отмечен во фразеологических словарях, что нельзя сказать о ещё одном фразеологическом обороте «кошачий концерт».

### **Кошачий концерт**

Это выражение означает «очень громкое, не очень приятное для слуха звучание». Используется как оценочное выражение.

*Инка впервые чувствует, как натянулась материнская струна, Инка занервничала, пододвинулась, готовая подхватить, спасти родное существо, ведь оно цепляется за воздух ручонками, и вот-вот снова затянет от испуга пронзительный кошачий концерт (Улья Нова. Инка (2004)).*

*Слуги, сев на корточки, устроили настоящий кошачий концерт. (М. С. Шагинян. Месс-Менд, или Янки в Петрограде (1923-1924)).*

*Воспитанники первой гимназии устроили члену партии «за Царя и народ» учителю Черняеву кошачий концерт*

( Вести (1906.02.15) // «Русское слово», 1906).

### **Выводы**

1) Процесс развития фразеологически связанного значения у лексем семантической сферы «музыка» не активен. Всего выделено 14 устойчивых сочетаний, включающих в свой состав лексемы семантической сферы «музыка»

2) Анализ лексической группы «фразеологические наименования» показал, что 1,2 % единиц семантической сферы «музыка» способны развивать фразеологически связанное значение и входить в состав фразеологизмов. К ним относятся *нота, песня, скрипка, дудка, сурдинка, аккорд, минор, струна, концерт*.

Лексема *песня* входит в состав 5-ти устойчивых сочетаний (*долгая песня, отдельная песня, лебединая песня, песенка спета*), лексема *скрипка* 3-х (*первая скрипка, главная скрипка, вторая скрипка*), лексема *концерт* 2-х (*кошачий концерт, устроить концерт*). Остальные случаи развития у лексем семантической сферы «музыка» фразеологически связанного значения представлены единичными примерами.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В рамках формирования специальной области научных исследований под названием «метафорология» важным оказывается выяснение того, какие группы лексики наиболее подвержены процессу метафоризации в разных семантических сферах и по каким направлениям.

При исследовании нелексикографированных метафор важным условием анализа является выявление мотивирующей семы, на основе которой осуществляются метафорические переносы, поскольку такие метафоры непредсказуемы, неординарны, а иногда и загадочны.

Анализ музыкальных метафор в современном русском языке позволил выявить особенности метафорических переносов в лексике семантической сферы «музыка».

В ходе анализа лексики семантической сферы «музыка» были выделены определенные тематические группы, единицы которых подвержены процессу метафоризации:

- наименования музыкальных форм;
- наименования музыкальных темпов и динамических оттенков;
- наименования приемов игры на музыкальных инструментах и музыкальных штрихов;
- наименования знаков альтерации;
- наименования лиц, связанных с музыкальной деятельностью и профессией;
- наименования музыкальных ладов;
- наименования певческих голосов и их регистров;
- музыкальные термины, не образующие тематических групп.

Также в ходе исследования выделена лексическая группа «фразеологические наименования». Это было необходимо для того, чтобы

продемонстрировать участие лексики семантической сферы «музыка» в порождении фразеологически связанного значения.

Анализ материала показал, что в группе «наименования музыкальных инструментов и их составляющих» 10,7 % единиц подвергается процессам метафоризации.

Метафорический перенос осуществляется на основе следующих мотивирующих сем: «натяжение струн», «характер звучания», «многофункциональность», «устройство инструмента», «форма инструмента», «сигнал», «громкость звука».

В результате анализа процессов метафоризации выявлены следующие модели метафорических переносов:

артефакт => человек (10)

артефакт => абстрактное понятие (5)

артефакт => физическое понятие (4)

артефакт => натурфакт (2)

артефакт => артефакт (2)

артефакт => физиологическое понятие (2)

В данной группе выявлено 16 нелексикографированных метафор.

В тематической группе «наименования музыкальных форм» 28,9 % единиц подвержено процессам метафоризации.

Метафорический перенос осуществляется на основе следующих мотивирующих сем: «сольная партия», «совокупное звучание», «грусть», «печаль», «предвестие», «призывное звучание», «медлительность», «гармоническое сочетание», «вступление», «сложная полифоническая форма», «кружение», «динамичность», «быстрый темп».

В результате анализа процессов метафоризации выявлены следующие модели метафорических переносов:

музыкальное понятие => абстрактное понятие (7)

музыкальное понятие => физическое понятие (4)

музыкальное понятие => психическое понятие (3)

В данной группе выявлено 9 нелексикографированных метафор.

Исследование тематической группы «наименования музыкальных темпов и динамических оттенков» показало, что 16,7 % единиц данной группы подвержено процессам метафоризации.

Метафорический перенос осуществляется на основе следующих мотивирующих сем: «спокойно», «медленно», «быстро», «оживленно», «изменение по нарастающей», «тихо», «громко».

В результате анализа процессов метафоризации выявлены следующие модели метафорических переносов:

музыкальное понятие => физическое понятие (7)

музыкальное понятие => абстрактное понятие (1)

музыкальное понятие => психологическое понятие (1)

В данной группе выявлено 9 нелексикографированных метафор.

В группе «наименования приемов игры на музыкальных инструментах и музыкальных штрихов» 17,8 % лексики подвержено процессам метафоризации.

Метафорический перенос осуществляется на основе следующих мотивирующих сем: «звук, образуемый перебором любых предметов», «легкое и быстрое скольжение», «дрожание звука», «плавное сочетание», «отрывистое звучание».

В результате анализа процессов метафоризации выявлена следующая модель метафорического переноса:

музыкальное понятие => физическое понятие (5)

В данной группе выявлено 5 нелексикографированных метафор.

В тематической группе «наименования знаков альтерации» все входящие в неё лексемы (100%) подвержены процессам метафоризации.

Метафорический перенос осуществляется на основе следующих мотивирующих сем: «отмена», «полутон».

В результате анализа процессов метафоризации выявлены следующие модели метафорического переноса:

музыкальное понятие => абстрактное понятие (2)

музыкальное понятие => человек (1)

В данной группе выявлено 3 индивидуально-авторские метафоры.

В тематической группе «наименования музыкальных ладов» все входящие в неё лексемы (100%) подвержены процессам метафоризации.

Метафорический перенос осуществляется на основе следующих мотивирующих сем: «веселый», «грустный».

В результате анализа процессов метафоризации выявлены следующие модели метафорического переноса:

музыкальное понятие => абстрактное понятие (2)

музыкальное понятие => человек (1)

В данной группе выявлено 2 нелексикографированные метафоры.

Исследование тематической группы «наименования певческих голосов и их регистров» показало, что 50 % единиц данной группы подвержено процессам метафоризации.

Метафорический перенос осуществляется на основе следующих мотивирующих сем: «низкий звук» и «высокий звук»

В результате анализа процессов метафоризации выявлена следующая модель метафорического переноса: «музыкальное понятие => физическое понятие» (2).

В данной группе выявлено 3 нелексикографированные метафоры.

В тематической группе «наименования лиц, связанных с музыкальной деятельностью и профессией» 1,58 % единиц подвержено процессам метафоризации.

Метафорический перенос осуществляется на основе следующих мотивирующих сем: «задающий ритм», «сигнал», «управление».

В результате анализа процессов метафоризации выявлены следующие модели метафорического переноса:

человек => человек (2)

человек => абстрактное понятие (1)



человек => физиологическое понятие (1)

В данной группе выявлено 2 нелексикографированные метафоры.

В лексической группе «музыкальные термины, не образующие тематических групп» 4,4 % единиц подвергается процессам метафоризации.

Метафорический перенос осуществляется на основе следующих мотивирующих сем: «сопровождение», «завершение», «сочетание», «оттенок», «совокупное звучание», «смещение».

В результате анализа процессов метафоризации выявлены следующие модели метафорических переносов:

музыкальное понятие => физическое понятие (5)

музыкальное понятие => абстрактное понятие (7)

Выявлено 7 нелексикографированных метафор.

Анализ лексической группы «фразеологические наименования» показал, что процесс развития фразеологически связанного значения у лексем семантической сферы «музыка» не активен (1, 22 % единиц семантической сферы «музыка» способны развивать фразеологически связанное значение и входить в состав фразеологизмов). К ним относятся (*нота, песня, скрипка, дудка, сурдинка, аккорд, минор, струна, концерт*).

Лексема *песня* входит в состав 5-ти устойчивых сочетаний (*долгая песня, отдельная песня, лебединая песня, песенка спета*), лексема *скрипка* 3-х (*первая скрипка, главная скрипка, вторая скрипка*), лексема *концерт* 2-х (*кошачий концерт, устроить концерт*). Остальные случаи развития фразеологически связанного значения у лексем семантической сферы «музыка» представлены единичными примерами.

Анализ всего материала позволил обнаружить следующие метафорические модели, характерные для лексем семантической сферы «музыка», подверженных метафоризации:

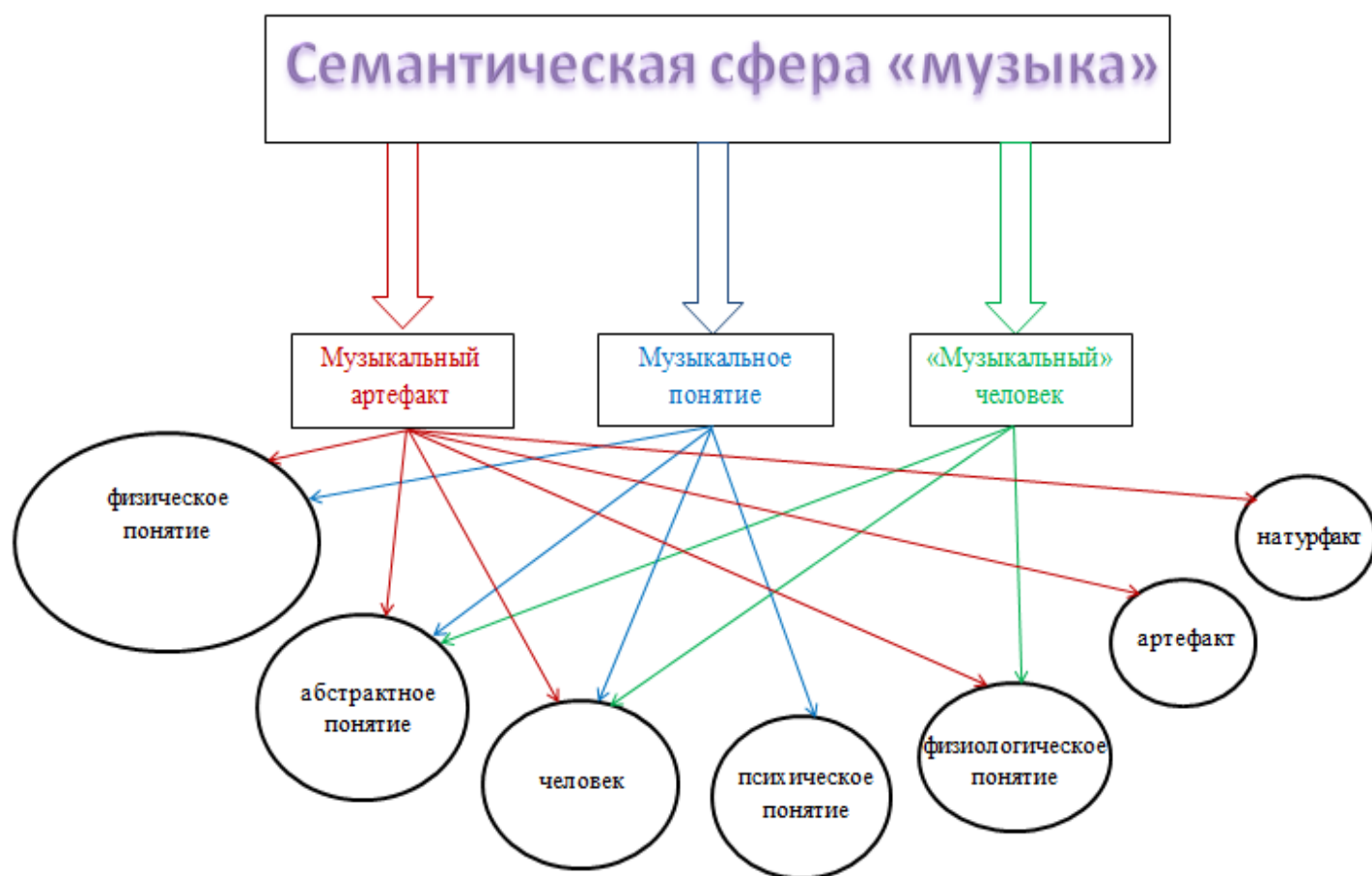
музыкальное понятие => физическое понятие (29,9%);

музыкальное понятие => абстрактное понятие (24,6%);

артефакт => человек (13%)

артефакт => абстрактное понятие (6,5%);  
 артефакт => физическое понятие (5,2%);  
 музыкальное понятие => психическое понятие (5,2%);  
 артефакт => натурфакт (2,6%);  
 артефакт => артефакт (2,6%);  
 артефакт => физиологическое понятие (2,6%);  
 музыкальное понятие => человек (2,6%);  
 человек => человек (2,6%);  
 человек => абстрактное понятие (1,3%);  
 человек => физиологическое понятие (1,3%).

Распределение метафорических моделей как результатов процессов метафоризации в семантической сфере «музыка» можно наглядно представить в виде следующей схемы:



Таким образом, в результате анализа специфического использования музыкальной метафоры выявлены механизмы ее образования и определены основные направления метафорических переносов.

Проведённое исследование дает возможность раскрыть непредсказуемые, неординарные метафорические переносы в семантической структуре музыкальной лексики.

### Список использованной литературы

1. Алешина О. Н. Метафоризация неодушевленных существительных современного русского литературного языка: авт. ... канд. филол. наук. / О. Н. Алешина. – Томск, 1991 – 25 с.
2. Античные риторика. М.: Изд-во МГУ, 1978. – 352 с.
3. Апресян Ю. Д. Метафора в семантическом представлении эмоций / Ю.Д. Апресян, Ю. Д. Апресян // Вопросы языкознания, 1993. №3. – С. 27–35.
4. Апресян Ю. Д. Лексическая семантика: (Синонимические средства языка) / Ю.Д. Апресян. М.: Наука, 1974. – 368 с.
5. Арутюнова Н. Д. Метафора и дискурс// Теория метафоры: сб. науч. Тр. / под общ. ред. Н. Д. Арутюновой, М.А. Журиной. М.: Прогресс, 1990. – С. 5–37.
6. Арутюнова Н. Д. Языковая метафора/ Н.Д. Арутюнова// Язык и мир человека: сб. науч. ст. – М.: Наука, 1999. – С. 46 –369.
7. Балашова Л. В. Пространственная метафора как способ выражения модального значения / Л.В. Балашова // Семантика языковых единиц. М., 1999. – с. 90-92.
8. Балашова Л. В. Роль метафоризации в становлении и развитии лексико-семантической системы (на материале русского языка XI-XX веков): автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01 / Л. В. Балашова-Саратов, 1998. – 42 с.
9. Баранов А. Н. О типах сочетаемости метафорических моделей Текст. / А. Н. Баранов // Вопросы языкознания. 2003. – № 2. – С. 73-94.
10. Баранов А.Н. Русская политическая метафора: Материалы к словарю / А.Н. Баранов, Ю.Н. Караулов. М.: ИРЯ РАН, 1991. – 193 с.
11. Баранов А. Н., Добровольский Д.О. Аспекты теории фразеологии. – М.: Знак, 2008 – 656 с.
12. Базилая Н. А. Семасиологический анализ бинарных метафорических словосочетаний / Н. А. Базилая Тбилиси, 1971. – 78 с.

13. Бахмутова Н. И. О понятии регулярности в развитии переносных значений слова / Н.И. Бахмутова // Проблемы развития языка. – Саратов: Изд-во Саратов. гос. ун-та, 1977 – С. 26-35.
14. Белозерова Л. В. Пространственные прилагательные и метафора / Л.В. Белозерова // Метафоры языка и метафоры в языке. СПб. : Изд-во С. – Петерб. ун-та, 2006. – С. 190–205.
15. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. М.: Прогресс, 1974. – 448 с.
16. Беспалова Е. В. Композиты как минимальный контекст для метафорических выражений в немецкоязычной прессе / Е.В. Беспалова // Язык и культура (исследования по германской филологии). Самара: Изд-во «Самарский Университет», 1999. – С. 78-82.
17. Бессарабова Н. Д. Метафора как языковое явление / Н.Д. Бессарабова // Значение и смысл слова (художественная речь, публицистика). М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С. 156–172.
18. Блэк М. Метафора // Теория метафоры / ред. Н.Д. Арутюнова. – М., 1990. – с. 153–173.
19. Борискина О. О., Кретов А. А. // Теория языковой категоризации: национальное языковое сознание сквозь призму криптокласса / О. О. Борискина, А. А. Кретов – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2003. – 211 с.
20. Бродская Б. А. Метафорические связи слов в словообразовательном гнезде / Б.А. Бродская // Актуальные проблемы русского словообразования. Самарканд, 1972. 4.1. – С. 276-288.
21. Бродская Б. А. Семантические связи метафорических слов (на материале одной тематической группы) / Б.А. Бродская // Актуальные проблемы русского словообразования. Ташкент, 1978. – С. 317–321.
22. Будаев Э. В. Метафорическое моделирование постсоветской действительности в российском и британском политическом дискурсе: дисс. канд. филол. наук/ Э. В. Будаев. Екатеринбург, 2006. – 220 с.

23. Будаев Э. В. Чудинов, А.П. Современная политическая лингвистика/ Э.В. Будаев, А. П. Чудинов: – Екатеринбург, 2006. – 41 с.
24. Бучина Г.А. Роль метафоры в структурировании и функционировании лексики ограниченного употребления: на материале военной лексики в русском и английском языках: дис. ... канд. филол. наук. – Саратов, 2003. – 281 с.
25. Варшавская А. И. Метафоры языка и языковых единиц / А. И. Варшавская, Е. А. Барляева // Метафоры языка и метафоры в языке. СПб. : Изд-во С. –Петербург. ун-та, 2006. – С. 6–20.
26. Васильев Л. М. Современная лингвистическая семантика. – М., 1990
27. Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов / А. Вежбицкая//Культура и этнос. – Волгоград, 2002. – 156 с.
28. Величкина О. Музыкальный инструмент и человеческое тело (на материале русского фольклора) Текст. / О. Величкина // Тело в русской культуре. Сборник статей; сост. Г. Кабакова и Ф. Конт. М.: Новое обозрение, 2005. – с. 161-176.
29. Верли М. Общее литературоведение / М. Верли. М., 1957.
30. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 73-92.
31. Виноградов В. В. Избранные труды. Исследования по русской грамматике / В.В. Виноградов. М.: «Наука», 1975. – 550 с.
32. Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы/ В.В. Виноградов. – М.: «Наука», 1976. – 508 с.
33. Вовк В. Н. Языковая метафора в художественной речи (природа вторичной номинации): монография/ В. Н Вовк. Киев: Наукова думка, 1986. – 140 с.
34. Вольф Е. М. Метафора и оценка / Е.М.Вольф // Метафора в языке и тексте. – М., 1988. С. 52–65.
35. Гак В. Г. Метафора: универсальное и специфическое/ В.Г. Гак// Метафора в языке и тексте. М.: Наука, 1988. - С. 11–26.
36. Галеев Б. М. Синестезия в мире метафор Текст. / Б. М. Галеев // Обработка текста и когнитивные технологии (материалы международной конференции). Москва-Варна, 2004. – С. 33-42.

37. Гервер Л. Л. Музыкально-поэтические открытия Велимира Хлебникова Текст. / Л. Л. Гервер // Советская музыка. – 1987. № 9.1. С. 102-111.
38. Глебов И. Видение мира в духе музыки (поэзия А. Блока) Текст. / И. Глебов // Блок и музыка. Л.: Советский композитор, 1972. – С. 8-57.
39. Григорьев В. П. Поэтика слова / В.П. Григорьев. М.: Наука, 1979. -121 с.
40. Гудков Л. Д. Метафора и рациональность как проблема социальной эпистемологии Текст. / Л. Д. Гудков. М.: РУСИНА, 1994. - 432 с.
41. Денисов П. Н. Лексика русского языка и принципы ее описания. М.: Наука, 1980. –253с.
42. Дмитришин Л. Я. Особенности метафорических структур в поэзии А. Ольжича // Филологические студии. – Луцк. – 2000. – № 3. – С. 82-87.
43. Дубровина И. И. Метафорическая модель «Путь» в английском и русском языках. 2001, 215 с.
44. Дэвидсон. Д. Что означают метафоры? // Д. Дэвидсон. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://metaphor.nsu.ru>
45. Еремин А. Н. Типология просторечной метафоры / А.Н. Еремин // Семантика языковых единиц. Доклады VI Междунар. конф. Т. 1. – М., 1998.-С. 134-136.
46. Ерилова С. Л. Метафора как средство выражения смысловой! неопределенности, в политическом дискурсе/ С.Л. Ерилова// Языковые подсистемы: Стабильность и динамика. Тверь, 2002. – С. 102-107.
47. Ермакова О. П. Об иронии и метафоре // Облик слова. М., 1997. –С. 48-57.
48. Ермакова О. П. Семантические процессы в лексике // Русский язык конца XX столетия (1985-1995). –М.: Русский язык, 19966. – С.32-66.
49. Ермакова О. П. Семантические процессы в русском молодежном жаргоне // Поэтика. Стилистика. Язык и культура. – М.: Русский язык, 1996а. – С.190-198.
50. Ермоленко Г. А. Метафора в языке философии Текст.: автореф. дисс.канд. филос. наук / Г. А. Ермоленко. – Краснодар, 2001. –21 с.
51. Ефимов А. И. Стилистика художественной речи / А.И. Ефимов – М., 1957. – 448 с.

52. Жданова А. А. Корневое слово как промежуточная единица между морфемой и словом / А. А. Жданова // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. Вып. 9 – Владикавказ: Изд-во Северо – Осет. гос. ун-та, 2007. – с. 246-248.
53. Желтухина М. Р. Специфика речевого воздействия тропов в языке СМИ: дисс. док. филол. наук/ М.Р. Желтухина. М., 2004; - 358 с.
54. Жеребило Т. В. Термины и понятия лингвистики. Назрань: ИнГГУ, 2010.
55. Звегинцев В. А. Семасиология. – М.: Русский язык, 1957. – 323с.
56. Зимин В. И. О мотивировке метафорических значений слов / В. И. Зимин // Лексико-грамматические записки. М., 1976. – С. 12-31.
57. Зубкова О. С. Специфика функционирования метафоры в индивидуальном лексиконе (на примере мед метафоры в разных видах дискурса). Курск, 2006.
58. Какорина Е. В. Трансформация лексической семантики и сочетаемости (на материале языка газеты) // Русский язык конца XX столетия (1985-1995). – М.: Русский язык, 1996. – С.67-89.
59. Камышева О. С. Метафорические обозначения музыкальных инструментов в русской художественной литературе /ОС Камышева // Известия Российского государственного педагогического университета им А И Герцена № 34 (74) Аспирантские тетради Ч 1 (Общественные и гуманитарные науки) Научный журнал – СПб , 2008 – С. 206– 210
60. Камышева О. С. Метафорическое обозначение музыки и музыкантов в художественной речи / О. С. Камышева // Вестник ЮжноУральского государственного университета Серия «Лингвистика», № 16 (116) Вып 7 – Челябинск Изд-во ЮУрГУ, 2008 – С. 78-82
61. Карпова Н. С. Роль метафоры в развитии лексико-семантической системы языка и языковой картины мира: на материале английских и русских неологизмов: дис. канд. филол. наук/ Н. С. Карпова. — Саратов, 2007. 248 с.
62. Кассирер Э. Сила метафоры / Э. Кассирер // Теория метафоры. М., Прогресс, 1990. – С.33-43.



63. Кац Б. А. Анна Ахматова и музыка: исследовательские очерки Текст. / Б. А. Кац, Р. Тименчик. Л.: Советский композитор, 1989. – 336 с.
64. Керимов Р.Д. Текстильная концептуальная метафора в политическом дискурсе ФРГ/ Р.Д. Керимов// Политическая лингвистика/ под ред. А.П. Чудинова. Екатеринбург: УрГПУ, 2007. - №3(23). - С. 96-107.
65. Князевская Т. Б. Судьба: метафора, идея, культура/ Т.Б. Князевская, А.П. Огурцов// Вопросы философии. 1992. - №7. - С.177-185.
66. Кожевникова Н. А. Метафора в поэтическом тексте // Метафора в языке и тексте. — М.: Наука, 1988. — С.145-165.
67. Кожина М. Н. Стилистика русского языка. – М.: Просвещение, 1983. – 223 с.
68. Козинец С. Б. Экспрессивная метафора в лексической системе русского языка / С.Б. Козинец // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. Вып. 7. – Владикавказ: Изд-во Северо – Осет. гос. ун-та, 2005.- С. 219-224.
69. Козинец С. Б. О разграничении и объёме понятий коннотация и коннотативное значение / С. Б. Козинец // Труды Педагогического института СГУ им. Н.Г. Чернышевского, – Саратов: Изд-во СГУ, 2003-Вып. 2. Филология. Лингвистика.- С. 85-93.
70. Козинец С. Б. Словообразовательная метафора: пересечение лексической и словообразовательной систем // Филологические науки №2, 2007.- с. 61-70.
71. Козинец С. Б. Экспрессивная метафора в лексической системе русского языка / С. Б. Козинец // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. Вып. 7.- Владикавказ: Изд-во Северо-Осет. гос. ун-та, 2005а.- С. 219-224.
72. Козинец С. Б., Соломатин К. А. Метафоризация музыкальных терминов в русском языке // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2011 № 6 (2) с. 276-279
73. Козинец С. Б. Частичная метафора в русском языке / С. Б. Козинец // Предложение и слово: Межвуз. сб. науч. трудов. -Саратов: Изд-во СГУ, 2002.- С. 416-421.

74. Коннова М. Н. Концептуальные метафоры времени в современном английском языке Текст.: автореф. дисс. . канд. филол. наук / М. Н. Коннова. М., 2007. - 21 с.
75. Концептуальные сферы «Мир» и «Человек». Кемерово, ИПК «Графика», 2005. – Вып. №6.
76. Копыленко М. М., Попова З. Д., Очерки по общей фразеологии: Фразеосочетания в системе языка / М. М. Копыленко, З. Д. Попова. – Воронеж, 1978.
77. Корольков В. И. Семасиологическая структура метафоры. – В: Ученые записки МГПИИЯ, т. 41, М., 1968.
78. Костомаров В. Г. Русский язык на газетной полосе: некоторые особенности языка современной публицистики/ В.Г. Костомаров. — М.: Наука, 1971.-226 с.
79. Костяев А. И. Вкусовые метафоры и образы в культуре Текст. / А. И. Костяев. М.: Изд-во ЖИ, 2007. — 160 с.
80. Которова Е. Г. Метафорика в словаре и в тексте (сопоставительный анализ переносных значений в немецком и русском языках). Автореф. дисс. канд. филол. наук. — М., 1982
81. Крылова И. А. О семантической природе метафоры // Уч. зап. Горьковского ун-та. Сер. лингвистическая. — 19676. — Вып. 76. —С.108-119.
82. Крюкова Н. Ф. О метафорической «многозначности» и «однозначности» // Стилистика как общефилологическая дисциплина: Сб. науч. тр. — Калинин, 1989. — С.114-120.
83. Крюкова Н. Ф. Метафора как прагматическое средство при построении художественного текста Текст. / Н. Ф Крюкова // Языковое общение: процессы и единицы / Межвуз. сб. науч. тр. Калининск. гос. ун-т. Калинин, 1988.-С. 81-86.
84. Крюкова Н. Ф. Метафоризация и метафоричность как параметры рефлексивного действия при продукции и рецепции текста: Автореф. дис. доктор, филол. наук: 10.02.19. -М., 2000. 29 с.
85. Кудрявцева Л. А. Моделирование динамики словарного состава языка / Киев. нац. ун-т им. Т. Шевченко. Киев: Киевский университет. 2004. -208 с.

86. Кузнецова Э. В. Русская лексика как система: Учебное пособие. Свердловск, 1980.-89 с.
87. Кузьмина Н. А. Концепты художественного мышления: к постановке проблемы // Проблемы деривации: Семантика. Поэтика. Пермь, 1991.
88. Кустова Г. И. Когнитивные модели в семантической деривации и система производных значений // Вопросы языкознания. М., 2000. - № 4. - С. 85-109.
89. Лагута О. Н. Метафорология: теоретические аспекты. Новосибирск: Новосибирский государственный ун-т, 2003.
90. Лакофф Дж. Когнитивная семантика// Язык и интеллект.- М., 1996.-С. 143-185.
91. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем: Пер. с англ. / Под. ред. и с предисл. А. Н. Баранова. М.: Едиториал УРСС, 2004. -256 с.
92. Лапшина В. В. Метафора как средство конструирования имиджа политика« (на материале австрийских печатных СМИ); дис. .канд. филол. Наук / В .В.Лапшина. М.,2006. - 151с.
93. Ларин Б. А. О лирике как разновидности художественной речи (Семантические этюды) (1925) // Ларин Б. А. Эстетика слова и язык писателя. Л., 1969. С. 54-104.
94. Левин Ю. И. Русская метафора: семантика, синтаксис, трансформация, «Уч. зап. Тартус. гос. университета», 1969, в. 236. Труды по знаковым системам. Вып. 4. Тарту, 1969;
95. Левин Ю. И. Структура русской метафоры // «Уч. зап. Тартус. гос. университета», 1965. Труды по знаковым системам, вып. 2. Тарту, 1965. – 293 с.
96. Левин Ю. И. Русская метафора: синтез, семантика, трансформация // Уч. зап. Тартуского ун-та — 1969. – Вып. 236. ч.4. – С.290-344.
97. Ливанова Т. Е. Музыка в произведениях М. Горького. Опыт исследования Текст. / Т. Ливанова. М. : Издательская академия наук, 1957. – 340 с.
98. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка. // Известия РАН. -Сер. лит. и яз. 1993. - Т. 52. - № 1. - С. 3-9.

99. Логачев С. А. Метафора войны в политическом дискурсе (на материале немецких СМИ). / С. А. Логачев/ // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008– № 49. – С. 94-97
100. Лопатин В. В. Метафорическая мотивации в русском словообразовании /В.В. Лопатин // Актуальные проблемы русского словообразования. Ташкент, 1975. - С. 53-57.
101. Лузина И. Г. Когнитивная метафора / И.Г. Лузина // Краткий словарь когнитивных терминов-М., 1996.
102. Лясота Ю. Л. Метафоризация как один из основных законов развития словарного состава языка // Уч. зап. Дальневосточного ун-та. — 1957– Вып. 1. – С.54-66.
103. Лясота Ю. Л. Понятие о контекстуальной (метафорической) группе // Уч. зап. Дальневосточного ун-та. — 1962. — Вып. 5. – С.93-98.
104. Макарова О. А. Метафора в британской и американской литературе XX века в свете когнитивной лингвистики Текст.: автореф. дисс. . канд. филол. наук / О. А. Макарова. – Самара, 2005. –22 с.
105. Макарова С. А. Звуковая картина мира в поэтическом творчестве
106. Маккормак Э. Когнитивная теория метафоры / Э. Маккормак // Теория метафоры. М., 1990. – С. 358-386.
107. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика Текст. / В. А. Маслова. Минск : Тетра-Системс, 2004. - 256 с.
108. Матросов В. Л. Язык и метафоры // Логика и язык: Сб. науч. тр. –М.: Русский язык, 1985. — С.45-54.
109. Меликова-Толстая С. В. Античные теории языка и стиля. — М.; Л.: Просвещение, 1936. –341с.
- Мещерякова. Е. Х. О метафоре. // Е. Х. Мещерякова. О Метафоре. Электронный ресурс. Режим доступа <http://www.ist.ru/i.mesharecova/mesharecova.htm>
110. Миняева Т. Г. Учебно-методическое пособие «Фразеология». / отв. Редактор Т. Г. Миняева. – Хабаровск, 2012. – 20 с.

111. Михайличенко Н.А. Риторика: учеб. пособие / Н.А. Михайличенко. М.: Новая школа. 1994. – 96 с.
112. Михайлов С.А. Журналистика стран' Северной Европы/ С.А. Михайлов. СПб: Михайлова В.А., 2003. - 368 с.
113. Мишанкина Н.А. Ментальное пространство научного текста: метафорические модели / Н.А. Мишанкина // Вестник Томского государственного университета. 2007 - № 297 – С. 7-11.
114. Мишанкина Н. А. Метафорическое осмысление сферы неодушевленного : образы звучания Текст. / Н. А. Мишанкина // Актуальные проблемы дериватологии, мотивологии, лексикографии. Томск : Изд-во Томского ун-та, 1998.-С. 176-182.
115. Мишланова С.Л. Метафора в медицинском дискурсе / С.Л. Мишланова. Пермь: Перм. гос. ун-т, 2002. - 160 с.
116. Мокиенко В.М. Загадки русской фразеологии. Спб.: Авалон. Азбука классика, 2005. – 256с.
117. Москвин В.П. Русская метафора/ В.П. Москвин. Волгоград, 1997.-91с.
118. Москвин В.П. Русская метафора: параметры классификации/ В.П. Москвин// Филологические науки. 2000. – № 2. – С. 66–74.
119. Некрасова Е. А. Метафора и её окружение в контексте художественной речи Текст. / Е.А. Некрасова // Слово в русской советской поэзии. – М., 1975.
120. Никитин М.В. О семантике метафоры // Вопросы языкознания. — 1979. –№ 1. – с. 91 -102
121. Никитин М.В. Лексическое значение слова. Структура и комбинаторика Текст. / М.В. Никитин. М.: Высшая школа. 1983. -191 с.
122. Никифорова О.И. Восприятие метафоры // Уч. зап. I МГПИИЯ им. М.Тореза. – 1954. – Т.8. – С.299-318.
123. Новиков Л. А. Семантика русского языка / Л. А. Новиков. М., 1982.
124. Новикова М. Л. Метафора и текст / М. Л. Новикова // Русская речь. -1982.- №4.-С. 25-30.

125. Новодранова В. Ф. Когнитивные аспекты терминологии / В. Ф. Новодранова // Когнитивная лингвистика: в 2-х ч. Тамбов, 1998. -Ч. 1.-С. 13-22
126. Овсянникова В. В. Антропоморфные метафоры в геологическом дискурсе / В. В. Овсянникова // Язык и культура. 2010. - № 1 (9). - С. 4857.
127. Опарина Е.О. Концептуальная метафора/ Е.О. Опарина// Метафора в языке и тексте. М.: Наука, 1988. - С.65-77.
128. Осипов Е.И. Метафора и символ / Е.И. Осипов // Человек. Культура. Слово: Мифопоэтика древняя и современная.- Омск, 1994-С. 50-60.
129. Павлович Н. В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке / Н.В. Павлович.- М., 2004. 528 с.
130. Падучева Е. В. Динамические модели в семантике лексики Текст. / Е.В. Падучева. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 608 с.
131. Петров В. В. Метафора: от семантических представлений к когнитивному анализу // Вопросы языкознания. – 1990. – №3. –С.135-146.
132. Петров В. В. Научные метафоры: природа и механизм функционирования // Философские основания научной теории. — Новосибирск, 1985. – С.196-220.
133. Петров В. В. Метафора: от семантических представлений к когнитивному анализу/ В. В. Петров// Вопросы языкознания. 1990. -№3. – С.135-146.
134. Петрова И. А. Лингвистическое изучение глагольной метафоры: Автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.02.01 / И.А. Петрова-Горький, 1970. – 19 с.
135. Пикалова Е. В. Медицинская лексика в метафорическом использовании: дис. ... канд. филол. наук. / Е. В Пикалова. – Воронеж, 2013. – 147 с.
136. Пищальникова В. А. Общее языкознание : учебник для студ. высш. учеб. заведений / В. А.Пищальникова, А. Г. Сонин. – М.: Издательский центр «Академия», 2009. – 448 с.
137. Полозова Н. В. Метафора в философии. Отражение в метафорической форме сущности философского отношения к миру/ Н. В. Полозова// Бахтинские чтения/сб. науч. тр. — Орел, 1994. – С. 236– 244.
138. Попова Е. А. Человек как основополагающая величина современного языкознания Текст. / Е. А. Попова // Филологические науки. -2002.-№3.- С. 69-77.

139. Пшенкин А. А. Метафорический образ СССР/России в американском политическом дискурсе: дис. .канд. филол. наук/ А. А. Пшенкин. Барнаул, 2006. - 194с.
140. Пюльзю Е. А. Метафорическая лексика в структурно-семантическом аспекте (на материале севернорусских говоров): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Е. А. Пюльзю — Петрозаводск, 2008. -22 с.
141. Разина Р. И. Принципы классификации в лексической семантике (имя существительное) /Р. И. Разина-М., 1982 65 с.
142. Резанова З. И. Метафора в процессах миромоделирования в языке и тексте // Известия Томского политехнического университета. — 20026. -Т. 305, вып. 3
143. Резанова З. И., Мишанкина Н. А., Катунин Д. А. Метафорический фрагмент русской языковой картины мира: ключевые концепты. Часть 1. Воронеж: РИД ЕФ ВГУ, 2003. – 210 с.
144. Реизов Б. Г. Литература и музыка. Контакты и взаимодействия Текст. / Б. Г. Реизов // Литература и музыка. Л., 1995. –С. 3-6.
145. Розенталь Д. Э. Стилистика газетных жанров/ Д. Э. Розенталь. –М.: Изд-во МГУ, 2004. – 229с.
146. Романова Л. В. Художественная картина мира как средство реализации культурологической направленности музыковедческой подготовки учителя музыки: дис. .канд. пед. наук/ Л. В. Романова ; Уральский гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 1995. – 160 с.
147. Рыжкова Е. В. Метафора флористического круга в английском языке: Дис. канд. филол. наук / Е. В. Рыжкова. СПб, 2001. – 204с.
148. Ряпосова А. Б. Метафорическое моделирование с агрессивным прагматическим потенциалом в политическом нарративе «Российские федеративные выборы»: дис. .канд. филол. наук/ А. Б. Ряпосова. -Екатеринбург, 2002. – 202 с.
149. Саевич И. Г. Когнитивные стратегии наименований музыкальных инструментов Текст. / И. Г. Саевич // Когнитивная лингвистика XX века : материалы научной конференции. – Часть 4. –Минск, 1997. – С. 133-134.

150. Самаркина Н. О. Метафора в формировании фразеологических единиц с компонентом, относящимся к фразеосемантическому полю «Музыка» в английском и турецком языках Текст. : дисс. канд. филол. наук / Н. О. Самаркина. Казань, 2006. - 212 с.
151. Саркисян И. Ф. Метафора как свойство языка: Автореф. дис. канд. филол. наук: 10.02.01 / И. Ф. Саркисян-СПБ., 1995.
152. Сибиряков И. В. Метафора: гносеологический статус, механизмы реализации и роль в познании. Монография / И.В. Сибиряков; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. Челябинск, 2006. - 129 с.
153. Симашко Т. В., Литвинова М.Н. Как образуется метафора (деривационный аспект). Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1993 — 218 с.
154. Складревская Г. Н. Метафора в системе языка/ Г.Н. Складревская. – СПб.: Изд-во наука, 1993.-152 с.
155. Сколотова И. А. Функционирование глаголов и фразеологизмов, обозначающих оценку речи/ И.А. Сколотова// Функционирование языка и норма. – Горький, 1986. С. 109-116.
156. Современный русский язык. Розенталь Д. Э., Голуб И. Б., Теленкова М.А. М., 2002
157. Солганик Г. Я. Автор как стилеобразующая категория публицистического текста/ Г.Я. Солганик// Вестник МГУ. Сер.10, Журналистика. 2001. - № 3. - С. 74-83.
158. Солганик Г. Я. Лексика газеты (функциональный аспект): учеб. пособие для вузов по спец. «Журналистика»/ Г. Я. Солганик. М.: Изд-во Высшая школа, 1981. - 109 с.
159. Солганик Г. Я. О закономерностях развития языка газеты в XX веке/ Г.Я. Солганик// Вест. Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. -2002.-№ 2.-С. 39-53
160. Сороколетов Ф. П. Особенности формирования специально-терминологических разрядов лексики в русском языке XI XVIII вв. // Вопросы семантики. Исследования по исторической семантике. Калининград, 1982.



161. Степанчейко И. И. Об изучении метафор стиля на экспериментальной основе // Вопросы лексической семантики. – М.: Русский язык, 1980. –С.96-112.
162. Телешева И. В.: Когнитивное исследование морбиальной метафоры в современном политическом дискурсе России, США и Великобритании: дис. . канд. филол. наук/ И. В. Телешева. – Челябинск, 2006. – 180 с.
163. Телия В. Н. Экспрессивность как проявление субъективного фактора в языке и ее прагматическая ориентация // Человеческий фактор в языке (Языковые механизмы экспрессивности). – М.: Наука, 1991. –С.5-35.
164. Телия В. Н.; Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция/ В.Н. Телия// Метафора в языке и тексте: сб. науч: трудов.- М.: Наука,1988. – С. 26-52
165. Тименчик Р. Д. К описанию поэтической мифологии Ахматовой Текст. / Р. Д. Тименчик // Анна Ахматова и русская культура начала XX века : тезисы конференции. М., 1989. - С. 24-25.
166. Ткаченко Н. Г. Об освоении заимствованной лексики в русском языке (на материале музыковедческой терминологии) / Н.Г.Ткаченко // Языковая структура и социальная среда: Сб. науч. тр. Воронеж: ВГУ, 2000.
167. Трипольская Т. А. Эмотивно-оценочный дискурс: когнитивный и прагматический аспекты / Т. А. Трипольская. Новосибирск, 1999.
168. Трипольская Т. А. Эмотивно-оценочная картина мира: признаки, функции, пути исследования / Т. А. Трипольская // Отражение русской языковой картины мира в лексике и грамматике. Новосибирск, 1999. -С. 13- Гусев С.С. Наука и метафора. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. – 152с.
169. Тропина Н. П. Лексико-семантические связи групп глагольной лексики (на материале глаголов интеллектуальной деятельности). Дис. . канд. филол. наук. Киев, 1984.
170. Туранина Н. А. Индивидуально-авторская метафора в контексте и словаре / Н.А.Туранина. Белгород: Изд-во БелГУ, 2001. - 75 с.
171. Туранина Н. А. Образная языковая картина мира и метафора / Н.А. Туранина // Слово и текст: сб. науч. ст. Белгород, 2002. - С.48-52.

172. Уфимцева А. А. Слово в лексико-семантической системе языка.- М., 1968. – 272 с.
173. Уфимцева А. А. Теории "семантического поля" и возможности их применения при изучении словарного состава языка.// Вопросы теории языка в современной зарубежной лингвистике. М., 1961. - С. 30 - 38.
174. Федоров А. И. Семантическая основа образных средств языка.– Новосибирск, 1969. – С.22-45.
175. Фомина М. И. Лексика современного русского языка. - М.: Высшая школа, 1973. – 261 с.
176. Харченко В. К. Переносные значения слова: монография / В. К. Харченко. Воронеж, 1989. – 152 с.
177. Чан Тхи Тху Хыонг. Метеорологическая метафора в русской языковой картине мира: дис. .канд. филол. наук. – Воронеж, 2011. – 199 с.
178. Чанчина А. В. Метафорическая мотивация слов в русском языке / А.В. Чанчина // Проблемы языковой картины мира на современном этапе: Сб. статей по материалам региональной науч. конф – Н.Новгород, 2003. С. 101-102
179. Черкасова Е. Т. Опыт лингвистической интерпретации тропов (метафора) // Вопросы языкознания. –1968. – №2. –С.28-38.
180. Черкасова Е. Т. О метафорическом употреблении слов (по материалам произведений Л. Леонова и М. Шолохова) / Е.Т. Черкасова // Исследования по языку советских писателей. М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1959.-С. 5-89.
181. Черникова Н. В. Метафора и метонимия в аспекте современной неологии / Н.В. Черникова // Филологические науки.- 2001. № 1. -С. 82-90.
182. Чудинов А. П. Новые русские метафоры/ А.П. Чудинов// Русская речь. 2003. - № 2. - С.44-48.
183. Чудинов А. П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1991-2000): монография/ А.П. Чудинов. Екатеринбург, 2001. - 138 с.
184. Чудинов А. П. Финансовая метафора в политической речи/ А.П. Чудинов// Русская речь. 2003. - №4. - С. 51-55.

185. Чудинов А. П.: Фитонимная метафора в современной политической речи / А.П. Чудинов // Русская речь. 2004. - №4. - С.65-70.
186. Чурсин О. В. Функционально-семантическая характеристика современной английской музыкальной лексики: когнитивно-фреймовый подход Текст. : автореф. дис. ...канд. филол. наук / О. В. Чурсин. — Пятигорск, 2009. — 25 с.
187. Шанский Н. М.: Лексикология современного русского языка: пособие для ст. пед. ин-ов/ Н. М. Шанский. изд. 2-е, испр. - М.: Просвещение, 1972.- 368 с.
188. Шитикова Е.В. Процесс формирования метафорического значения: Автореф. дисс. канд. филол. наук: 10.02.01 / Е.В. Шитикова-Барнаул, 2002.
189. Шмелев Д. Н. Современный русский язык. Лексика: учеб. пособие для ст. пед. ин-ов по спец. «Русский язык и литература»/ Д.Н. Шмелев. М.; Просвещение, 1977. – 335 с.
190. Шпак И. В. Нарушения сочетаемости слов и метафоризация / И.В. Шпак, Л.К. Капралова // Семантика языковых единиц. М., 1999. – 231– 234.
191. Шувалов В. И. Метафора в поэтическом дискурсе / В. И. Шувалов // Филологические науки. 2006. - №1. - С. 56-63.
192. Шувалов В. И. Метафора в поэтическом дискурсе Текст. / В. И. Шувалов // Филологические науки. 2006. - №1. - С. 56-63.
193. Якобсон Р. Два аспекта языка и два типа афотических нарушений // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С. 110 – 132.
194. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». — М.: Прогресс, 1975. — С. 126-137.

### Словари

1. Ахманова О.С. 1968 Словарь лингвистических терминов. М., 1968.
2. Баранов О.С Идеографический словарь русского языка. — М.: 2008.
3. Большой толковый словарь русского языка / под ред. С. А. Кузнецова. – СПб.: Норинт, 2000.
4. Большой фразеологический словарь русского языка / отв. ред. В. Н. Телия. – М.: АСТ-Пресс Книга, 2009. – 784 с.

5. Грачёв М. А. Словарь современного молодёжного жаргона. – М.: Эксмо, 2006. – 672 с.
6. Е. А. Яных. Словарь музыкальных терминов. – Донецк. АСТ. Агата, 2009. – 320 с.
7. Ефремова Т. Ф. Современный толковый словарь русского языка: В 3 т. – М.: АСТ, Астрель, Харвест, 2006.
8. Ефремова Т. Ф. Толковый словарь словообразовательных единиц русского языка: ок. 1900 словообразовательных единиц. – 2-е изд., испр. – М.: АСТ: Астрель, 2005. – 636 с.
9. Иванов В. Д. Словарь музыканта-духовика: — М.; Музыка, 2007. — 128 с.
10. Словарь-тезаурус современной русской идиоматики под ред. А. Н. Баранова, Д. О. Добровольского М. : Мир энциклопедий Аванта +, 2007. – 1135 с.
11. Т. Крунтяева, Н. Молокова . Словарь иностранных музыкальных терминов. – М.: Музыка, 2000. - 182 с.
12. Толковый словарь русских существительных / Под ред. Л. Г. Бабенко. – М.: АСТ-Пресс Книга, 2009. – 864 с.
13. Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов / отв. ред. Н. Шведова. – М.: Азбуковник, 2007.
14. Фразеологический словарь современного русского литературного языка / ред. А. Н. Тихонов. — М.: Флинта, Наука, 2004. – 832 с.
15. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. – М. Издательство: Русский язык, 1994, – 1182 с.
16. Национальный корпус русского языка. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.ruscorpora.ru>.

**Нелексикографированные метафоры****1. Существительное + существительное**

Ассоль – скрипка

Голос – гусли

Голос – кларнет

Женщина – виолончель

Женщина – виолончель

Жизнь – балалайка

Кармен – виолончель

Лозунг – труба

Любовь – струна

Музей – симфония

Перо – смычок

Сердце – барабан

Серп смычок

Человек – рояль

Человек – саксофон

Человек – тромбон

Человек – труба

Язык – балалайка

Язык – гусли

**2. Существительное + существительное в родительном падеже**

Аллегро дождя

Аллегро Одессы

Арфа вод

Баритон выхлопа

Баритон колокола

Блюз одиночества  
Бубен перепонок  
Вальс трикотажа  
Глиссандо проводов  
Дирижер люстр  
Дирижер организма  
Дирижер поездов  
Дирижер эксперимента  
Крецендо матрацных пружин  
Крецендо общества  
Крецендо чувств  
Октава залпа  
Оркестр отношений  
Оркестр флоры  
Серенада коров  
Синкопа сердца  
Стаккато джейранов  
Стаккато дождичка  
Стаккато пальбы  
Стаккато пути  
Стаккато пути  
Сюита акварелей  
Сюита рисунков  
Тремоло адвоката  
Труба жизни  
Фуга пленного духа  
Хор возражений  
Хор воспоминаний жизни  
Хор героических масок  
Хор звонков

Хор кранов  
Хор литературных светил  
Хор мыслей  
Хор обвинений  
Хор оценок  
Хор предостережений  
Хор цветочных горшков  
Шарманка жизни

### **3. Прилагательное + существительное**

Автомобильный менюэт  
Бильярдный смычок  
Западный бемоль  
Левобережное адажио  
Металлическое арпеджио  
Паучья арфа  
Политическая струна  
Полный бекар  
Предвыборный канкан  
Телесное легато

### **4. Существительное + наречие**

Зажигая взгляд аллегретто  
Ругань шла крещендо